

На правах рукописи



УШУЛЛУ ИЛЬЯ ИЛЬИЧ

**РОМАНСЫ П.И. ЧАЙКОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ
ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА**

Жанрово-стилистические критерии

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

17.00.09 – Теория и история искусства

27 ФЕВ 2014



005545406

Саратов 2014

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л.В. Собинова»

Научный руководитель:

Демченко Александр Иванович,
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л.В. Собинова», профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики

Официальные оппоненты:

Девуцкий Владислав Эдуардович,
доктор искусствоведения, профессор
ФГБОУ ВПО «Воронежская государственная академия искусств», профессор кафедры теории и истории музыки

Сосновцева Ольга Борисовна,
кандидат искусствоведения, доцент
ФГБОУ ВПО «Саратовский социально-экономический университет»,
доцент кафедры истории России

Ведущая организация:

ФГБОУ ВПО «Оренбургский
Государственный институт искусств
имени Л. и М. Ростроповичей»

Защита состоится 27 марта 2014 г. в 14 часов на заседании диссертационного совета Д 210.032.01 в Саратовской государственной консерватории (академии) имени Л. В. Собинова по адресу: 410012, Саратов, просп. Кирова С.М, д. 1.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Саратовской государственной консерватории (академии) имени Л. В. Собинова.

Автореферат разослан 13 февраля 2014 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат искусствоведения, доцент

А. Л. Хохлова


ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Творчество великого русского композитора П. И. Чайковского вобрало в себя лучшие достижения русской и европейской музыкальной культуры. Романсы и оперы П. И. Чайковского составляют золотой фонд мирового вокального искусства. Ярко выраженное мелодическое дарование композитора находит отражение во всех жанрах музыки – балетах, симфониях, концертах, увертюрах, фантазиях, камерно-инструментальных сочинениях. Но именно в вокальных формах песенная стихия достигает своего наивысшего накала, соединяясь с тонким мастерством психологической интерпретации литературного текста.

Каждое поколение певцов открывает для себя новые грани богатейшего мира художественной образности П. И. Чайковского. Исполнение его сочинений становится не только школой вокального мастерства, но и настоящей школой познания человеческой души во всех аспектах ее бытия. Радость и страдание, юношеская беспечность и философская мудрость, созерцательность и драматическое напряжение, пылкая восторженность и трагическая обреченность – композитор смог охватить в своих вокальных опусах всю бесконечную гамму эмоций, чувств и мыслей, которые не только были присущи человеку XIX столетия, но и получили свое дальнейшее развитие в последующие эпохи. В новых условиях современного культурного пространства вокальная музыка П. И. Чайковского приобретает особую значимость.

Актуальность исследования. Романсы и оперы П. И. Чайковского имеют многочисленные взаимосвязи, изучение которых представляется чрезвычайно актуальным. Это обусловлено прежде всего тем, что в настоящее время в отечественном и зарубежном музыкознании отсутствуют работы, непосредственно посвященные литературно-поэтическим, драматургическим и

исполнительским параллелям данных жанров в их *комплексном исследовании*. Между тем, романсная и оперная музыка П. И. Чайковского имеет между собой множество точек соприкосновения, и взаимовлияния двух этих жанровых сфер до сих пор не попадали в фокус специального внимания.

В наши дни новое прочтение вокальной музыки П. И. Чайковского всегда исходит из неиссякаемого источника, основанного на феноменальном качестве дарования композитора: соединение глубокого психологизма и сценичности. Романсные и оперные сочинения в этом плане являют уникальный образец комплементарности, позволяя раскрыть в полном объеме авторские приемы и методы работы с литературным и музыкальным материалом.

Всестороннее исследование природы вокального мышления П. И. Чайковского в единстве соответствующих критериев позволит сформировать перспективные направления для дальнейшего освоения творчества этого композитора и открыть новые пути в исполнительстве.

Цель диссертации состоит в осмыслении романсного и оперного творчества П. И. Чайковского в контексте литературно-поэтических, драматургических и исполнительских параллелей. В соответствии с избранной темой **объектом** изучения становятся романсы и отдельные оперные номера (арии, ариозо, ансамбли и т. д.); **предметом** изучения являются жанрово-стилистические критерии вокальной музыки композитора.

Основные задачи исследования:

- освещение вопросов периодизации романсов относительно оперных сочинений;
- выявление единства художественных идей, круга образов и сюжетов;
- систематизация методов и приемов работы с литературным текстом;
- определение истоков интонационного родства романсного и оперного музыкального языка;

- классификация основных принципов вокализации поэтического текста;
- описание ведущих композиционных и формообразующих особенностей;
- обобщение творческих достижений в области симфонизации романсов и сольных оперных номеров;
- рассмотрение проблем искусства пения в музыкально-критическом наследии.

В связи с целью и задачами диссертации формируется **методология исследования**, опирающаяся на научные концепции в области изучения творчества П. И. Чайковского (А. А. Альшванг, Д. А. Арутюнов, Б. В. Асафьев, И. Н. Вановская, Е. М. Орлова, Е. Е. Полоцкая, В. В. Протопопов, Ю. А. Розанова, Н. В. Туманина, А. Е. Шольп, Б. М. Ярустовский и др.), музыкально-исторический анализ А. И. Демченко, теорию музыкального содержания Л. П. Казанцевой, проблемы драматургии и стиля Е. Б. Долинской, историю, теорию и методологию певческого искусства (Ф. Г. Арзаманов, В. А. Багадуров, Л. Б. Дмитриев, В. П. Морозов, Р. Юссон, А. С. Яковлева и др.), работы по композиции и формообразованию (В. П. Бобровский, И. В. Лаврентьева, В. В. Медушевский, Е. В. Назайкинский, Е. А. Ручьевская и др.), исследования по вопросам взаимодействия литературного и музыкального текстов (Н. В. Васильева, В. А. Васина-Гроссман, И. В. Степанова и др.), эпистолярное наследие и музыкально-критические статьи П. И. Чайковского, труды по проблемам человеческой духовности и музыкального искусства (З. В. Фомина, В. А. Шуранов и др.), статьи и монографии о выдающихся исполнителях вокальной музыки второй половины XIX века, а также другие необходимые источники информации.

Научная новизна диссертации. Настоящая диссертация – первый опыт специального изучения литературно-поэтических, драматургических и исполнительских параллелей в романсах и операх П. И. Чайковского. В исследовании особо важен *эффект диалога* между романсной и оперной музыкой ком-

позитора, который осуществляется на различных уровнях: идейный замысел, работа с литературным и музыкальным текстом, интонационно-драматургический, жанрово-стилистический, композиционно-формообразующий и исполнительский аспекты.

В познании феномена вокального искусства П. И. Чайковского с учётом широчайших масштабов его личности применяется *системный подход*. Романы и оперы П. И. Чайковского выступают объектом новых художественных поисков, обусловленных потребностями современного мироощущения и изысканиями наиболее перспективных направлений в сфере музыкальной интерпретации. Отсюда в фокусе внимания оказывается не только весь комплекс поэтических и музыкальных приемов, но и духовная, этическая и смысловая общность вокального искусства П. И. Чайковского.

Степень научной новизны отражается не только в выборе темы, но и в *подходе к ее решению*: создание таблицы хронологического соответствия времени написания романсных и оперных произведений, выявление особенностей работы с литературным первоисточником, рассмотрение истоков взаимовлияния музыкальных сочинений для голоса, раскрытие единства художественного содержания.

Впервые в отечественной и зарубежной музыкальной науке выделяются *проблемы вокального исполнительства и сценического мастерства* артистов, запечатленные в музыкально-критическом наследии П. И. Чайковского. Доказывается, что огромное внимание к вокальному искусству было обусловлено стремлением сочинять музыку для голоса на высоком художественном уровне с учетом всех многочисленных возможностей и нюансов работы голосового аппарата. Утверждается огромный вклад композитора в сохранение для последующих поколений своеобразного «портрета» состояния вокального искусства второй половины XIX века во всех его ипостасях – от высочайших проявлений певческого мастерства до элементов гротеска.

Впервые в музыкознании рассматриваются *причины посвящения* П. И. Чайковским собственных романсов конкретным оперным певцам. Исходя из

этого, обосновывается большая заслуга П. И. Чайковского в области *вокальной фиксации* голосовых, эмоциональных и актерских возможностей артистов, которые исполняли его произведения. Отсюда исходят аргументы в защиту выдвигаемой **научной гипотезы** о том, что многие романсы композитора представляют своеобразную «фонотеку» русской вокальной школы того периода. Доказывается, что в предельно концентрированном виде здесь можно попробовать «услышать» голоса прошлого времени, составить пусть не полное, но все же реальное представление о диапазоне, регистре, индивидуальной тембровой окраске, особенностях дыхания, фразировки, технического мастерства, дикции и других важных составляющих певческого мастерства выдающихся исполнителей сочинений П. И. Чайковского.

Положения, выносимые на защиту:

- Романсы и оперы П. И. Чайковского имеют многочисленные параллели (литературно-поэтические, интонационные, драматургические, исполнительские) и отражают важнейшие константы его творчества.
- Трактовка вокальных форм романсного и оперного творчества Чайковского отличается ярко выраженными индивидуальными особенностями (принципы вокализации поэтического текста, композиционные приёмы, симфонизация).
- Отличительной особенностью вокального мышления П. И. Чайковского является высокий профессионализм в области знаний о певческом искусстве.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что полученные результаты позволят не только существенно углубить представление о стилистических особенностях романсов и опер П. И. Чайковского, но и органично включить их в единую парадигму исторического развития отечественного вокального исполнительства второй половины XIX века. Работа призвана расширить диапазон научного подхода к исследованию творчества П. И.

Чайковского, раскрыть конкретные методы, способы и приемы творческой работы композитора с литературным текстом и музыкальным материалом.

Практическая ценность работы определяется возможностью использования материалов диссертации в вузовских курсах истории русской музыки, в курсах истории, теории и методики вокального исполнительства, в курсах камерного пения и концертмейстерского мастерства, в курсах повышения квалификации артистов-вокалистов, в создании учебно-методических комплексов и учебных пособий, в педагогической практике обучения сольному и оперному пению в средних и высших музыкально-образовательных учреждениях.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на кафедре сольного пения Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, на кафедре истории музыки и на кафедре истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова. Материалы исследования легли в основу докладов, выступлений на Международной (Майкоп) и Всероссийской (Волгоград) научно-практических конференциях. Ведущие положения диссертации отражены в различных по объему публикациях, в том числе рецензируемых ВАК. Научные достижения апробированы в мастер-классах, в практике исполнительства музыки П. И. Чайковского на многочисленных концертных сценах России и зарубежных стран.

Структура и объем работы. Диссертация состоит из трех глав, Введения и Заключения, а также Приложения. Объем диссертации – 176 страниц с нотными примерами, Приложением (Таблица хронологии создания опер и романсов П. И. Чайковского), а также Библиографическим списком из 168 наименований (в том числе 15 на иностранных языках).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении обосновывается выбор темы и ее актуальность, выявляются цель и задачи, определяются объект и предмет исследования, научная новизна и методологическая база, обозначаются положения, выносимые на защиту, намечаются теоретическая и практическая значимость диссертационных материалов, приводится апробация результатов исследования, даются сведения о структуре и объеме работы.

Глава I «Параллели художественных смыслов» посвящена рассмотрению стилистических аспектов взаимодействия вокальных жанров с позиций литературно-поэтических параллелей.

В разделе 1.1. «Периодизация романсов в соотношении с эволюцией оперного творчества» отмечается, что жизнь и этапы творческого пути П. И. Чайковского наполнены многими яркими событиями и свершениями. Это представляет достаточную сложность для их четкой периодизации. В научной литературе превалирует традиционное подразделение на ранний, средний и поздний периоды, иногда вводится более детализированная градация, как, например, «творчество консерваторских лет», «московский период» (1866–1877), «годы странствий» (1878–1885) и т. д.

По отношению к вопросу о периодизации оперного творчества композитора прослеживаются два ключевых подхода, каждый из которых имеет свое обоснование. Так, в первом подходе В. В. Протопопов и Н. В. Туманина выделяют два важнейших периода оперного творчества П. Чайковского. Первый период датируется 1868–1877 годами, то есть десятилетием, совпавшим с пребыванием композитора в Москве, и связывается исследователями с процессами выработки индивидуального творческого стиля, который базируется на непрерывности музыкально-тематического развития, на контрастном сопостав-

лении художественных образов и их взаимодействии. *Второй период* датируется с конца 1870-х годов – от «Орлеанской девы» (1879) до «Пиковой дамы» (1890). По мнению исследователей, одноактная «Иоланта» (1891), возможно, стала бы началом нового периода в оперном творчестве, но этому помешала преждевременная смерть композитора. Во втором подходе (Ю. А. Розанова) выделяются следующие этапы оперного творчества П. И. Чайковского: ранние оперы (1864–1874 годы) – «Воевода», «Ундина», «Опричник», «Кузнец Вакула»; вершина «московского периода» – «Евгений Онегин»; оперы конца 1870–1880-х годов – «Орлеанская дева», «Мазепа», «Чародейка»; оперы 1890-х годов – «Пиковая дама» и «Иоланта». Данная классификация демонстрирует сложные и отнюдь непрямолинейные процессы развития в сфере оперного сочинительства композитора в целом.

Если обратиться к *периодизации романского творчества* П. И. Чайковского, то здесь также можно выделить два подхода. Детализированный подход встречается в труде Е. М. Орловой «Романсы Чайковского», где отдельно рассматриваются первые опыты композитора, романсы 1869 года, романсы первой половины 1870-х годов, романсы 1875 года, романсы 1878 и 1880 годов, романсы 1880-х годов и романсы 1893 года. Во втором подходе, в двух томах монографического исследования Н. В. Туманиной «Чайковский. Путь к мастерству» и «Чайковский. Великий мастер» выделяются четыре основных периода создания романсных сочинений. Ранние романсы ор. 6 (1869); романсы «предонегинской» поры (середина 1870-х годов); романсы конца 1870-х и начала 1880-х годов; поздние романсы, включая последний цикл ор. 73. Подобную классификацию можно обнаружить также в научных трудах более позднего времени.

Таким образом, относительно вопроса о периодизации романсов и оперных сочинений П. Чайковского, существует несколько точек зрения, которые либо дополняют друг друга, либо являются диаметрально различными. Однако совершенно не разработаны критерии, позволяющие в полной мере понять, каким образом происходило взаимовлияние романсной и оперной стилистики

на протяжении всего творческого пути композитора. В связи с этим, в Приложении к диссертации дается совмещенная хронологическая схема, в которой наглядно показывается, что относительно оперного творчества романсы появлялись *неравномерно*. И, если в первой половине творческого пути романсы постоянно «сопровождали» выход в свет оперные опусы, то в дальнейшем (с 1888) удельный вес оперных сочинений значительно возрастает.

В разделе 1.2. «Картина общих линий развития творчества» констатируется, что самой сильной стороной личности П. И. Чайковского является глубокое понимание сущности человека и человеческих взаимоотношений. Мир его чувств настолько тонок и богат, что он с поразительной отзывчивостью умеет сочувствовать и сопереживать своим героям, воспроизводить и передавать самые сложные эмоциональные состояния. Отсюда совершенно естественна идейно-художественная общность романсового и оперного творчества, которая отражается в тематике, в близости отдельных образов и сюжетов, в методах работы с литературным текстом.

С самых ранних оперных сочинений Чайковского прослеживается первостепенное внимание к воплощению *психологии* человека и человеческих взаимоотношений. Даже при обращении композитора к исторической тематике («Опричник», «Орлеанская дева» и «Мазепа») происходящие события воспринимаются скорее как фон, на котором разворачиваются личные драмы героев и проявляются их характеры. Своё внимание Чайковский всегда фокусирует прежде всего на «исследовании» чувств. С данной точки зрения его по праву можно назвать знатоком-психологом человеческих отношений.

В этом смысле творческие поиски композитора были направлены прежде всего на постижение психологического состояния человека не в статическом, а в динамическом, процессуальном плане. Им всегда очень тонко и точно подмечаются настроения, душевные состояния и переживания персонажей в их непрерывном развитии. Охватывая оперное и романсное творчество в целом, подчас сложно разграничить, в каких случаях оперная сценичность воздействует на романс, а в каких романсная стихия формирует язык оперных

произведений. Несомненным является факт: песня и романс уже на раннем этапе начинают активно проникать в оперные сочинения, достигая вершин в образцах лирических опер («Евгений Онегин», «Пиковая дама» и «Иоланта»). Романс же, в свою очередь, вбирает в себя черты сценической выразительности и монологичности.

Творчество П. Чайковского зиждется на том конгломерате *ценностных установок его личности*, которые проявляются на различных уровнях художественного обобщения: от общей идеи, тематики и выбора текстовой основы произведений до музыкально-выразительных средств и драматургических приемов. Вследствие этого, отражение общих линий в оперном и романсном искусстве не исчерпывается какими-либо частными моментами и должно рассматриваться с самых широких позиций.

В разделе 1.3. «Единство художественных идей, круга образов и сюжетов» обосновывается, что оперные и романсные сочинения П. Чайковского – две области творчества, где единство художественных идей, круга образов и сюжетов становится наиболее очевидным, так как присутствует объединяющее их начало – слово.

Весьма важным моментом в плане притягательности для композитора того или иного поэтического источника, невзирая на степень профессионализма и художественные достоинства исходного авторского текста, становятся отдельные ключевые слова или фразы, которые в значительной степени иницируют музыкальную мысль композитора.

Заслуживает внимания, что подавляющее количество романсов композитора не содержит собственного названия и именуется по начальной фразе литературного текста (Л. Мей, А. К. Толстой, А. Плещеев, А. Фет, Р. К., Д. Ратгауз и другие). Наиболее отчетливо эта тенденция проявляется при отказе от авторского названия и обращении в заглавии к начальной строке – как, например, в романсе «Уноси мое сердце...» («Певица» А. Фета) и др. Автором словно бы подразумевается наличие определенного рода «интриги» в пости-

жении истинного сюжета, что сближает романсы с театральными принципами оперных жанров.

Композитора привлекают поэтические тексты, в которых мгновенно устанавливается близкая дистанция между «главным героем» и «адресатом» речи: «Не верь, мой друг, не верь...», «Ни слова, о друг мой, ни вздоха...», «О, не грусти, мой друг» («Слеза дрожит») и др. В дальнейшем данная тенденция в романсах только развивается и усиливается, а далее проникает в оперное творчество.

Моменты отрицания, создающие внутреннюю динамику или даже конфликтность на вербальном уровне, есть во многих текстах, которые избирает композитор. С них часто и начинается повествование («Ни отзыва, ни слова, ни привета...», «Нет, никогда не назову...», «Я сначала тебя не любила...»). Напряженность сюжетному развитию придают и вопросы, содержащиеся в стихотворении: «Отчего?» (А. К. Толстой), «Зачем?» (Л. Мей), «Скажи, о чем в тени ветвей...» (В. Соллогуб) и другие.

Отмеченные художественные особенности литературных первоисточников, уже на языковом уровне являют общность с текстами сольных номеров из оперных либретто. Складывается впечатление, что стихи из романсных текстов вполне могли бы превратиться в тексты ариозо или арий и наоборот. Так, например, романс «Забыть так скоро» по своему художественному смыслу сближается со сценой Клятвы Андрея («Опричник»), а тема неразделенной любви Татьяны к Онегину появляется в романсе «Я вам не нравлюсь» (стихи К. Р.). Это говорит об общей исходной платформе художественного мышления композитора.

Многое предопределяет явная *общность тематики* романсов и оперных номеров, сосредоточенная на главных константах бытия: духовный мир человека и мироздание. Среди многих тем, обнаруживаемых у Чайковского, кардинальной линией творчества становится тема любви во всех стадиях ее развития: от зарождения чувства до угасших надежд на счастье. Так его романсы и многие страницы оперных сочинений есть *антология темы любви* в самом

проникновенном и многогранном ее претворении. Также наблюдается имманентно присущая языку вокальных произведений композитора исповедальная интонация высказывания.

В разделе 1.4. «Особенности отношения к литературному тексту» отмечается, что П. И. Чайковский обладал ярким литературным талантом: сочинял стихи, делал прекрасные переводы на русский язык иностранной поэзии и либретто (В. А. Моцарт «Свадьба Фигаро»), создавал учебные пособия, занимался музыкально-критической деятельностью, вел активную переписку с современниками. Композитор неоднократно сам писал либретто к собственным операм, а также тексты арий и ариозо (ариозо Германа «Что наша жизнь?», Ария князя Елецкого и другие) или принимал в этом процессе непосредственное участие. В области романсной лирики его перу принадлежат поэтические тексты таких сочинений, как «Простые слова» и «Страшная минута». Их стилистика лежит в русле романтических тенденций, характерных для его эпохи.

На первом месте у Чайковского всегда оказывается *эмоциональное содержание*, способность выразить настроение со всеми его оттенками и нюансами. Это прослеживается прежде всего при переработке исходных литературных текстов в жанр либретто. Например, если в «Евгении Онегине» у А. С. Пушкина начало XX строфы звучит так: «Ах, он любил, как в наши лета уже не любят...», то у П. И. Чайковского это преобразуется в такие строки: «Ах!.. Я люблю тебя, я люблю тебя, как одна душа поэта только любит...» – как видим, великолепное «чувство стиха» позволяет композитору преобразовывать пушкинские иронические интонации в «признание-исповедь». В этом отношении обнаруживается принципиальная разница с художественным мышлением предшествующего времени.

П. И. Чайковский очень тонко реагировал на стилистику современной ему речи, отражая новые качества интонирования: фоника слов, их красочность и смысловая значимость. Это прослеживается на примерах замены авторских слов или целых фраз, которые осуществляет композитор в своих ро-

мансах («Песнь Земфиры», «Не верь, мой друг...», «Колыбельная песня», «Нам звезды кроткие сияли...», «Серенада» и др.). В ряде вокальных миниатюр композитор вносит собственный оттенок смысла, наиболее важный для него лично. Так, например, в романсе «Лишь ты один...» поэтическая фраза «умел читать в душе больной» преобразована им в «восстал на лживый суд людской».

Отдельный свод поэтических источников романсов составляют тексты, связанные с воспроизведением характера народной речи («Али мать меня рожала...», «Кабы знала я, кабы ведала...», «Я ли в поле да не травушка была...» и др.). Отметим, что на многих страницах собственных опер П. И. Чайковский воспроизводит особенности народной речи (начиная с Песни Натальи из оперы «Опричник»: «Соловушка в дубравушке» – д. I, к. 2). Однако в дальнейшем народный язык все чаще становится основой для воплощения хоровых сцен, а сольные высказывания все более приближаются к реалиям современной композитору речи.

Художественные цели П. Чайковского заключались не в переводе стихотворения в музыку, а в создании *музыкально-поэтического синтеза*. Во многих его сочинениях для голоса прослеживается прежде всего стремление передать сокровенные мысли, чувства и переживания. Композитора интересовала музыка стиха, способная отразить различные психологические состояния, проникающие в самую глубину человеческой души. Отсюда в сфере оперного и романсного искусства П. И. Чайковского единство отношения к слову и методам работы с литературным первоисточником становится закономерностью и показателем его художественного стиля.

Глава II «Параллели музыкального воплощения» посвящена вопросам музыкальной драматургии. На обширном нотном материале анализируются интонационные, композиционно-формообразующие и симфонические принципы организации вокального материала.

В разделе 2.1. «Интонационное родство романсного и оперного музыкального языка» отмечается, что на протяжении всего творческого пути ком-

позитор стремился к тому, чтобы музыкальный язык оперы был осмыслен, прежде всего, как движение живых интонаций речи, как способ общения человека с человеком. Преодолению стереотипов и штампов оперной мелодики прошлого времени, а также выработке своего индивидуального музыкального стиля П. И. Чайковскому во многом помогла опора на лирику русского городского романса и песни.

В свою очередь, в области романсных жанров происходили интенсивные процессы накопления музыкальных интонаций из многих сфер концертной и повседневной музыкальной жизни России второй половины XIX века: русский и зарубежный оперный театр (прежде всего, итальянский), репертуар приезжих и отечественных певцов, нотная литература для домашнего музицирования. Вследствие этого русская романсная культура стала подлинным эмоциональным резонатором мыслей и чувств, запечатлевая характерные интонации эпохи, близкие и понятные для многих людей.

Отсюда не случайно между романсами и оперными произведениями обнаруживается множество мелодически сходных оборотов (как, например, в интонациях романса «Не верь, мой друг» и ариозо *d-moll* Натальи из III действия «Опричника» и др.). Создавая свои неповторимые по красоте романсы, арии, ариозо, ансамбли или речитативы, композитор опирается на особую *выразительность произнесения слова и фразы*, уникальную «драматургию интонаций» (Б. В. Асафьев).

Впервые со всей очевидностью композитор вступает на путь претворения романсных интонаций в «Евгении Онегине», обобщая достижения бытовой лирики своей эпохи и активируя тот эмоциональный тонус, который отражает этически-значимые, истинные основы русской речи. Более того, романсные интонации способствуют осознанию определенных «интонационных маяков» в опере, как, например, мелодии арии Гремина «Любви все возрасты покорны», в словах Татьяны «Зачем у вас я на примете? Не потому ль, что в высшем свете теперь являться я должна, что я богата и знатна...» и др.

Оперные и романсные интонации во всем многообразии оттенков и нюансов в послеоперный период приобретают в произведениях П. И. Чайковского особое единство, выказывая эмоционально-смысловое родство его вокального языка. Именно такая близость становится одним из ведущих показателей общности стилистики его сочинений для голоса.

В разделе 2.2. «Принципы вокализации поэтического текста» обосновывается, что композитору удалось отыскать тот особый тип мелоса, который не только окрашен задушевностью интонаций, их искренностью и обостренной чувствительностью, но прежде всего – непосредственной доступностью для восприятия. В его сочинениях *мелодия говорит, а слово поет*, и именно это способствует созданию того уникального сплава принципов вокализации поэтического текста, из которого проистекает индивидуально-неповторимый стиль художественного высказывания Чайковского. Вокальный язык композитора в наиболее органичной форме сохраняет изначальные связи с речью, стихосложением и кинетикой (движение, жест, мимика).

Как правило, исходной основой многообразных принципов вокализации поэтического текста становится метрический способ соотношения литературного текста и музыки с опорой на стопу, размер и метрику стихосложения. Он является тем главным импульсом, из которого произрастает все мелодико-ритмическое богатство вариантов. Однако полного соответствия с параметрами стиха у композитора чаще всего не происходит. Они всегда вуалируются за счет ритмических преобразований, включения пауз внутри фраз, внедрения элементов внутрислогового распева (как, например, в начале романса «Ни слова, о, друг мой...») и других приемов.

При использовании *декламационного* принципа вокализации поэтического текста преимущественное значение в стихотворной строке приобретает непосредственно слово и его интонационная трактовка, что приближает речь к монологу, обращенному к собеседнику или «внутрь себя». Отсюда в сочинении для голоса возможен более свободный темп, с ускорениями или многочисленными паузами, а также с продлением гласных звуков. Собственно, это

такой тип высказывания, который сам Чайковский называл «мелодическим речитативом». Появление данного вида вокализации в романах, несомненно, связано с оперными произведениями. Сохраняя жанровую основу камерно-вокальной музыки, композитор смог обогатить ее достижениями мелодизированного речитатива именно оперного плана, а не мелодекламации. Причем, такие опыты работы со словом прослеживаются еще в «Опричнике», «Кузнец Вакуле», в ранних романах «Забыть так скоро...», «Я с нею никогда не говорил...» и др.

Кантиленный принцип вокализации поэтического текста приобретает у Чайковского ярко выраженные индивидуальные черты. Он способствует оттеснению речевого ритма на второй план и проявлению полной мелодической «диктатуры». Отдельные мотивы и фразы перерастают в широкие линии с изобилием внутрислоговых распевов. При этом в кантиленных построениях Чайковского редко можно обнаружить протяжённые мелодические линии на какой-либо один слог или колоратурные украшения звуков. Чаще всего композитором используется распев слога не более чем на два или (реже) три звука.

В мелодических построениях в основном применяются такие классические способы голосоведения, как восходящее или нисходящее движение звуков в объеме кварты, квинты или сексты, скачки на терцию, кварту, квинту, сексту или (реже) септиму. Однако даже ходы на интонационно сложные уменьшенные или увеличенные интервалы никогда не являются какими-либо «надуманными» или «искусственными» и, как правило, весьма удобны в певческом отношении.

Для кантиленных линий мелодики П. И. Чайковского характерны секвенционные построения мелодии, обостряющие эмоциональный тонус высказывания: так называемые «секвенции страсти» (Б. В. Асафьев) – как, например, в романсе «Забыть так скоро...» или в арии Лизы «Откуда эти слезы...» из «Пиковой дамы».

Однако главенствующим принципом вокализации в романсах и операх П. И. Чайковского можно по праву назвать *ариозный*, как «квинтэссенцию лирического языка» (Е. А. Ручьевская) музыки XIX века. Ариозная мелодика с ее близостью к ритму, синтаксису и темпу речи, но со специфически дифференцированной звуковысотной линией предполагает фокусирование не на каких-либо отдельных словах, а опору на целостные фразы, способствуя выделению наиболее важных смысловых элементов вокальной речи.

У П. И. Чайковского мелодия ариозного склада всегда является наиболее гибкой в отношении соединения с другими принципами вокализации, допуская проникновение метрического, декламационного и кантиленного звуковедения. Соединение различных принципов вокализации поэтического текста часто используется П. И. Чайковским как в оперных, так и в романсных жанрах (сцена письма Татьяны, романс «Мы сидели с тобой...» и др.).

Таким образом, мелос П. И. Чайковского, как правило, представляет собой сложный конгломерат сразу нескольких принципов вокализации поэтического текста. Это способствует обнаружению стойких стилистических качеств вокального языка композитора.

В разделе 2.3. «Композиция и формообразование» обосновывается, что импульсом для нахождения конкретных соотношений между мелодической линией и стихотворной строфой у П. И. Чайковского всегда выступает смысловая сторона текста. Именно она диктует способы музыкального изложения и особенности формообразования.

В отличие от романсов, в оперных ариях или в ариозо развернутые вступления используются не часто, так как для композитора здесь чрезвычайно важно сохранение непрерывности драматургического действия. Исключения составляют только те номера, где это обусловлено непосредственно сюжетным развитием – как, например, запечатление обстановки домашнего музицирования в «Романсе Полины», где в ремарке автор указывает: «Полина прелюдирует» («Пиковая дама»), или подготовка темы «Куплетов Трике» с их характерным менуэтным ритмом («Евгений Онегин»).

Заслуживает внимания тот факт, что П. И. Чайковский как в романсах, так и в отдельных оперных партиях применяет такой новый вид вступительных разделов, как прелюдия-тезис, размещая его не в инструментальной, а в вокальной партии. Пожалуй, до Чайковского, никто из композиторов ранее не использовал данный художественный прием. Впервые он появляется в романсе «Забыть так скоро...», затем в начале последней арии Ленского из «Евгения Онегина», где поэтическая фраза «Куда, куда, куда вы удалились, весны моей златые дни?» выделена в самостоятельный раздел.

В экспозиционных разделах романсов и оперных номеров композитор чаще всего сохраняет ритмику стихотворных строк. Однако для стилистики П. И. Чайковского свойственно намеренное избегание «квадратности» за счет повторов фраз, отдельных слов или паузирования. Это делает музыкальную речь более свободной, аналогично естественной природе человеческого высказывания. В связи с этим заметим, что в позднем творчестве композитора зона экспозиции часто приобретает значение кульминационной точки («Серенада» ор. 63, ариозо Германа «Что наша жизнь?», ария Роберта «Кто может сравниться с Матильдой моей...»). В этом случае мелодический пик достигается уже в первой фразе, порождая эффект «взрыва эмоций», не прикрытого условностями речевого этикета.

Для срединных, развивающих разделов композиции романсов и оперных номеров, как правило, свойственно отсутствие завершенности, выраженное в тонально-гармонической неустойчивости, в применении вокальных принципов ариозности, декламационности и метричности, близких к особенностям речевого интонирования.

Заключительные разделы композиции романсов и оперных номеров в большинстве случаев никогда не повторяют экспозиционные. Репризность преодолевается с помощью видоизменения, динамизирования или сокращения, а также внедрения нового музыкального материала («Забыть так скоро...», «На нивы желтые...» и др.). Такой выход на принципиально другой

уровень музыкального развития в заключительных частях способствует образованию т. н. «модулирующих форм» (В. П. Бобровский).

Постлюдии у П. И. Чайковского обнаруживаются преимущественно в романсах. Они обладают ярким своеобразием и оригинальностью. Это «постлюдия-обрамление», «постлюдия-кода», «постлюдия-отзвук» и др. Особо выделяется в романсах «динамическая постлюдия», возникшая вследствие влияния оперного принципа «включенности» в дальнейшее развитие действия («Как над горячею золой...», «Хотел бы в единое слово...», «Пускай зима...»).

В области романсной лирики композитор открывает такой интересный художественный прием, как *постоянное возвращение* к ведущей поэтической мысли, которая выполняет функцию краткого, но емкого по содержанию «припева» («И больно, и сладко...», «Забыть так скоро...», «Так что же?...»). В оперной музыке данный прием драматургически органично использован, например, в значении навязчивой мысли о трех картах в партии Германа. Для композитора чрезвычайно важно и «ключевое слово», неоднократно встречающееся в поэтическом тексте, которое способствует созданию определенного настроения музыкального высказывания («Отчего?...», «Погоди!...», ариозо Иоланты «Отчего это прежде не знала...»).

В разделе 2.4. «Симфонизация романсов и сольных оперных номеров» отмечается, что понятие симфонизма, введенное Б. В. Асафьевым в музыкальную науку для характеристики творческого метода П. И. Чайковского, подразумевает *непрерывное драматургическое развитие художественных идей-образов* через изменение, сопоставление, конфликтное взаимодействие и преобразование исходного музыкального материала.

Стремление к *симфоническому способу развития* проявляется у П. И. Чайковского в самых различных жанрах и формах вокальной музыки, обнаруживаясь еще на ранних этапах композиторской деятельности (песня «Соловushко» из оперы «Воевода», 1868, и романсы ор. 6, 1869), и достигая своего апофеоза в последующее время. Источником этого качества становится глубокий психологизм мироощущения во всей его полноте: способность к яркому

переживанию внешних жизненных ситуаций и внутренних душевных состояний, одновременно с попытками их всестороннего осмысления. Отсюда в вокальной музыке П. И. Чайковского обнаруживается «по-бетховенски» развитое мышление в сочетании с драматургическими принципами шекспирианства и чеховским психологизмом.

Обнаруживаются различные приемы симфонизации: «монотематический диалог» и «ритмическое развитие тематизма» (Е. М. Орлова), «семантическая метаморфоза» (И. В. Степанова), метод «интонационных ассоциаций» (Б. В. Асафьев), внедрение элементов разработанности и лейтмотивности, использование драматического нарастания на доминантовом органном пункте, свойственное предыктовым разделам сонатных форм, предвосхищение музыкального мотива вокальной партии в партии инструментальной (сцена и ариозо Германа из 1-й картины, сцена и ариозо Лизы из 2-й картины «Пиковой дамы») и др.

Исходя из анализа вокальных опусов Чайковского, можно сделать вывод о том, что уже в ранних сочинениях для голоса обнаруживаются практически все основные принципы симфонизма, которые на протяжении всего творческого пути совершенствуются и обогащаются. Отсюда непосредственно партия фортепиано в романсах порождает сходство со звучанием инструментов симфонического оркестра (например, во вступлениях романсов «Усни, печальный друг...», «Примирение», «Ночи безумные...», «Ночь» op. 60, «Сереинада Дон Жуана», «Pimpinella» и др.).

Глава III «Параллели исполнительства» посвящена анализу проблем отечественного и зарубежного вокального искусства, запечатленных в музыкально-критическом наследии композитора, а также обнаружению взаимосвязей между оперным и романсным репертуаром русских певцов.

В разделе 3.1. «Проблемы вокального исполнительства в музыкально-критическом наследии П. И. Чайковского» изучаются взгляды композитора на современное ему состояние вокального исполнительства. Выявляется, что в процессе музыкально-эстетической оценки многочисленных театральных по-

становок, раскрытия особенностей либретто, стилистики и драматургии каждого из сочинений, Чайковский всегда старается отметить *умение композиторов писать для голоса*, в полной мере выявляет достоинства и недостатки вокальных партий.

В своих отзывах об артистах композитор стремится выделить наиболее яркие творческие индивидуальности, отметить самых талантливых исполнителей, одновременно формируя в сознании певцов и читательской аудитории *новый эталон вокального искусства* своего времени. При этом Чайковский опирается на сложный комплекс вокальных качеств, которые отражаются им в конкретных понятиях и определениях. Среди них, прежде всего, выделяются следующие: наличие природных и музыкальных данных, превосходное владение техническими навыками, чистота и верность интонации, красота тембра, равномерность звучания всех регистров голоса (грудной, головной и медиум), твердое знание нотного текста и другие. Одновременно композитором фиксируются такие важные критерии оценки мастерства певца, как артистизм, сценическая выразительность, способность к выражению различных эмоциональных состояний, соответствие внешних данных театральному образу, обдуманность и осмысленность художественной интерпретации.

В разделе 3.2. «*Романсы П. И. Чайковского, посвященные оперным певцам*» отмечается тот факт, что композитор сочинял свои романсы преимущественно циклами по шесть номеров (опусы 6, 16, 25, 27, 28, 38, 57, 63, 65, 73) и почти всегда с посвящением их кому-либо из близких для него людей – друзей, коллег, единомышленников. Среди них наибольшая часть связана с именами *выдающихся русских певцов* (исключение составляет французенка Д. Арто), которые не только являлись исполнителями его оперной музыки, но и вызывали искреннее восхищение композитора своими вокальными, сценическими и драматическими данными: А. Д. Александрова-Кочетова, А. М. Додонов, М. И. Ильина, Е. П. Кадмина, М. Д. Каменская, Ф. П. Комиссаржевский, Б. Б. Корсов, А. П. Крутикова, А. Е. Лавровская, И. А. Мельников, А. Г. Меньшикова, А. Н. Николаев, Д. А. Орлов, Э. К. Павловская, А. В. Панаева-

Карцева, А. А. Полякова-Хвостова, В. И. Рааб, М. А. Славина, Д. А. Усатов, Н. Н. Фигнер. Как правило, именно единство всех необходимых составляющих в творческом облике исполнителя представляло для него особую ценность.

Обосновывается, что в процессе написания конкретного романа Чайковский всегда держал в памяти *образ исполнителя*, которому посвящалось данное сочинение. Причем, композитор всегда рассчитывал на то, что в интерпретации именно этого вокалиста впервые прозвучит его музыка. Доказывается, что посвящение практически никогда не являлось случайным. Изначально личность певца или певицы словно «закладывалась» в саму концепцию музыкальной и художественной трактовки поэтического первоисточника. Необычайно тонкий «слуховой анализатор» композитора позволял ему в романсах вплоть до мельчайших интонационных деталей раскрывать вокальную природу исполнительского дарования, артистические, эмоциональные и интеллектуальные возможности.

В **Заключении** дается целостная панорама литературно-поэтических, драматургических и исполнительских параллелей в романсах и операх П. И. Чайковского. Обобщаются методы, способы и приемы работы композитора со словесным и музыкальным материалом. Делается вывод о том, что в области вокальных жанров Чайковскому, благодаря процессам взаимовлияния оперной и романсной сфер его творчества, удалось создать уникальный сплав театрально-выразительных и глубоко психологических принципов исполнительства. В результате этого композитор существенно расширил художественный диапазон содержания романсов, возвысив ряд из них до значения концентрированных музыкальных драм. В оперных сочинениях, напротив, ему удалось преодолеть стереотипы восприятия в сторону максимального приближения условных сценических ситуаций к жизненным реалиям, запечатлеть в них тонкие эмоциональные состояния и духовные состояния человека. Это во многом предопределило дальнейшие тенденции в развитии отечественной и зарубежной музыки, способствовало значительному совершенствованию ис-

куста пения в России, а также уверенному продвижению русской вокальной школы на ведущие позиции в мировой исполнительской культуре.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. Ушуллу, И. И. Русская опера на сцене Большого театра: из музыкально-критического наследия П. И. Чайковского // Обсерватория культуры, 2011. № 6. С. 135–141.

2. Ушуллу, И. И. Оперная и романсная музыка П. И. Чайковского: жанрово-стилистические параллели // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Грамота, 2012. № 7. Ч. I. С. 202–206.

3. Ушуллу, И. И. Взгляды П. И. Чайковского на вокальное исполнительство второй половины XIX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Грамота, 2013. № 4. Ч. II. С. 183–189.

4. Ушуллу, И. И. Истоки вокального творчества П. И. Чайковского // Художественное образование России: современное состояние, проблемы, направления развития: Материалы V Всероссийской научно-практической конференции. Волгоград, Волгоградское научное издательство, 2011. С. 88–93.

5. Ушуллу, И. И. Романсы П. И. Чайковского, посвященные оперным певцам // Интегративная психология и педагогика искусства в полиэтническом регионе: Материалы VIII Международной научно-практической конференции. Майкоп, Изд-во Института искусств Адыгейского государственного университета, 2013. С. 70–77.

Подписано в печать 13.02.2014 г.

Усл.п.л. – 1.5

Заказ №18257

Тираж: 100 экз.

Копицентр «ЧЕРТЕЖ.ру»

ИНН 7701723201

107023, Москва, ул.Б.Семеновская 11, стр.12

(495) 542-7389

www.chertez.ru