

УДК 78.087.61

## ПРОБЛЕМА ВЗАЄМОДІЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ ТА СИМФОНІЙ В СПАДЩИНІ П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО

Войченко О.М., Кирилівна І.Я., Шпортко О.В.  
Київський університет культури

Аналізуються особливості взаємодії камерно-вокальних творів та симфоній в творчості П. Чайковського. Зв'язок проявляється не тільки на інтонаційному рівні, а й на драматургічному. Фактором єдності камерно-вокального циклу може виступати образно-тематичний рівень, зв'язки між частинами і метод його розвитку, близький симфонічним творам композитора. Для більш повного розуміння змісту камерно-вокальних творів Чайковського виконавцю потрібно враховувати їх взаємозв'язок з більш масштабним жанром – симфонією. Важливу роль в трактуванні камерно-вокальних творів повинна займати інтерпретація драматургії романсів в рамках одного опусу, які варто сприймати не як низку закінчених і самодостатніх мініатюр, а вбачаючи їх взаємозв'язок в межах циклічного твору.

**Ключові слова:** співак, інтерпретація, драматургія, камерно-вокальні твори, романс.

**Постановка проблеми.** Є ряд композиторів, чия творчість викликає незмінний інтерес публіки. Одним з таких геніальних авторів, чий твори залишаються актуальними, є П.І. Чайковський. Його твори привертають широку виконавську аудиторію і сприяють створенню безлічі інтерпретацій його симфонічної, оперної, камерно-інструментальної, фортепіанної музики. Схожу картину можна спостерігати і в області камерно-вокальної спадщини. Хоча романси Чайковського неодноразово ставали основою також і для наукового вивчення, проте є ряд питань, важливих саме для виконавця-вокаліста, які залишаються мало дослідженими. Заслугу розгляду проблема тематичних і інтонаційних паралелей між романсами і творами великої форми – симфоніями.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Творчість П.І. Чайковського – в тому числі, камерно-вокальну – проаналізовано в ряді досліджень таких авторів, як Б. Асаф'єв, О. Орлова. Але найбільший інтерес для вокаліста представляють роботи, присвячені романсовим творам композитора у виконавському (інтерпретаційному і науково-пізнавальному) аспекті, серед яких варто відзначити дослідження В. Юрчук.

**Виділення раніше не вирішених частин проблеми.** Виконання багатьох романсів Чайковського передбачає якусь театралізацію, що зближує їх з оперними сценами і змушує співака замислюватися над необхідністю підключення в окремих випадках оперного звуку при співі камерно-вокальних творів. Важливим фактором спільності романсів і симфонічних творів Чайковського є відчуття циклічності в будові романсових опусів, яке нагадує будову циклів в симфоніях. Питання наукового опису і об'єктивної оцінки інтерпретаційних версій при виконанні камерно-вокальних творів також є мало вивченим в сучасному музикознавстві.

**Формулювання мети дослідження.** Мета дослідження полягає в осмисленні ролі та значення камерно-вокальної творчості П. І. Чайковського. Обрана мета передбачає вивчення паралелей між камерно-вокальними творами та симфоніями.

**Виклад основного матеріалу.** Камерно-вокальні жанри посідають особливе місце в культурі XIX століття. Нерідко романси ставали своєрідною творчою лабораторією для випро-

бування композиторських прийомів, формування потрібних ритмо-інтонаційних комплексів. Про цю властивість романсів 1860-70-х років XIX століття згадує О. Орлова: «Романс і в ці роки був улюбленою формою музикування найрізноманітніших верств міського населення, які знаходили в ньому відгук на свої повсякденні почуття і думи, відчували близьке і рідне своїм переживанням. Ще більше, ніж у творчості Глінки, Даргомижського та їх попередників, романс розширив рамки своєї тематики і жанрові форми її втілення. Разом з тим романс продовжував грати роль «лабораторії», в якій формувалися нові інтонаційні засоби виразності, знаходилися нові шляхи до вирішення питань співвідношення музики і слова і в цілому проблеми співвідношення мови словесної і музичної» [2, с. 252].

Романси займали особливе місце також у творчості Чайковського, ставши класикою вокальної лірики другої половини XIX століття. Здатність Чайковського передавати всю палітру почуттів, що охоплюють людину згадував Б. Асаф'єв: «Людина з її радощами і скорботою – завжди центр тяжіння для музики Чайковського, людина як творець музики найтонших почуттів, бажань, прагнень, як вічний двигун все нових і нових вражень, носій неспокойного, завжди викрадає у дійсності прекрасні образи уяви» [1, с. 17].

Ряд дослідників, в тому числі й О. Орлова, вказують на взаємозв'язок романсів П.І. Чайковського і його великих інструментальних творів. Шляхи перетину жанрових різновидів симфонії і зразків камерно-вокальної творчості проявлялися також в тому, що останні використовувалися не тільки в якості «першоджерела» тих чи інших інтонаційних комплексів, а й як моделі жанру, що потрапляють в середину більших жанрів. О. Орлова зазначає, що «...особливо в творчості Чайковського... пісня і романс не тільки входять як складовий елемент в музичну мову... симфонічних творів, а й як жанри беруть участь в їх драматургічному розвитку... [Прикладом може служити] «Канцона» в Четвертій симфонії Чайковського і т.п.» [2, с. 260].

Продовжуючи ідею паралелей романсів і симфонічних творів, можна сказати, що подібні інтонаційні переклички спостерігаються між романсом «Ні, тільки той, хто знав» і симфонічною

увертюрою-фантазією «Ромео і Джульєтта»; аналогічно об'єднуються Шоста симфонія (симфонія «життя і смерті») з романсами ор. 73. Подібний взаємозв'язок жанрів для виконавця повинен бути своєрідним керівництвом до розуміння особливостей змісту романсових опусів. Виходячи з закономірностей будови циклу в тій чи іншій симфонії Чайковського, слід використовувати їх як орієнтири для знаходження можливих сюжетно-драматургічних зв'язків і в рамках камерно-вокального опусу, що дуже важливо враховувати виконавцю.

Розглянемо в зв'язку з цим більш детально останні романси ор. 73, написані на слова Д. Ратгауза, – з метою віднайдення певних паралелей з Симфонією № 6. Як відомо, обидва цикли були створені Чайковським в 1893 році практично паралельно. Роботу над Шостою симфонією композитор почав 4 лютого, в чернетці твір було завершено Чайковським 24 березня, проте партитура була готова лише до 19 серпня. Однак через місяць після завершення чернетки симфонії, в кінці квітня 1893 року, було розпочато роботу над романсами ор. 73, а завершено їх 5 травня 1893 року.

Якщо Шоста симфонія була виконана 16 жовтня 1893 року за життя автора і за його участю, то романси ор. 73 вперше стали звучати вже після смерті Чайковського (деякі з них були виконані на концертах пам'яті композитора восени 1893 року). Ці шість романсів на слова Данила Ратгауза – молодого поета, колишнього студента-юриста Київського університету, були присвячені співакові Миколі Миколайовичу Фігнеру. Судячи з того, що перші із запропонованих поетом віршів композитор отримав всередині листа Д. Ратгауза ще влітку 1892 року, Чайковський якийсь час міг виношувати ідеї вокального циклу паралельно зі створенням матеріалу симфонії, що в підсумку могло сприяти взаємному проникненню ідей романсу і симфонії.

Сучасна дослідниця В. Юрчук відзначає особливості даного циклу, зміст якого, судячи з опису, дуже схожий з описом Шостої симфонії, зроблений О. Должанським: «Названий цикл відрізняється глибиною змісту при зовні стриманій манері письма; особливо вражає трагедійна нота, яка звучить з такою підкорюючою силою в заключному романсі. Основна тема, що пронизує творчість Чайковського – прагнення до щастя, свободи, любові і крах усіх сподівань при зіткненні з неблаганною Долею, – втілена тут на рідкість переконливо» [3, с. 27].

Можна припустити, що цикл романсів ор. 73 відтворює деякі ідеї Шостої симфонії, але в формі вокальних мініатюр. Всі шість романсів об'єднані спільною ідеєю – це ретроспектива людської любові, як основної складової життя ліричного героя. Романси «Ми сиділи з тобою» і «Знову, як колись, один» утворюють арку світу реальності, яка ніби охоплює своїми краями світ фантазій-спогадів і метафізичних відчуттів героя, що в якійсь мірі співзвучно з образним змістом Шостої симфонії. Не випадково, на відміну від романсів «Ніч», «В цю місячну ніч», «Зайшло сонце», «Серед похмурих днів», де в тій чи іншій мірі вокальна партія тематично зумовлена вступом, саме в цих двох романсах інтонації майбутньої вокальної партії не містяться в фортепіанній. Факт відсутності мелодичних зв'язків між вступом і центральними

розділами в двох крайніх романсах циклу ніби показує протиставлення об'єктивної реальності (матеріал партії фортепіано) і головного героя (вокальна партія): світ, який вже був до народження героя, залишиться таким і після його смерті.

У початковому романсі циклу – «Ми сиділи з тобою» повторність музичного матеріалу, як в партії фортепіано, так і в голосі, передає стан заціпеніння почуттів, неможливості змінити минуле. Тому для початкового розділу характерний остинатний ритм як у мелодії, так і фактурі супроводу першої частини романсу. Фортепіанна партія посилює таке відчуття – це «замкнене коло» – 9 тактів мірного руху чвертями, при цьому домінує низхідна малосекундова інтонація в верхніх голосах. Виразною є і гармонічна лінія: органний пункт тоніки в тт. 1-4, який передає статику, гальмування руху. Хроматичне низхідне слідування акордів в середніх голосах у фортепіано пов'язане з плачовим началом. У вокальній партії використовується круговий рух в межах великої терції. При цьому достатньо специфічним є використання низького регістра у тенора, що створює похмуру звучання – дещо здавлене, навіть глухе, яке асоціюється зі стримуваними сльозами.

В результаті створюється ефект найпотужнішого емоційного наростання. Другою тихою кульмінацією, епілогом, в якому читається багато з того, що висловив герой, є фортепіанне завершення. В результаті, виникає відчуття трагедії від недосяжності любовного ідеалу, пов'язаної з бездіяльністю героя і його невпевненістю. Відзначимо близькість стану і настрою романсу «Ми сиділи з тобою» з першою частиною Шостої симфонії. Якщо початковий розділ романсу в образному відношенні близький до першої теми побічної партії симфонії («завмерлий стан»), середній розділ вже більше схожий з головною партією (діяльна активність «з передчуттями»), третій розділ з кульмінаційною частиною розробки.

Другий романс циклу ор. 73 – «Ніч» – в сюжетно-драматургічному відношенні є своєрідним перехідним моментом від суворой реальності до солодкої мрії і описує теперішні переживання героя. І тут його душа неухильно прагне в минуле, подарувати яке виявляється здатною тільки ніч. При цьому сюжетному повороті музика романсу дає відчуття хисткості реальності, солодкого передчуття відходу в мрії. Для романсу «Ніч» характерна геніальна простота висловлювання, коли потрібно без зайвих ефектів створити стриманий образ, де під зовнішнім спокоєм буде ховатися нестримний відчай. Основний тематичний елемент вокальної партії вперше звучить вже в фортепіанному вступі. Характерною особливістю романсу є використання органного пункту на звуці фа, який є то стійко-тонічним, то напружено-домінантовим. Його звучання в низькому регістрі на останній долі такту пов'язане з траурністю.

У зв'язку з наявністю такого своєрідного органного пункту в романсі дуже часто утворюються гармонії експресивно-циганського характеру. Разом з частим хроматичним сходженням в мелодичній лінії основної теми і при наявності постійного фактурного діалогу між голосом і фортепіано (підголоски супроводу по відношенню до малюнка вокальної партії завжди йдуть назустріч йому) все це створює такий комплекс ви-

ражальних засобів, який малює образ безвиході, якогось замкнутого кола (навіть кульмінаційний розділ побудований на повторенні початкової фрази, але на октаву вище і з динамікою *f*).

Заключний розділ побудований на матеріалі вступу, з використанням масштабно-тематичної структури дроблення. Повторюється перша фраза – спочатку вона дається в повному викладі, а потім відбувається її усічення, з підкресленням секундової інтонації *lamento*, після якої органний пункт додається і в верхньому голосі партії фортепіано. Заключний розділ романсу «Ніч» можна зіставити, як зі вступом, так і з кінцем I розділу розробки першої частини Шостої симфонії, коли після головної партії звучить тема «Зі святими упокій».

Третій за рахунком романс ор. 73 – «В цю місячну ніч» – сюжетно переносить дію в світ мрій. Пряме відчуття невблаганної і ворожої герою реальності, яке створювалося сюжетом і музикою романсу «Ніч» (і частково романсу «Ми сиділи з тобою») зараз зникає. Трепетний захват від побачення, виражений висхідним рухом мелодії наповнює всю музику особливо захопленим настроєм. В даному циклі це перший повністю мажорний романс. В основі його мелодичної лінії лежить висхідний рух, який нагадує фортепіанну постлюдію з першого романсу циклу («Ми сиділи з тобою»). А загальний висхідний гамоподібний характер руху мелодії вокаліста нагадує початкові інтонації середнього розділу побічної партії першої частини Шостої симфонії.

Лише в кінці романсу у видозміненій репрізі з'являється певне сум'яття, яке передрікає швидке повернення дня, що сіє неспокій і смуток. Відбувається зупинка активного руху шістьнадцятими в партії фортепіано, а вокальна партія звучить подібно оперному речитативу. На тлі витриманих акордів супроводу, опукло окреслена декламаційність вокальної партії, з підкресленням мінорного VI ступеня гармонічного мажору. В цьому місці (як і в т. 4 вступу, перед кульмінацією, а потім і в заключному фортепіанному програвші) важливе місце займає сфера гармонії подвійної домінанти. Саме такими епізодами в світлих романсах порушується відчуття їх ясності і відбувається нагадування про реалії життя. Ймовірно, музику і характер цього романсу можна порівняти із середнім розділом побічної партії першої частини шостої симфонії.

Четвертий романс – «Зайшло сонце» – це кульмінація щастя і єдиний безхмарний романс у всьому циклі. Дія відбувається ніби тут і зараз, але не в реальності. Незвичною є метроритмічна структура мелодії – кожна мелодична фраза починається у вокальній партії не з сильної долі, а зі слабкої, що позбавляє звучання статичності і дає напрямок руху до кульмінації фрази. Найвища, кульмінаційна точка цих вокальних фраз потрапляє на третю долю такту – тобто на найслабшу. Таким чином, перед нами – легкі, майже повітряні міні-кульмінації, які добре доповнюють образ «щастя в мріях».

У драматургії циклу романс «Зайшло сонце» можна порівняти в деякому сенсі з інтермецо; дана аналогія підкреслюється із завуальованою танцювальністю, яка нагадує музику крайніх розділів другої частини Шостої симфонії (музичний розмір не 3/4, а 5/4). Крім танцювальності

та загального мажорного ладу, романс і друга частина симфонії близькі в звуковисотному відношенні і за «гамоподібним» типом розгортання мелодичного матеріалу.

Якщо романс «Зайшло сонце» є світлою вершиною циклу ор. 73, а «У цю місячну ніч» – своєрідним емоційним підступом до вершини-кульмінації, то наступний романс – «Серед похмурих днів», знову зачіпає реальність і повертає зі світу казки. Але це повернення до реальності все ще не трагічне. Даний романс, як і «В цю місячну ніч» написані в одній і тій же тональності (As-dur). Схожими вони є завдяки висхідній спрямованості мелодичних фраз та типу фактури супроводу. Досить виразно звучить постійна секундова низхідна інтонація в середніх голосах у фортепіано. Палке прагнення до недосяжного, далекого образу – ось сутність всього романсу. Він перегукується з побічною темою I частини Шостої симфонії. У партії фортепіано присутні секундові ламентозні інтонації і органний пункт.

Останній романс циклу – «Знову, як колись один» – являє картину справжнього розпачу – спочатку стримуваного, який потім виходить на поверхню; його музика демонструє прощання героя з життям і передрікає швидкий трагічний фінал. Протягом всього романсу тонічний органний пункт в поєднанні з «інтонацією подиху» і мірним, монотонним рухом восьмих тривалостей в партії фортепіано привертає до себе увагу, викликаючи асоціації з реакцією головного героя на долю, і втілюючи образ невимовної туги.

Вокальна партія має незмінну ритмічну фігурацію і характеризує внутрішній стан ліричного героя. Мелодія в кожному реченні секвенційно піднімається по великих секундах, характеризуючи наростання емоційного напруження героя, аж до кульмінаційних слів: «...Все, що діється зі мною, я передати не беруся...». Заключний розділ романсу можна зіставити з фіналом Симфонії № 6, особливо з кодою, в якій відбувається прощання з життям головного героя, вмираючого на самоті.

**Висновки з даного дослідження та подальші перспективи.** Отже, між Шостою симфонією і романсами ор. 73 дійсно існує зв'язок, що виявляється не тільки на рівні інтонаційних паралелей, а й на рівні драматургічному. Цикл романсів можна уявити як тричастинну композицію, чії розділи будуть збігатися з емоційно-образним змістом симфонії. Крім того, зв'язок романсів з Шостою симфонією проявляється як в плані образності, так і за рахунок інтонаційних і жанрових паралелей. Цикл сприймається як єдине ціле завдяки образно-тематичному рівню, зв'язкам між частинами і методу його розвитку, близькому симфонічним циклічним творам композитора. Для більш повного розуміння змісту камерно-вокальних творів Чайковського виконавцю потрібно враховувати їх взаємозв'язок з більш масштабними жанрами – симфоніями. Дана тенденція знаходить своє втілення у використанні романсових і пісенних інтонацій. Важливу роль в трактуванні камерно-вокальних творів повинна займати інтерпретація драматургії романсів в рамках одного опусу, які варто сприймати не як низку закінчених і самодостатніх мініатюр, а вбачаючи їх взаємозв'язок, трактувати як частини циклічного твору.

**Список літератури:**

1. Асафьев Б. В. Великий русский композитор // Асафьев Б. В. Избранные труды. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. – Т. II. – С. 17-20.
2. Орлова Е. Лекции по истории русской музыки. Издание второе. – М.: Музыка, 1979. – 574 с.
3. Юрчук В. Певец и концертмейстер – слагаемые успеха (на примере вокального творчества П. Чайковского) // Южно-Российский музыкальный альманах. – Ростов-на-Дону, 2015. – Выпуск № 2(19). – С. 20-30.

**Войченко О.Н., Кирилина И.Я., Шпортко А.В.**

Киевский университет культуры

**ПРОБЛЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КАМЕРНОЙ-ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И СИМФОНИЙ В НАСЛЕДИИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО****Аннотация**

Анализируются особенности взаимодействия камерно-вокальных произведений и симфоний в творчестве П. Чайковского. Связь проявляется не только на интонационном уровне, но и на драматургическом. Фактором единства камерно-вокального цикла может выступать образно-тематический уровень, связи между частями и метод его развития, близкий симфоническим циклическим произведениям композитора. Для более полного понимания содержания камерно-вокальных произведений Чайковского исполнителю нужно учитывать их взаимосвязь с более масштабным жанром – симфонией. Важную роль в трактовке камерно-вокальных произведений должна занимать интерпретация драматургии романсов в рамках одного опуса, которые стоит воспринимать не как ряд законченных и самодостаточных миниатюр, а видя их взаимосвязь в контексте циклического произведения.

**Ключевые слова:** певец, интерпретация, драматургия, камерно-вокальные произведения, романс.

**Voichenko O.M., Kyrylina I.Ya., Shportko O.V.**

Kyiv University of Culture

**PROBLEMS OF INTERACTION OF CHAMBER VOCAL WORKS AND SYMPHONIES BY INHERITANCE OF P. CHAYKOVSKY****Summary**

The peculiarities of the interaction of chamber-vocal works and symphonies in P. Tchaikovsky's work are analyzed. Communication manifests itself not only on the intonate level, but also on the playwright. The factor of unity of the chamber vocal cycle can be the figurative-thematic level, the connections between parts and the method of its development, close to the symphonic works of the composer. For a more complete understanding of the content of the chamber vocal works of Tchaikovsky's performer, one must take into account their interconnection with a larger scale genre-symphony. An important role in the interpretation of chamber-vocal works should take the interpretation of romance drama within a single opus, which should be perceived not as a series of completed and self-sufficient miniatures, but also considering their interconnection within the cycle work.

**Keywords:** singer, interpretation, dramaturgy, chamber-vocal works, romance.