

УДК 782+784.2+781.4

О РОЛИ ПОЛИФОНИИ В ОПЕРНЫХ ДУЭТАХ П.ЧАЙКОВСКОГО

Антонина Альбертовна Лесогорская

Львовская национальная музыкальная академия, ул. Нижанкивского, 5, Львов, Украина

Статья посвящена изучению роли полифонии в сольно-ансамблевых номерах из опер П.Чайковского. Материалом для анализа стали дуэты главных действующих лиц из опер «Евгений Онегин» и «Пиковая дама». Определяется значение полифонических дуэтов в драматургии, развитии сюжетных линий и характеристике образов каждого оперного спектакля.

Ключевые слова: П.Чайковский, оперные дуэты, имитационная полифония, канон, куплетная форма

Опера является театрально-синтетическим жанром, объединившим все известные виды искусства – музыку и поэзию, пение и танец, архитектуру и живопись, а также мастерство актерского перевоплощения. Она известна с конца XVI века и на протяжении четырех столетий постоянно обогащалась новейшими достижениями музыкального искусства.

Сформировавшись как антитеза церковному контрапункту, итальянская опера основывалась на гомофонном принципе соотношения голосов, который состоял в господстве одного ведущего голоса над всеми остальными голосами. Такой склад был наиболее удобным для оперного жанра, в котором важнейшее значение получило сольное пение: вокальная партия оперного солиста, изобилующая сложнейшими техническими приемами и противопоставленная более скромному оркестровому сопровождению, стала ведущим голосом многоголосной музыкальной ткани, а от солиста требовалось высокое исполнительское мастерство для того, чтобы преодолеть все вокальные трудности. Со временем полифония все же проникает в оперный жанр, обогащая господствующий в ее вокальных номерах гомофонный склад имитационно-полифоническим изложением. Эти процессы были вызваны как исторической эволюцией самой оперы, так и особенностями творческого метода композиторов, обращавшихся к данному жанру.

Среди композиторов, чей творческий метод отображает тенденцию к полифонизации многоголосной ткани, необходимо указать П.И.Чайковского. Исследователи отмечают, что характерной особенностью его произведений является мелодизация голосов фактуры, следствием которой оказывается усложнение общего музыкального изложения, появление в нем полифактурных построений, соединяющих признаки полифонического и гомофонного склада. Данная тенденция ярко проявляется в инструментальных произведениях Чайковского, не связанных со словом, где композитор более свободен в выборе средств фактурного развития. Проникновение полифонии в оперный жанр, и прежде всего – в сольно-ансамблевые номера (например, дуэты главных героев), связано у Чайковского не столько с фактурным обогащением, а скорее является средством организации самого изложения, а в некоторых случаях приобретает важное драматургическое значение, поскольку становится формой раскрытия психологического состояния.

Высокая оценка оперной полифонии Чайковского, как по значимости в контексте развертывания сценического действия, так и по мастерству исполнения, была дана В. Протопоповым в одном из разделов фундаментального издания «Полифония в русской музыке XVII – начала XX века» [1]. Говоря о роли полифонии в аспекте тесной взаимосвязи и взаимовлиянии оперного и симфонического жанров [1, с. 184], исследователь утверждает, что законы оперной драматургии не позволяли Чайковскому использовать полифонические средства также широко, как в инструментальных партитурах, однако при каждом возможном

случае композитор к ней все-таки обращался [1, с. 187]. В качестве примера приводятся два широко известных вокальных ансамбля – канон «Враги» из оперы «Евгений Онегин» и квинтет «Мне страшно» из «Пиковой дамы»: оба они являются драматургическими узлами, которые соединяют втянутые в конфликт действующие лица, и «просто необходимы в контексте формы» [1, с. 187]. Отмечается, что такое же широкое привлечение полифонических средств в драматургически значимых участках формы (например, в драматических кульминациях), обнаруживается и в симфонических произведениях Чайковского, что свидетельствует о едином творческом методе, объединяющем различные жанры, вне зависимости от их природы.

Целью данной статьи является определение роли полифонии в вокальных дуэтах из опер П.И.Чайковского «Евгений Онегин» [2] и «Пиковая дама» [3]. При изучении полифонических средств в указанных операх мы опирались на теоретические сведения из книги «Полифония» Т.Мюллера [4].

Обратимся к анализу музыки и рассмотрим на конкретных примерах, какое значение приобретает полифоническое изложение в вокальных дуэтах, и как это связано с ходом развития сценического действия.

В каждой опере у главных героев есть ансамблевые сцены, в которых они исполняют дуэты. Их количество больше, нежели то, что указано и изучено в материале В. Протопопова о полифонии П.И.Чайковского: в опере «Евгений Онегин» это дуэт Татьяны и Ольги из первой картины, дуэт Онегина и Ленского из пятой картины и дуэт Татьяны и Онегина из седьмой картины; в опере «Пиковая дама» – дуэт Лизы и Полины из второй картины первого действия, дуэт Прилепы и Миловзора из третьей картины второго действия и дуэт Лизы и Германа из шестой картины третьего действия.

Дуэты в опере «Евгений Онегин» расположены в драматургически важных, узловых моментах развития действия и соответствуют этапам завязки, кульминации и развязки. Пасторальный *дуэт Татьяны и Ольги*, обрисовывающий быт провинциальной дворянской усадьбы, вводит нас в атмосферу неспешного, размеренного течения тихой деревенской жизни, в которой ничего не происходит, один день напоминает другой и каждый человек живет своими маленькими радостями – кто-то воспоминаниями, кто-то текущими заботами, но при этом каждый по-своему счастлив. Вместе с тем, дуэт предшествует прибытию Ленского и Онегина, т.е. собственно завязке сюжета, поэтому спокойствие и некоторая статичность пения Татьяны и Ольги ярко контрастирует с последующей беготней по поводу приезда гостей и их важным появлением, очень хорошо показанным в звучании оркестра.

Дуэт, жанровой основой которого является элегия, написан в куплетной форме. Начало каждого куплета имитационно, с разновременным изложением вокальных фраз, но затем партии Татьяны и Ольги сливаются в т.н. дуэт согласия и корректируются между собой гармонически. Так происходит на протяжении всего куплета, в каждой его строфе. Имитационные повторения не являются точными, однако четко соблюдаются принципы ритмической комплементарности и повторности слов при передаче материала из партии в партию, характерные для имитационно-полифонического склада в целом и вокальной полифонии в частности. Обе партии развиваются в пределах своего диапазона, от первых элегических фраз к яркой кульминации, за которой следует динамический спад. В первой половине каждого из куплетов пение начинает Татьяна, т.е. имитируемым голосом является сопрано. При подходе к кульминации материал распределяется по-другому, поэтому все фразы, которые имитационно повторяются в другой партии, первой начинает петь Ольга.

Тембровое сочетание высокого и низкого женских голосов создает условия для имитационной повторности на новой высоте. Имитация первой вокальной фразы («Слыхали ль вы») дается в нижнюю октаву, второй («за рощей глас ночной») – в квинту, третьей («певца любви») – в дециму. Изменение интервала имитации связано с неточностью имитирования мелодики каждой из трех фраз, но при этом четко соблюдается полутактовое расстояние между имитационными повторениями отделов.

В начале следующей строфы («Когда поля в час утренний молчали») имитационно повторяется только первая фраза – в нижнюю октаву, с расстоянием в полтакта. Все имитационные построения в первой половине куплета поданы в экспозиционной функции.

Во второй половине куплета («Слыхали ль вы тогда свирели звук унылый и простой?») происходят некоторые изменения. Во-первых, все имитируемые фразы теперь появляются в партии низкого женского голоса, а во-вторых, они по несколько раз повторяются на той же высоте и со сменой высотного положения, образуя бесконечный канон, переходящий в каноническую секвенцию. Повторяются также и слова («Слыхали ль вы?»), а интервал имитации равен октаве. Использование имитационных средств в развивающей функции в совокупности с гармонической неустойчивостью и динамическим нагнетанием, приводит к достижению звуковысотной кульминация, после которой оба голоса на какое-то время сливаются в красивом дуэте согласия и поют фразы из темы вступления к опере. На этапе динамического спада появляется еще один бесконечный канон, в комбинации голосов «верхний – нижний» и со вступлением респосты в нижнюю септиму, выполняя функцию торможения перед каденцией, завершающей весь куплет.

Итак, в дуэте Татьяны и Ольги, открывающем первое действие оперы «Евгений Онегин», соединение вокальных голосов происходит на имитационной основе, вследствие чего образуется полифоническое двухголосие, скорректированное логикой гармонического развития. Появление полифонии в пасторальном дуэте объясняется драматургическим приемом предвосхищения: как будут развиваться события, пока что неизвестно, однако отдельные намеки и скрытые подсказки это поясняют. В данном случае композитор готовит нас к тому, что по ходу развития действия между сестрами откроются глубокие противоречия, и что легкомысленное поведение ветреной Ольги станет дополнительным поводом для личных переживаний Татьяны.

Дуэт Онегина и Ленского «Враги» из пятой картины переносит нас в ситуацию напряженного ожидания развязки нелепой ссоры, которая накануне произошла на именинах у Татьяны. Между недавними друзьями должна состояться смертельная дуэль, все приготовлено, осталось только поднять заряженные пистолеты. Но... Они не могут этого сделать, прекрасно отдавая себе отчет в ничтожности повода для вражды, и не понимая, как такое могло произойти.

В дуэте прекрасно передано заторможенное состояние героев перед дуэлью, желание отдалить наступление этого неотвратимого момента и даже обоюдное, но тщательно скрываемое намерение прекратить этот абсурд и помириться. Важнейшим средством создания такого состояния выступает имитационная полифония.

Дуэт написан в форме классического канона, в котором имитационный процесс выдержан от начала до конца. Вокальные партии Ленского и Онегина содержат одинаковый материал, проводимый в разное время, с расстоянием вступления в одну треть такта. Всего имитируется десять фраз, разных по протяженности, и каждая последующая фраза отделена от предыдущей короткой паузой. Фразы повторяются без изменений, но на другой высоте (по записи – имитация в нижнюю дециму, в реальном звучании – в нижнюю терцию). Канонический принцип не препятствует гармоническому соответствию обеих партий, четкой их координации между собой и взаимодействию с оркестровым сопровождением. Роль последнего сводится к весьма сдержанной аккордовой поддержке, при этом в басовом голосе навязчиво повторяется основной тон доминантовой гармонии, словно символизируя неизбежность судьбы.

Музыка канона прекрасно передает состояние оцепенения и напряженного ожидания, в котором пребывают оба героя (по ремарке, Ленский и Онегин стоят в ожидании, не глядя друг на друга). Общий вокальный материал показывает, что приятельские отношения еще не разрушены, однако каноническое ведение голосов является прямым указанием на то, что примирение между ними так и не будет достигнуто.

Драматургически канон «Враги» является паузой в развитии действия и после этого начинается собственно дуэль (уже без пения, под оркестр), а эмоционально – это наивысшая точка напряжения, за которой следует трагическая развязка. Но и эта развязка стала прелюдией к новому действию: можем себе представить, какие пересуды начались в деревне среди соседей семейства Лариных и какими болезненными они были для Татьяны; все это осталось за рамками оперы Чайковского.

Дуэтная сцена Татьяны и Онегина в седьмой картине является последним объяснением между главными героями. И Татьяна, и Онегин обходятся без продолжительных сольных арий, поэтому сцена преимущественно диалогична. Объяснение не приносит результата: каждый из героев остается на своих позициях и ни одному из них не удается переубедить другого. В ситуации *post factum*, когда все уже решено и ничего невозможно изменить, героев объединяют только общие несбывшиеся надежды. В данной дуэтной сцене это выражено появлением в обеих партиях общей музыкальной темы («Счастье было так возможно»), которую вначале поет Татьяна, а затем повторяет Онегин. Так образуется единственный имитационно-полифонический эпизод, написанный как простая имитация с одним отделом, продолжительность которого равна 4,5 тактам. Эпизод довольно краткий, всего 9 тактов, но медленный темп (*Adagio, quasi Largo*) и концентрация героев на переживании того, что не состоялось, невероятным образом расширяют его внутренние границы. Это единственный во всей опере момент, когда Татьяна и Онегин совпадают, хотя бы в своих сожалениях. Далее они прекращают ностальгировать о прошлом, возвращаясь к обсуждению текущего момента, жизненным реалиям, для музыкального воплощения которых полифонические средства становятся неактуальными.

Итак, примеры дуэтной полифонии в опере «Евгений Онегин», свидетельствуют о том, что композитор с особой тщательностью продумывал драматургическую необходимость их появления в музыкальной ткани оперы на разных этапах развития действия, и в каждом случае имитационно-полифонические средства выполняют определенную роль. В дуэте Татьяны и Ольги они предвосхищают скорое окончание пасторальной идиллии и надлом отношений, в дуэте Ленского и Онегина – неотвратимость трагической развязки, в одном из эпизодов дуэтной сцены Татьяны и Онегина – выражают общие мечты о несбывшемся личном счастье. Принципы имитирования, точность или неточность имитации также символизируют определенные взаимоотношения между героями, иногда не соответствующие реальной сценической ситуации. Неточная, постоянно прерываемая имитация дуэта Татьяны и Ольги говорит нам о том, что между сестрами нет взаимопонимания и близких, доверительных отношений, хотя это станет понятно дальше, по ходу развития действия. Точные имитации в дуэте Ленского и Онегина символизируют, что герои все еще являются друзьями и единомышленниками, и только нелепая случайность сделала из них врагов. Точная имитация в одном из эпизодов дуэтной сцены Татьяны и Онегина показывает, что герои наконец-то объединились, хотя бы в своем несчастье.

Не менее важна роль имитационной полифонии в вокальных дуэтах из оперы «Пиковая дама». Отметим сразу, что, в отличие от «Евгения Онегина», здесь далеко не каждый дуэт имеет полифоническую основу. Так, **в дуэте Лизы и Полины «Уж вечер, облаков померкнули края»**, воспроизводящем атмосферу салонного музицирования в домах русской аристократии конца XVIII века, обе вокальные партии с самых первых звуков не разъединяются, а сливаются воедино, дублируя друг друга в терцию или сексту. Оперные солистки здесь всегда стараются достичь красивого слияния голосов. Абсолютной безмятежностью музыки подчеркивается также и отсутствие внутренних противоречий между Лизой и Полиной. А раз нет противоречий, то нет необходимости в привлечении полифонических средств, поэтому соединение вокальных партий в каждом из куплетов образует классический дуэт согласия.

Аналогичным образом построен **дуэт Прилепы и Миловзора «Мой миленький дружок»** из интермедии «Искренность пастушки» во втором действии оперы. Интермедия

является вставным номером – спектаклем, устроенном для гостей, и также характеризует досуг аристократов конца XVIII века, но уже не в камерном варианте, а с большей репрезентативностью и размахом.

Прилепа и Миловзор являются главными действующими лицами устроенного спектакля. Их дуэт, как и действие всей интермедии, абсолютно пасторален и лишен малейшего намека на конфликт. Вокальные партии построены на разных музыкальных темах и разном тексте: начальная тема, которую поет Прилепа («Мой миленький дружок»), образует первый раздел формы, новая тема, которая появляется в партии Миловзора («Я здесь, но скучен, томен») – это средний раздел, а совместное пение Прилепы и Миловзора на материале первой темы – реприза. Отметим, что в соединении вокальных партий в репризе основано принципе абсолютного слияния голосов, как в дуэте Лизы и Полины из первого действия. При этом в каждый из персонажей исполняет собственный текст (Прилепа – «Мой миленький дружок, любезный пастушок», Миловзор – «Давно тебя любя, соскучил без тебя»), вследствие чего в репризе образуется текстовый контрапункт.

Оба рассмотренных дуэта характеризуют образ жизни аристократического общества, к которому принадлежит главная героиня оперы, и практически не затрагивают психологическую подоплеку конфликта, поэтому роль полифонии в них сводится к минимальной.

Совершенно в ином ключе написан *дуэт Лизы и Германа «О да, миновали страданья»* из шестой картины оперы. Развитие действия близится к развязке, и противостояние между героями уже дошло до крайности: убитая горем Лиза терзается подозрениями о причастности Германа к смерти своей бабушки, а сошедший с ума Герман, к которому уже приходила умершая Графиня и сообщила тайну трех карт, думает только об игорном доме. Но это становится ясным Лизе не сразу. Увидев друг друга, охваченные эйфорией, Лиза и Герман сбивчиво и почти восторженно начинают убеждать самих себя в том, что все самое страшное уже позади.

Написанный в куплетной форме, дуэт построен на передаче вокальных фраз из партии в партию; в первом куплете пение начинает Лиза, а во втором – Герман. В результате такого распределения материала между партиями образуются имитации. Из четырех строк текста, образующих зарифмованную строфу, имитируются три («я снова с тобою, мой друг», тт. 3-4; «настало блаженство свиданья», тт. 5-6; «конец наших тягостных мук», тт. 7-8). Временное расстояние между отделами имитации неизменно и составляет один такт, а высотное вступление каждый раз корректируется (нона – октава – нона). Последний отдел имитации переизлагается в респосте на новой высоте (тт. 7-9), образуя каноническую секвенцию в двойном контрапункте октавы (Iv=-14). Все описанные имитационные построения повторяются во втором куплете, с обменом материалом между партиями солистов – это еще один полифонический прием, известный как вертикально-подвижной контрапункт.

Герои предстают перед нами как единомышленники, они поддаются взаимному эмоциональному порыву и выражают обоюдную радость, предполагая, что их страдания завершились. Имитационно-полифоническое построение данного дуэта, основанное на принципе повторности вокальных фраз, безусловно, объединяет героев, но, вместе с тем, создает предпосылки для ожидания дальнейших разногласий и непонимания между ними. Так все и произойдет: последующая сцена объяснения приведет к полному разрыву между Лизой и Германом и завершится еще одним отчаянным, теперь уже трагическим порывом со стороны Лизы.

Итак, изучив вокальные дуэты из опер «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П.И.Чайковского, мы пришли к выводу о том, что появление в них полифонического склада обусловлено различными задачами. Во-первых, это связано с необходимостью более точных эмоционально-психологических характеристик главных действующих лиц и показа будущих взаимоотношений между героями. Во-вторых, проникновение полифонии в ключевые моменты развития действия свидетельствует о важном драматургическом значении

имитационно-полифонических средств. И, наконец, средствами имитационной полифонии достигается временное преодоление противоречий между героями, отношения между которыми обострены до предела и пути к примирению уже не существует.

Анализ оперных дуэтов подтвердил, что полифония является неизменным компонентом оперного творчества Чайковского, и что она «никогда не имеет самодовлеющего значения, но возникает лишь в определенные моменты музыкального произведения для подчеркивания тех или иных его сторон» [1, с. 164]. Во всех случаях обращения к полифоническим средствам, композитор учитывает вокальную природу тематизма и специфику голосоведения, поэтому каждый дуэт удобен для исполнения и удачно вписывается развитие образа каждого героя.

Список использованной литературы:

1. Протопопов Вл. Полифония П.И.Чайковского / История полифонии. Москва: Музыка. 1987. Вып. 5. С. 164-188.
2. Чайковский П.И. Евгений Онегин. Опера: Переложение для пения с фортепиано. Клавир. Москва: Музгиз. 1960.
3. Чайковский П.И. Пиковая дама. Опера: Переложение для пения с фортепиано. Москва. Музыка. 1984.
4. Мюллер Т. Полифония: Учебник. Москва: Музыка. 1988.

Article received: 2017-11-29