

Ушуллу Илья Ильич

ОПЕРНАЯ И РОМАНСНАЯ МУЗЫКА П. И. ЧАЙКОВСКОГО: ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

В статье рассматриваются жанрово-стилистические параллели в оперной и романсной музыке П. И. Чайковского. Выявляется идейно-художественная общность романсового и оперного творчества, которая отражается не только в тематике, близости отдельных образов и сюжетов, методах работы с литературным и музыкальным текстом, но и в обусловленности вокальной музыки композитора его личностными приоритетами, в соединении глубокого психологизма и сценичности.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/7-1/49.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 7 (21): в 3-х ч. Ч. I. С. 202-206. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/7-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

**DAGESTAN SOCIAL-CULTURAL DEVELOPMENT AT THE TURN OF THE XXTH-XXIST CENTURIES:
ON THE EVE OF THE REPUBLIC CONSTITUTION ADOPTION OF 2003**

Lyudmila Anatol'evna Truzhenikova, Doctor in History, Associate Professor
Department of Russian History from Ancient Times till the End of the XIXth Century
Dagestan State University
lyuda-74@mail.ru

The author presents the comprehensive study of Dagestan social-cultural life at the turn of the XXth-XXIst centuries, basing on the analysis of social-cultural sphere development rates determines that despite the difficulties of transformation period in the country at the beginning of the XXIst century the prerequisites for crisis phenomena overcoming and obtaining the path of social-economic recovery were formed; and concludes that vertical power structure reformation and strengthening and ensuring of regular republic infrastructure development conditioned the necessity to develop and adopt the new Constitution.

Key words and phrases: transformation period; infrastructure; living standards; education; science; libraries; theaters and museums; public health service; sport life.

УДК 78.01

В статье рассматриваются жанрово-стилистические параллели в оперной и романсной музыке П. И. Чайковского. Выявляется идейно-художественная общность романсового и оперного творчества, которая отражается не только в тематике, близости отдельных образов и сюжетов, методах работы с литературным и музыкальным текстом, но и в обусловленности вокальной музыки композитора его личностными приоритетами, в соединении глубокого психологизма и сценичности.

Ключевые слова и фразы: Чайковский; оперная музыка; романсная музыка; жанрово-стилистические параллели; психологизм; сценичность.

Илья Ильич Ушуллу

Кафедра «Академическое пение»

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского
ushullu@list.ru

**ОПЕРНАЯ И РОМАНСНАЯ МУЗЫКА П. И. ЧАЙКОВСКОГО:
ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ[©]**

Творчество великого русского композитора П. И. Чайковского вобрало в себя лучшие достижения европейской и русской музыкальной культуры. Его вклад в утверждение мирового значения русского национального искусства огромен. Еще при жизни творчество композитора неизменно находилось в центре внимания исполнителей, музыкальных критиков и слушателей. В XX – начале XXI века интерес к музыке П. И. Чайковского значительно усилился. Сегодня его творческое наследие постоянно обогащается новыми интерпретациями и оригинальными подходами, новыми научными исследованиями [4; 8; 9].

Изучение жанрово-стилистических параллелей в области оперной и романсной музыки П. И. Чайковского представляется весьма актуальным. Данная тема нуждается в серьезной разработке в силу крайней недостаточности ее освещения в музыковедческой литературе. Между операми и романсами композитора прослеживается особая диалогичность, которая обнаруживается на различных уровнях: идейного замысла, работы с литературным текстом, использования средств музыкальной выразительности и так далее. В познании феномена вокального искусства П. И. Чайковского становится важным системный подход с точки зрения широчайших масштабов творческой индивидуальности композитора.

Самой сильной стороной личности П. И. Чайковского является *глубокое понимание людей и человеческих взаимоотношений*. Мир его чувств настолько тонок и богат, что он с легкостью 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 не только в тематике, близости отдельных образов и сюжетов, методах работы с литературным текстом, но и в детерминанте (обусловленности) его вокальной музыки *личностными приоритетами композитора*. Они основаны, прежде всего, на стремлении к раскрытию во всей многогранности и нюансах богатого внутреннего содержания человека, его чувств, мыслей и отношений с другими людьми. Б. Асафьев пишет: «Человек с его радостями и скорбями – всегда центр притяжения для музыки Чайковского, человек как создатель музыки тончайших чувств, желаний, стремлений, как вечный двигатель все новых и новых впечатлений, носитель беспокойного, всегда похищающего у действительности прекрасные образы воображения» [1, с. 17].

С самых ранних оперных сочинений П. Чайковского прослеживается первостепенное внимание к воплощению психологии человека и человеческих отношений. Даже при обращении композитора к исторической тематике в «Опричнике», «Орлеанской деве» и «Мазепе» происходящие события воспринимаются скорее как фон, на котором разворачиваются личные драмы героев и проявляются их характеры.

Еще в «Опричнике» все персонажи оказываются напрямую связанными с центральным образом Андрея Морозова: мать, Наташа, Жемчужный, Вязьминский, опричники, а также «невидимый» в опере царь Иван Грозный. Драматургические ситуации между Андреем Морозовым и другими действующими лицами становятся основными нитями разворачивающейся драмы. Можно сказать, что Чайковский сразу входит в историю музыки «с ярко выраженным обликом композитора-лирика и психолога-драматурга» [6, с. 267]. Это прослеживается и в «Орлеанской деве», которая в силу концентрации на образе Иоанны приобретает жанровые черты монодрамы. Основной конфликт данной оперы сосредоточивается в области борьбы между долгом и чувством Иоанны, а композитор становится «исследователем» сложного внутреннего мира героини. За счет этого образ далекого исторического персонажа преобразуется: он живой и словно существующий в реальности. Несмотря на то, что в опере «Мазепа» присутствуют несколько взаимодействующих сюжетных линий, здесь также обнаруживается единый узел художественной концепции, основанный на личной человеческой драме. Ю. Розанова справедливо отмечает: «Казалось бы, обращение к такому сюжету противоречило высказанной несколькими годами раньше в письме к Стасову мысли Чайковского, что ему нужен оперный сюжет, в котором все действие посвящено одному мотиву, одному чувству. Но это противоречие кажущееся, так как сюжетные линии “Мазепы” раскрывают одну тему – трагической судьбы Кочубея и его семьи как следствия политической измены Мазепы» [11, с. 184].

Как в исторических операх, так и в лирико-комической опере «Кузнец Вакула» (также во второй ее редакции «Черевички») Чайковский фокусируется, прежде всего, на «исследовании» чувств. С этой точки зрения Чайковского по праву можно назвать «творцом человеческих отношений». Тема любви Вакулы и Оксаны, разворачивающаяся на фоне бытовых и сказочных картин, оказывается генератором всего многопланового оперного представления. А образ Вакулы найдет особое претворение далее и в образах Ленского («Евгений Онегин»), и Андрея («Мазепа»), и, в определенном смысле, Германа («Пиковая дама»).

Наивысшее проявление данные качества, несомненно, находят в опере «Евгений Онегин», как и в двух последних операх Чайковского 1890-х годов – «Пиковая дама» и «Иоланта», где в фокусе внимания оказываются именно *психологическое развитие* основных художественных образов и лирико-драматическая (лирико-трагическая) жанровая специфика.

Композитор всегда старается быть предельно беспристрастным и объективным, тщательно и глубоко анализирует психологические мотивы поведения и поступков своих персонажей, но никогда не остается равнодушным наблюдателем. В каждом художественном образе, прежде всего, он старается увидеть и выявить положительный этический потенциал, разглядеть все самое лучшее, что есть в человеческой душе – качество, благодаря которому проявляется глубокая гуманистическая направленность творчества композитора. Чайковский искренне убежден, что в каждой, даже этически непростой ситуации, в которой оказываются герои его оперных произведений (например, Андрей Морозов из «Опричника», Евгений Онегин из одноименной оперы или Герман из «Пиковой дамы»), всегда следует искать причины, оправдывающие их помыслы, действия или особенности поведения. Способность сопереживать чужому горю – одна из базисных ценностей в системе мировоззрения композитора. Этико-интуитивные качества его личности отчетливо проявляются в желании разглядеть и показать все самое прекрасное и достойное, что есть в человеческой природе. Б. Асафьев пишет, что у композитора «это этическое начало является не в облике рассудочно-поучительном, а в звуковых образах, почерпнутых из мира человеческих эмоций...» [3, с. 27].

Известно, что романсы Чайковского относительно оперных произведений появлялись неравномерно. И если в первой половине творческого пути романсы постоянно «сопровождали» выход в свет оперных опер, то на протяжении времени удельный вес оперных сочинений значительно возрастал. В романсной музыке, как и во множестве сольных оперных номеров, сфера любви как самого сокровенного в человеческой природе составляла колоссальный противовес всему, что было связано с воплощением объективных жизненных коллизий. Самое характерное свойство романсов и сольных оперных высказываний композитора – *исповедальность*. Многие романсы или циклы романсов можно уподобить *дневниковым записям*. Это находит своеобразное претворение и в оперных сочинениях. Так, например, А. Шольп пишет: «Ведь партитура “Онегина” Чайковского тоже (по аналогии с романом) своеобразная дневниковая запись. Сколько здесь отражений авторских чувств и мыслей, едва уловимых интимных посвящений...» [14, с. 123]. Художественные цели П. Чайковского заключались не в переводе стихотворения в музыку, а в рождении музыкально-поэтического синтеза с желанием передать собственные мысли, чувства и переживания. Его интересовала музыка стиха, способная передать «что-то проникающее в самую глубь души» [12, с. 26].

Самые вдохновенные образцы вокальной музыки Чайковского порождены *сценами признания* в любви, которые в большом количестве представлены в романсной лирике П. Чайковского, а среди опер наиболее сильное проявление находят в «Евгении Онегине». Так, в опере «Евгений Онегин» – это многие сольные высказывания: ариозо Ленского «Я люблю вас, Ольга», разрывная сцена письма Татьяны, ариозо Онегина «Ужель та самая Татьяна» и ария Гремина «Любви все возрасты покорны», которая начинается как исповедь и содержит признание: «Онегин, я скрывать не стану, безумно я люблю Татьяну!».

Вокальная музыка композитора всегда есть повествование о человеческих эмоциях во всех самых ярких и возвышенных проявлениях, о любви в самом широком смысле этого слова. Это песнь о том, как зарождалось, расцветало и обретало свои зрелые формы искреннее и страстное чувство. Приведем слова Ю. Розановой об опере «Чародейка»: «Главная идея этого произведения – идея утверждения возвышающей и облагораживающей любви как высшего проявления духовной силы человека...» [11, с. 192]. Они распространяются, пожалуй, на все творчество композитора. Перед нами всегда человеческие характеры в развитии, вернее в становлении любовного чувства. Особенно выделяются сцены встречи и свидания: «О, если б знали вы...», «За окном в тени мелькает...», «Первое свидание», «Уж гасли в комнатах огни...», «Серенада» (Тюркетти), «Мы сидели с тобой...», «В эту лунную ночь...», «Средь мрачных дней...», «Снова, как прежде, один...». Характерные фразы такие: «в порыве горя», «я тоскую», «страсти полный» («Не верь, мой друг»); «сердце забьется», «в жилах течет лихорадка», «в волнение, в томленье», «боишься, желаешь признанья», «немеешь, робеешь, дрожишь», «трепет безумный» («И больно, и сладко»), «как я страдал и страдаю», «свиданья жажду», «вся грудь горит» («Нет, только тот, кто знал...»). Подобные выражения часто входят в лексикон композитора и в либретто опер. Это порождает стойкие ассоциативные связи. Например, в романсе «Ночь» (Я. Полонский) фраза «Истомилась она горестью глубокой» близка фразе «Ах, истомилась, устала я» из ариозо Лизы («Пиковая дама») и так далее.

В романсном и оперном творчестве П. Чайковского превалирует и *тема ночи*. Ночь, сумерки представлены в романсах: «Я тебе ничего не скажу...», «Вчерашняя ночь», «Не спрашивай...», «Усни», «Смерть», «Ночи безумные», «Песнь цыганки», «Ночь» (П. Чайковский), «Ночь» (Д. Ратгауз), «За окном в тени мелькает...», «Нам звезды кроткие сияли...», «Растворил я окно...», «Уж гасли в комнатах огни...», «Серенада» (К. Р.), «Серенада» (Коллен), «Мы сидели с тобой...», «В эту лунную ночь...», «Закатилось солнце...» и других. Ночь в оперных произведениях становится основным временем развития самых «ключевых» моментов драмы. Это не только сцены из оперы «Ундина», но и начало оперы «Черевички» («Кузнец Вакула») (ремарка: «Зимняя ночь; месяц на чистом звездном небе...»); окончание оперы «Чародейка» (ремарка: «Темнеет. К берегу причаливают несколько лодок с князем и холопами...»); окончание «Мазепы» (ремарка: «...Сад в запущении. Терраса полуразрушена. Ночь»). С «ночными сценами» связаны и самые исповедальные страницы «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы».

О влиянии романсного жанра на оперу в отечественном музыкознании отмечалось не случайно. Например, в связи с оперой «Евгений Онегин» В. Протопопов и Н. Туманина пишут: «Важнейшим качеством музыкальной драматургии “Онегина” является ее тесная связь с жанром романса» [10, с. 107]. При этом они ссылаются на слова Б. Асафьева: «Романсное в песенно-распевной природе русской демократической бытовой лирики... составляет и предпосылку, и основное качество стиля “Евгения Онегина”» [2, с. 89]. Авторы обращают особое внимание на следующий факт: «Родство с романсным жанром в “Онегине” не сводится только к использованию самих форм арии-романса, дуэта-романса и т.д. Речь идет о более глубокой зависимости – о проникновении интонаций романса в мелодический стиль оперы, о сходстве самого типа мелодики “Онегина” с типом романсной мелодики» [10, с. 107].

Относительно непосредственного претворения романса в операх Чайковского Е. Орлова пишет: «Глубоко вошел жанр лирического романса и в оперный стиль Чайковского, причем здесь можно наметить два типа его использования:

1) *непосредственное “цитирование” романса как жанра* в устах героев оперы, обусловленное развитием драматической ситуации (например, романс Полины и романс графини в “Пиковой даме”, песня Наташи – “Соловушка в дубравушке...” в “Опричнике”;

2) *влияние романсного жанра на арии и ариозо*: например, первая часть арии Лизы в “Пиковой даме” – “Откуда эти слезы...”, ариозо Иоланты – “Отчего это прежде не знала...”. С типом романса – лирического монолога связано ариозо Чародейки “Где же ты, мой желанный...”, в то время как первое ее ариозо “Глянул с Нижнего...” – по существу, ариозо-песня. С “цыганским” романсным мелосом связана отчасти ария Лизы у Канавки и т.п. В оперном творчестве звучит романсный жанр и как романс-дуэт: “Слыхали ль вы...” из “Онегина”, “Уж вечер...” (романс-пастораль в “Пиковой даме»)» [7, с. 64].

Е. Орлова также отмечает, что в оперное творчество Чайковского «проникает и жанр романса-серенады: ария Роберта из “Иоланты” (“Кто может сравниться с Матильдой моей...”), по своему страстно-стремительному, горячему, жизнерадостному тону перекликающаяся с “Серенадой Дон Жуана”» [Там же].

Особые качества поэтических текстов, избираемых композитором в качестве литературной основы для романсов, уже на языковом уровне высвечивают общность с текстами сольных номеров из оперных либретто. Иногда складывается впечатление, что какие-либо из романсных текстов вполне могли бы превратиться в тексты ариозо или арий. В свою очередь, некоторые ариозо или арии из опер П. Чайковского способны были бы существовать и в роли романсных опусов. Это говорит об общей исходной платформе художественного мышления композитора по отношению к поэтическому первоисточнику, что кардинально выделяет его среди других композиторов – предшественников и современников.

С другой стороны, какая-либо драматургическая ситуация или тема, представленная в опере, может появиться в романсе. Например, тема неразделенной любви Татьяны к Онегину спустя много лет возникает в романсе «Я вам не нравлюсь» (стихи К. Р.):

*Я вам не нравлюсь...
В любви лишь дружбу – не любовь мою;
Мои надежды вы сгубили,
И все-таки я вас люблю!..*

Образ влюбленного, представленный в ариозо Германа «Я имени ее не знаю...», перекликается с более ранним романсом «Я с нею никогда не говорил...» (Л. Мей):

*Я помню только светлое виденье, светлое виденье,
Мой идеал, отраду и мученье,
Мой идеал, отраду и мученье!*

В арии-монологе Лизы первая часть «Откуда эти слезы» образно связана со словами из романса «Слезы» (А. Бланшкот):

*...О, слезы, скройтесь вы, скройтесь вы!
Да, скройтесь вы!
Моя тоска еще ужасней...*

А вторая часть данной арии-монолога близка поэтике романса «В эту лунную ночь...» (Д. Ратгауз):

*В эту лунную ночь,
В эту дивную ночь,
В этот миг благодатный свиданья,
О, мой друг, я не в силах любовь превозмочь,
Удержаться не в силах признанья!..*

Прочтение вокальной музыки Чайковского всегда исходит из неиссякаемого источника, основанного на феноменальном качестве дарования композитора – *соединении глубокого психологизма и сценичности*. Не случайно многие выдающиеся режиссеры, например К. С. Станиславский, считали его музыку «самым ценным и благодарным материалом для работы с актером, а самого Чайковского – гениальным провидцем и знатоком человеческой души. Музыка Чайковского поражала Станиславского логической закономерностью развития изображаемых ею чувств. Он учил певцов на этой музыке логике человеческих действий на сцене, в результате которых приходит правда чувств» [5, с. 108]. Причем оперная и романсная музыка в этом смысле имеют между собой множество точек соприкосновения и взаимовлияния, которые до сих пор никогда не попадали в фокус специального внимания исследователей.

Творческие поиски композитора направлены, прежде всего, на постижение психологического состояния человека не в статическом, а в *динамическом, процессуальном* плане. Он всегда очень тонко подмечает настроение, душевное состояние, чувства и переживания своих 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. Песня и романс уже на раннем этапе начинают активно проникать в оперные сочинения (песня «Соловушка в дубравушке» («Воевода», «Опричник»)), достигая вершин в образах лирических опер – «Евгений Онегин», «Пиковая дама» и «Иоланта». Романс же, в свою очередь, вбирает в себя черты сценической выразительности и монологичности. Причем «сценичность Чайковский понимает, прежде всего, как развитие характеров и ситуаций и подчиняет ей необходимые театрально-сценические приемы выразительности» [6, с. 275].

В оперном жанре Чайковского привлекали стремительно развивающиеся сюжетные действия, способные удерживать внимание в постоянном напряжении. Это относится и ко многим его романсам, в которых открываются непрерывные внутренние движения души («Мы сидели с тобой...», «Нет, только тот, кто знал...», «День ли царит...» и других), муки душевной борьбы («Лишь ты один...» (А. Плещеев)) и другие сильные чувства.

Вся вокальная музыка наполнена у композитора живыми *интонациями человеческой речи*, в которых воплощается огромный спектр эмоциональных состояний – от самых светлых и безоблачных настроений до трагических предощущений конца жизни. Из непосредственных интонаций речи часто произрастает мелодия романсных и оперных вокальных партий. Особенно ярко это качество проявляется в оперных сценах, где подчас сложно уловить тонкую грань перехода речитативных построений непосредственно в арии или ариозо, как, например, в сцене письма Татьяны из «Евгения Онегина» («Я вам пишу, чего же боле?») или в ариозо Германа «Я имени ее не знаю». В начале многих романсов данная тенденция также находит очень сильное свое проявление («Забить так скоро...», «Я с нею никогда не говорил...», «Не долго нам гулять...» и др.). Подчас живая человеческая речь настолько органично включается композитором в мелодические построения, что это вносит ощущение большой жизненной правды и в ансамблевые сцены. Например, фразы Лариной «Они поют, и я певала, в давно прошедшие года...» и Няни «Вы были молоды тогда!» появляются далее в дуэте Татьяны и Ольги «Слыхали ль вы...», а вся сцена постепенно перерастает в квартет.

В отношении чуткого претворения особенностей живой и современной композитору речи можно полностью согласиться со словами А. Шольпа, который пишет: «Трудно, даже невозможно предположить, чтобы поэтика Чайковского оставалась в стороне от процесса качественных изменений, происходивших в русском поэтическом языке. Это в корне противоречило бы глубокой органичности творчества композитора, главное – его соответствии своему времени. Поэтому никак нельзя не учитывать извне идущих к “Онегину” Чайковского влияний лирики Тютчева, Фета, Полонского, Апухтина, Ап. Григорьева» [14, с. 158]. П. Чайковский очень тонко реагировал на стилистику современной ему речи, отражая новые качества интонирования. С этой точки зрения существовала принципиальная разница со стилистикой речи предшествующего времени. Отдельный свод поэтических источников романсов П. Чайковского составляют тексты, связанные с воспроизведением *характера народной речи*, что воплощено в ряде романсов П. Чайковского: «Колыбельная», «О, спой же ту песню...», «Как наладили: дурак...», «Али мать меня рожала...», а высшие образцы – «Кабы

знала я, кабы ведала...» и «Я ли в поле да не травушкой была...». Многие страницы опер также насыщены поэтическими особенностями русской народной речи, начиная с Песни Натальи «Соловушка в дубравушке» из оперы «Опричник». Однако следует сказать, что в операх народный язык наиболее присущ для хоровых сцен, а сольные высказывания оперных героев чаще приближены к реалиям современной Чайковскому речи.

Сфера наблюдения П. Чайковского – эмоции человека, его чувства, состояние его души. Через «интонационный словарь» композитора отражается большая чувствительность, склонность к сопереживанию, способность буквально растворяться в эмоциональном мире своих музыкальных героев. В этом можно обнаружить и проявление его жизненного опыта, и потрясающую художественную интуицию. Чутко воспринимая «интонационный словарь» эпохи романтизма, со всеми достижениями в этой сфере и предшественников, и современников, ему удалось выработать собственный неповторимый музыкальный стиль. Лирика русского бытового романса и народной песни была поднята им на высокий уровень мелодического обобщения. П. Чайковский, «выросши в сильной мере из этой почвы, не потеряв ничего человечески ценного, чем была богата эта задушевная лирика, впитавшая в себя тепло непосредственно жизненных впечатлений многоликой русской действительности, превратился в выдающегося музыканта-мыслителя, обобщившего бытовые интонации в стройный мир высокохудожественных образов, насыщенный остро трагическим ощущением глубочайших противоречий этой действительности» [3, с. 28].

Можно сделать вывод, что оперное и романсное творчество Чайковского зиждется на конгломерате ценностных установок композитора, которые проявляются на различных уровнях художественного обобщения – от общей идеи, тематики и выбора текстовой основы произведений до выразительных музыкальных средств и драматургических приемов. Смещение акцентов в сторону психологического углубления оперных сцен, выдвигание в основу сюжета ситуаций развития человеческих отношений, динамика становления индивидуальных чувств героев, а также специфика работы с литературным текстом неотделимы от художественных достижений Чайковского в сфере камерно-вокальных жанров. И, напротив, открытие новых принципов романсной драматургии немислимо вне достижений композитора в оперном искусстве. Отсюда жанрово-стилистические параллели в оперном и романсном творчестве не исчерпываются какими-либо частными моментами и должны рассматриваться с самых широких исследовательских позиций.

Список литературы

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. Асафьев Б. В. «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского // Асафьев Б. В. Избранные труды. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. Т. II. С. 73-141.
3. Асафьев Б. В. Памяти Чайковского // Асафьев Б. В. Избранные труды. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. Т. II. С. 26-30.
4. Вановская И. Н. Терминологические аспекты музыкальной формы в статьях и рецензиях П. И. Чайковского // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 4. Ч. 1. С. 36-39.
5. Кристи Г. Работа Станиславского в оперном театре. М.: Искусство, 1952.
6. Орлова Е. М. Лекции по истории русской музыки: учеб. пособие. Изд-е 2-е. М.: Музыка, 1979.
7. Орлова Е. М. Романсы Чайковского. М. – Л.: Музгиз, 1948.
8. Полоцкая Е. Е. П. И. Чайковский и становление композиторского образования в России: автореф. дисс. ... доктора искусствоведения. М., 2009.
9. Пономарева Е. В. Мифопоэтика и интертекстуальность в позднем творчестве П. И. Чайковского: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2012.
10. Протопопов В. В., Туманина Н. В. Оперное творчество Чайковского. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957.
11. Розанова Ю. А. История русской музыки. М.: Музыка, 1981. Т. II. Вторая половина XIX века. Кн. 3. П. И. Чайковский.
12. Чайковский П. И. Письма к фон Мекк. М., 1934. Т. I.
13. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М.: Музыка, 1961. Т. VI.
14. Шольп А. Е. О музыкально-поэтической фразеологии в «Евгении Онегине» Чайковского // Шольп А. Е. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского: очерки. Л.: Музыка, 1982. С. 92–166.

OPERA AND ROMANCE MUSIC OF P. I. CHAIKOVSKII: GENRE-STYLISTIC PARALLELS

И'ya И'ich Ushullu

Department of Academic Singing

Moscow State Conservatory named after P. I. Chaikovskii

ushullu@list.ru

The author discusses genre-stylistic parallels in the opera and romance music of P. I. Chaikovskii, and reveals the ideological-artistic generality of romance and opera creative work, which is reflected not only in themes, the proximity of individual images and storylines, working methods with literary and musical texts, but also in the conditionality of the composer's vocal music by his personal priorities, in the conjunction of deep psychologism and suitability for the theatre.

Key words and phrases: P. I. Chaikovskii; opera music; romance music; genre-stylistic parallels; psychologism; suitability for the theatre.