

## ПЕВЕЦ И КОНЦЕРТМЕЙСТЕР – СЛАГАЕМЫЕ УСПЕХА (НА ПРИМЕРЕ ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА П. ЧАЙКОВСКОГО)

На протяжении XIX–XX веков развитие сольного исполнительства – вокального и инструментального (за исключением органа и фортепиано) – органически связано с профессиональной деятельностью концертмейстера. Чрезвычайно важной представляется его роль и в расширении соответствующего репертуара. Осознавая это, многие выдающиеся музыканты прошлого, в том числе крупнейшие отечественные композиторы – П. Чайковский, М. Мусоргский, С. Рахманинов – неоднократно выступали в роли аккомпаниаторов при исполнении собственных вокальных произведений. Порой указанные выступления приобретали большой резонанс и воспринимались как впечатляющие события в концертной жизни, обусловленные рождением замечательных артистических дуэтов. Достаточно упомянуть камерные вечера с участием А. Панаевой-Карцовой и П. Чайковского, А. Пургольд-Молас и М. Мусоргского, его же триумфальное турне по России с Д. Леоновой, вошедшие в легенду концерты С. Рахманинова с Ф. Шаляпиным и т. д.

XX век открыл для нас целую плеяду великолепных дуэтов: В. Духовской с М. Бихтером, Е. Бандровской-Турской с Б. Абрамовичем, В. Барсовой с С. Мацюшевичем и другие. Прославленный мастер аккомпанемента Е. Шендерович, в первой половине 1930-х годов – учащийся Ростовского музыкального техникума, делясь воспоминаниями о незабываемых выступлениях упомянутых исполнителей, подчёркивал их вклад в дальнейшее развитие камерного вокального искусства [7, с. 235–236, 245–246].

Следует заметить, что организационное оформление концертмейстерского класса как самостоятельной учебной дисциплины (первоначально именуемой «классом художественного аккомпанемента») также произошло в стенах Ростовского музыкального техникума благодаря кипучей энергии его директора Г. Домбаева (1932 год). В дальнейшем Г. Домбаев инициировал решение Народного комиссариата просвещения о повсеместном введении указанной дисциплины в учебные планы музыкальных училищ и вузов СССР [6, с. 9].

Профессия концертмейстера, будучи наиболее массовой (ведь фактически любой конкурс музыкантов-исполнителей, публичный концерт, экзаменационное прослушивание в сценической обстановке или в учебной аудитории, а также освоение репертуара, повседневная репетиционная работа в инструментальном или вокальном классе немыслимы без участия аккомпаниатора), предъявляет пианисту, избравшему этот путь, целый ряд серьёзных требований. К профессиональным требованиям относятся виртуозное владение инструментом, развитый слух (звуковысотный и тембровый), чувство формы, быстрота реакции, беглое чтение с листа и транспонирование, основательное знакомство со специфическими особенностями вокального искусства, общемузыкальная эрудиция, богатое воображение и, конечно же, артистизм. Кроме того, очень важны человеческие качества – гибкость в общении, коммуникабельность, чуткость к партнеру, оптимальное сочетание волевых качеств, инициативности с уступчивостью, умением быть незаметным, «находиться в тени». Полная самоотдача и самоотверженность – вот важнейшие предпосылки для успешного овладения указанной профессией (см.: [5, с. 5–7]).

Обозревая камерное вокальное исполнительство второй половины XX века, мы также встречаем немало блистательных дуэтов. Из крупнейших зарубежных пианистов-аккомпаниаторов прежде всего следует упомянуть Джеральда Мура, выступавшего в ансамбле с выдающимися вокалистами – Элизабет Шуман, Мариан Андерсон, Элизабет Шварцкопф, Дитрихом Фишером-Дискау, Викторией де лос Анхелес, Кэтлин Ферриер и другими [3].

Отечественная культура богата именами замечательных мастеров вокального исполнительства, сникавших мировую славу в дуэте с выдающимися музыкантами-концертмейстерами. Таковы творческие союзы Зары Долухановой с Бертой Козель, в последующие годы – с Владимиром Хвостинным; Сергея Яковенко с Марией Гринберг («Зимний путь» Шуберта) и Евгением Светлановым – великим дирижёром и чутким пианистом; Елены Образцовой с

Важней Чачавой (исключительно продуктивное сотрудничество, подарившее ценителям камерной музыки немало художественных открытий) и Георгием Свиридовым (незабываемые авторские концерты крупнейшего российского композитора современности)...

В недрах ленинградской исполнительской школы на протяжении 1970-х годов сформировались и приобрели всемирную известность творческие союзы Ирины Богачёвой и Софьи Вакман, Евгения Нестеренко и Евгения Шендеровича. Последний из упомянутых нами дуэтов, возникший в 1964 году, выступал на концертной сцене 28 лет, вплоть до отъезда Е. Шендеровича из России (1992). Автору этих строк повезло быть ученицей и другом прославленного пианиста-концертмейстера, наблюдать за процессом подготовки разнообразных программ, исполняемых Е. Нестеренко и Е. Шендеровичем. Именно перспективы их совместной гастрольной деятельности побудили Евгения Михайловича поселиться в Москве. К этому времени (середина 1970-х годов) указанный дуэт был уже широко известен; в частности, Д. Шостакович посвятил Е. Нестеренко и Е. Шендеровичу «Сюиту на стихи Микеланджело» для баса и фортепиано. С 1976 года Е. Шендерович преподавал в Московской консерватории – вёл занятия концертмейстерского класса и вокального ансамбля. Эти годы явились временем наивысшего расцвета творческого союза Е. Нестеренко и Е. Шендеровича. К 100-летию со дня рождения М. Мусоргского ими были исполнены все песни и романсы композитора; кроме того, Е. Нестеренко подготовил издание полного собрания вокальных произведений Мусоргского. Прославленный дуэт неоднократно гастролировал в Европе, Японии и Америке, исполняя вокальные циклы Мусоргского и Шостаковича, пропагандируя камерные вокальные сочинения отечественных композиторов за рубежом.

Что же объединяет упомянутых мастеров исполнительского искусства? Несомненно, высочайший профессионализм, глубокое постижение интерпретируемых сочинений, обширная эрудиция, но прежде всего – духовные устремления, которые, собственно говоря, и являются основой подлинного искусства. По нашему убеждению, певец и концертмейстер, образующие творческий дуэт, – счастливые люди. После того как одарённый певец овладел техникой вокала (что само по себе очень сложно), в его биографии начинается захватывающе интересный этап художественного становления. Успешной самореализации вокалиста на камерной сцене в значительной мере способствует поддержка многоопытного наставника и друга – концерт-

мейстера. Именно он, рука об руку с педагогом, формирует артистическую индивидуальность будущего солиста, вовлекает в творческий «диалог» с шедеврами классической и современной музыки, приобщая молодого исполнителя к интерпретаторской работе с текстом и содействуя развитию образного мышления. Впрочем, иногда встречается обратное: «ведомым» становится начинающий пианист-аккомпаниатор, чьё восхождение к вершинам мастерства протекает в окружении вокалистов-корифеев. Так или иначе, совместная работа над камерным вокальным репертуаром всегда связана с волнующими творческими открытиями и увлекательным процессом обретения новых художественных горизонтов.

Сказанное в полной мере относится и к романсам П. Чайковского, 175-летие со дня рождения которого отмечается в текущем году. Далее будут рассмотрены основные вехи эволюции камерного вокального стиля композитора, его отношение к поэтическому слову и трактовка фортепианной партии как важнейшей составляющей авторского концепционного замысла.

Чайковский обращался к названному жанру на протяжении всей жизни. В романсах оп. 6, датированных 1869 годом, преобладает любовная лирика. Среди них наиболее известны: «Слеза дрожит» (стихи А. К. Толстого), «Ни слова, о друг мой» (перевод А. Плещеева, из М. Хартмана), «Нет, только тот, кто знал» (стихи И. В. Гёте, перевод Л. Мея). Здесь, на протяжении первого романсового опуса Чайковского, уже проступают черты зрелого мастера, весьма характерные для его вокального творчества в целом: умение раскрыть основную идею, исходя из речевой интонации, декламационного начала, и сообщить ей в дальнейшем симфоническое развитие. Чуткость к слову у Чайковского неразрывно связана с индивидуальным восприятием образного строя конкретного романса, его основной идеи.

Романс «Нет, только тот, кто знал» издавна приобрёл огромную популярность. Его исполняют во всём мире на разных языках; регулярно пополняется обширный перечень инструментальных переложений этого шедевра. Выразительная, «говорящая» мелодия вступления сразу захватывает слушателя. Великолепен и последующий дуэт голоса и фортепиано. От исполнителей здесь требуются эмоциональная гибкость при воссоздании сменяющихся друг друга психологических состояний, ощущение сквозного развития сюжета, «управляющего» динамическими контрастами (вплоть до кульминации, в которой «последнее слово» остаётся за фортепиано). Интерпретаторам, достигшим

«высшего момента» драматургического нарастания, следует точно выдержать указанную автором «генеральную» паузу перед словами «Вся грудь горит...». Благодаря этому проникновенное *piano* у солиста, интонирующего далее «мелодию-контрапункт» к основной теме романса, произведёт подлинно глубокое впечатление на слушателей.

В последующие годы московской жизни (1869–1877) жанрово-стилевой диапазон камерной лирики Чайковского существенно обогащается. Показательно, в частности, расширение связей с народно-песенным творчеством – городской бытовой песней и цыганским романсом, а также с романтической балладой (см.: [1, с. 273–277]). Романс «Примиренье» (ор. 25 № 1, стихи Н. Щербины), написанный для контральто и посвящённый Александре Крутиковой, – один из выдающихся образцов вокальной музыки Чайковского. Основой мелодической линии становятся здесь интонации «жесточких» романсов. Но как поэтизирует композитор невзыскательный первоисточник, достигая трагедийного звучания! Типичные для Чайковского мелодические обороты, формирующие музыкальный материал вступления и заключения, контрастируют сдержанной скорбной теме солиста. В дальнейшем названные обороты влетают в развитие вокальной партии, приводя к яркой, масштабной кульминации. Так переосмысливаемые композитором отголоски музыкального быта обретают эмоциональный размах, присущий искреннему и глубокому переживанию драматических событий.

Шесть романсов ор. 28, написанные в 1875 году, расширяют круг образов, воплощаемых в камерной лирике Чайковского. Здесь прослеживается тяготение к ясно выраженной, целенаправленной сюжетности, ярким характеристикам персонажей, воссоздаваемым с оперно-симфоническим размахом. Таков романс «Корольки» (ор. 28 № 2, перевод Л. Мея, из В. Сырокомли), в котором запечатлеваемая жизненная ситуация, на первый взгляд – простая, но от этого не менее драматичная, благодаря гению Чайковского достигает высот подлинного трагизма. Композитор прибегает к использованию лейтмотива – «темы корольков», пронизывающей музыкальную композицию и в итоге фактически приобретающей значение маниакальной, навязчивой идеи в сознании героя. Подобное применение лейтмотивной техники, несомненно, ассоциируется с рядом оперных концепций Чайковского, вплоть до «Пиковой дамы».

Заметим, что опера и романс вообще очень тесно соприкасаются в его творчестве. Лейт-

мотив, используемый в целях многогранного отображения словесного текста и формирования рельефной психологической характеристики, – неотъемлемая составляющая обоих жанров. Романсы Чайковского – гениальные наброски к его зрелым операм. Образы Татьяны, Ленского, Гремина явно перекликаются с героями камерно-вокальной лирики Чайковского («На землю сумрак пал», «Зачем?», «Слеза дрожит» и др.). Именно в романсах «преднегинских» лет, наряду с операми, композитор вырабатывает речитативно-монологический стиль, сохраняющий тяготение к напевной выразительности интонирования. Ещё одна параллель связана с непрерывно возрастающей ролью оперного оркестра и фортепианной партии, которые принимают на себя важнейшую образно-смысловую нагрузку – воплощение психологического подтекста всего произведения. Достаточно упомянуть романс «Зачем?» (ор. 28 № 3, стихи Л. Мея) – «дуэт согласия» для голоса и фортепиано, диалог двух собеседников, которые поочерёдно утешают друг друга и грустят об утраченной мечте – иллюзии счастья. Сколько чистоты и поэтичности в этой музыке, наполненной «онегинскими предвестиями»!

Шесть романсов ор. 38, написанные в 1878 году (по преимуществу на тексты А. К. Толстого, одного из любимейших поэтов Чайковского), посвящены брату композитора Анатолию. Это время подлинного творческого взлёта, знаменующего рождение великого художника: завершены «Евгений Онегин», Четвёртая симфония, Скрипичный концерт... Весь ор. 38 (за исключением разве что «Любви мертвеца» на стихи М. Лермонтова) полон жизненных сил, оптимизма, радостного мироощущения. Охарактеризуем более подробно три известнейших романса на стихи А. К. Толстого, включённые в этот опус.

«То было раннею весной». Фортепианное вступление представляется образцом инструментального «дуэта согласия», который нечасто находит воплощение даже в интерпретациях опытных пианистов. Первая фраза вокальной партии: «То было раннею весной, / Трава едва всходила...» – предполагает точно выверенное соотношение дуольной пульсации восьмыми длительностями и триолей у фортепиано. Смены дыхания осуществляются в соответствии с поэтическим текстом. Чайковский очень тонко претворяет структурные особенности первоисточника – к примеру, знаки препинания «дублируются» паузами. Однако в дальнейшем, с т. 21, два пятитакта не требуют внутреннего членения. В т. 34 (аналогично т. 13) присутствует внутренняя цезура, после чего (т. 37 и далее)

следует очередной «неделимый» пятитакт с инструментальным дополнением («ответная реплика» фортепиано). Кульминационный эпизод предусматривает гибкую расстановку цезур: в частности, восклицания «О жизнь! О лес! О солнца свет!» допускают вышеупомянутый «параллелизм» вокального и словесного уровней, заключительные же фразы («О юность! О надежды!») желательно спеть на одном дыхании. Перед словами «На лик твой глядя милый» требуется внутренняя цезура. Позднейшее *molto meno mosso* – внимание! – это не «далёкий образ милый», воскрешаемый усилием памяти, но музыка счастья, переживаемого здесь и сейчас... Упомянем также приём, характерный для Чайковского: в преддверии образно-смысловой и динамической кульминации намечается некий спад («отступление»), после которого с тем большей силой звучит ликующая кульминация. «То было раннею весной», бесспорно, принадлежит к числу самых светлых, пленительных романсов композитора.

«Средь шумного бала» – вокальная миниатюра в жанре вальса, столь любимом Чайковским. Однако перед нами – скорее образ вальса, на фоне которого показаны встреча героев, зарождение трепетного чувства, «внутренние монологи» лирического героя наедине с собой... Литературными «предтечами» стихотворения А. К. Толстого являются классические образцы русской поэзии: «Я помню чудное мгновенье» А. Пушкина (вдохновившее М. Глинку на создание гениального романа) и «Из-под таинственной, холодной полумаски» М. Лермонтова. Признавая некоторое образно-эмоциональное сходство романсов Глинки и Чайковского, отметим присущее последнему стремление к эмоциональной обобщенности и многозначности высказывания. Наряду с этим, нельзя не восхититься изумительным мастерством, отличающим упомянутый лирический шедевр. Фортепианное вступление (тема вальса) полно загадочности, мягкости; вокальная партия, с её «говорящей» мелодией, изысканна и проста. Голос певца должен звучать без нажима, свободно, естественно. Аккомпанемент характеризуется исключительной гибкостью, как бы воссоздающей «жанровые контуры» вальса. Композитором очень подробно зафиксированы в нотном тексте агогические «колебания» темпа и громкостные нюансы. Если исполнители с должным вниманием отнесутся к деталям фразировки и артикуляционной «подачи» слова, это приблизит их к убедительному воплощению авторского замысла. На словах «В часы одинокие ночи», при упоминании о возлюбленной, концертмейстером интонируется пленительно-

задумчивый подголосок. Этот манящий «сидит» (тончайшая психологическая зарисовка Чайковского!) присутствует в заключительном разделе *poco meno mosso*, оттеняя своеобразие итоговой кульминации – пылкой, эмоционально открытой и, вместе с тем, не лишённой робости и сомнений. Вкрадчиво-сдержанная пульсация вальса как бы «закрывает круг» образно-драматургического развития, уподобляясь многозначности в конце «повествования о любви»...

«Серенада Дон Жуана» на стихи А. К. Толстого – один из популярнейших романсов Чайковского, в особенности любимых баритонами. К сожалению, сплошь и рядом эта замечательная музыка исполняется очень вольно, без вдумчивого осмысления композиторских предписаний. В частности, темповой ремаркой *allegro non tanto* Чайковский предостерегает потенциальных интерпретаторов от чрезмерной торопливости. Фортепианное вступление (18 тактов) наполнено радостной энергией восходящего движения восьмых на фоне упругих «гитарных» басов. При этом синкопированные аккорды могут ассоциироваться со стуком мечей (который далее упоминается в поэтическом тексте). Таким образом, несколькими штрихами очерчивается «музыкально-сценическая экспозиция» и воссоздается эмоциональная атмосфера для вступления солиста. В первой фразе следует уделить внимание точно выпеваемому форшлагу (названная деталь порой «нивелируется», а ведь она выразительно оттеняет характер Дон Жуана, его доблесть и бахвальство!); главенствующий динамический нюанс – *mezzo forte*. Следующая фраза, на словах «Всех, любовью стора...» (*a pieno voce, forte*), содержит ремарку *meno mosso* (тт. 53–56), после которой предписывается возвращение к *Tempo I*. Никакого отступления от указанного темпа в дальнейшем (тт. 64–69) автор не предусматривает; лишь кульминационный страстный призыв «О, выйди, Нисета...» снабжён указанием *poco ritenuto*. На практике же слова «От лунного света / Зардел небосклон» исполняются многочисленными интерпретаторами в явно «утяжеляемом» характере; возникает нечто вроде лирического эпизода, который противоречит образному строю серенады, придавая ей мнимую «психологическую глубину» и значительность. Не будет лишним порекомендовать современным исполнителям с большим доверием относиться к авторскому замыслу, проявлять искреннюю заинтересованность в реализации пожеланий, высказанных гениальным художником.

Семь романсов ор. 47 написаны в 1880 г. и посвящены Александре Панаевой-Карцовой – певице, которой Чайковский восхищался, называя



её идеальной Татьяной [8, с. 152]. В этом опусе представлены «омузыкаленные версии» стихов различных поэтов (А. Апухтина, И. Сурикова, Н. Берга), однако явное предпочтение отдано А. К. Толстому. Несомненно, композитору оказались близки и созвучны религиозные мотивы («Горними тихо летела душа небесами»), философское приятие мира и восторженное одухотворение природы («Благословляю вас, леса»), близкие к фольклорной традиции «воздыхания» о несчастной женской любви («Кабы знала я») и меланхолическая любовная лирика («Усни, печальный друг»), характерные для творчества названного автора.

Романсу «Горними тихо летела душа небесами» принадлежит особое место в этом цикле. Поэтическое повествование, служащее основой для музыкальной композиции, обрамлено вступлением (8 тактов) и заключением. Трёхчастная репризная форма с развивающей серединой придаёт воплощению авторского замысла стройность и законченность. Примечательно стремление Чайковского к драматизации романсового жанра при помощи лейтмотивной техники. Начиная с т. 19, композитором вводится лейтмотив «людских невзгод», в дальнейшем пронизывающий серединную часть – вплоть до слов «Много оставила я там страданья и горя» (т. 42). На протяжении репризы (т. 46) указанный лейтмотив отсутствует, но общее умиротворённое звучание всё же нарушается страстным эмоциональным порывом (т. 54 и далее), увенчанным драматической кульминацией (тт. 57–67). Итоговое повторение двух заключительных строк наполнено таким состраданием и любовью, а музыка настолько слита с текстом, что нам остаётся лишь благоговейно склониться перед гением Чайковского.

Поскольку романс трактован в диалогическом плане, голос и фортепиано должны чутко взаимодействовать друг с другом, исходя из особенностей поэтического текста, а также весьма подробно зафиксированных громкостных и агогических указаний композитора. Так, в т. 24 наличествует ремарка *poco più mosso*, затем, в т. 32, – *Тетро I*. Лейтмотив «людских невзгод», интонируемый концертмейстером, должен органично соотноситься с вокальной партией. В т. 39 Чайковский указывает *piano* (тема звучит в нижнем регистре), тем самым предостерегая пианиста от слишком насыщенного звучания басов. Для композитора здесь, несомненно, более значимо повторение строки «Много оставила там я страданья и горя». С т. 54 исполнители объединены устремлённостью к важнейшей смысловой кульминации «Было б о ком пожалеть и утешить кого бы». Заметим, что аккомпаниатор

призван не только выстроить ритмический «фундамент» общего предкульминационного нарастания, но и обеспечить надлежащий звуковой баланс в «диалоге» с певцом. Солисту, в свою очередь, надлежит с вниманием отнестись к тексту, проникнуться его настроением, зафиксировать местоположение смысловых цезур, точно распределить исполнительские средства при подходе к упомянутой кульминации.

Романс «На землю сумрак пал» (слова Н. Берга, из А. Мицкевича) – характерное для Чайковского размышление об утраченной гармонии человека с окружающим миром, природой. Заключительный раздел напоминает слушателю об окончании Сцены письма Татьяны из «Евгения Онегина» (в опере: «Пастух играет... Спокойно всё... А я-то, я-то?!»; в романсе: «А я? Я... Мне грустно! Мне грустно, как и прежде!...»). Роль фортепианной партии в романсе весьма значительна. Психологический подтекст произведения концентрируется во вступлении, интерлюдии и заключении, что позволяет композитору воссоздать сложный внутренний мир лирического героя, наполненный сомнениями, мучительными вопросами о смысле бытия. На протяжении всего романса развёртывается диалог между двумя «мирами»: внешним, выраженным в партии солиста, и внутренним, с необыкновенно выразительными «речевыми» интонациями, – у фортепиано. Замечателен подход к кульминации (тт. 92–104), где гармоническое развитие в инструментальном сопровождении становится исходным моментом для неуклонного нагнетания драматизма. В постлюдии прослеживается образно-эмоциональная динамика, весьма тонко отображаемая Чайковским. Повторяя вступительный раздел, композитор обогащает «репризное» проведение вопросительными интонациями. Они звучат требовательно и настойчиво (тт. 127–128), затем постепенно «угасают», чему способствует модуляция-отклонение в *d-moll*. Последующее чередование «вопроса» и «ответа», наконец, приводит к обретению покоя, внутренней гармонии в основной тональности *F-dur*.

Романс, написанный для высокого голоса, в равной степени украшает репертуар сопрано и теноров. Исполнителям рекомендуется внимательно отнестись к знакам препинания. Так, во втором куплете на строках «Поутру прихожу: оживлена росой, / Проснулась лилия, блистая красотой...» малоопытные певицы, не придавая существенного значения двоеточию, поют как бы «от первого лица»; тем самым искажается образный строй романса.

«Благословляю вас, леса» – возвышенный гимн природе, братству людей, исполненный

благородного величия и красоты. Темп *Andante sostenuto* говорит о сдержанном, сосредоточенном характере вступления, о строгом соблюдении длительностей протяжённых звуков, пауз, фермат. Тактовая пульсация, непосредственно предшествующая первой фразе солиста, должна точно указывать начальный темп. В интерпретации сольной партии рекомендуется гибко сочетать широту кантилены с декламационным началом. Заметим, что каждый безударный слог, приходящийся на восьмую ноту (к примеру, в строке «Долины, нивы, горы, воды»), исполняется «облегчённо». Певцу и концертмейстеру следует тщательно продумать громкостно-динамический «рельеф» произведения в целом: благородно-сдержанное звучание *piano* (вокальная партия), взаимно «уравновешивающие» друг друга *crescendo* и *diminuendo* (размеренное движение восьмых у фортепиано) создают ощущение простора и внутренней гармонии. Репарка *Un poco stringendo* в т. 27, хроматизмы в партии солиста вносят некоторое волнение, которое, впрочем, довольно скоро ослабевает (*ritenuto* перед разрешением в *A-dur*, т. 35).

С т. 48 музыка и слово охвачены единым порывом признания в любви к человечеству, природе, всему существу. Подобная искренность и эмоциональное воодушевление, как правило, вызывают горячий отклик у слушательской аудитории. Между тем, названный шедевр предъявляет серьёзные требования к исполнителям. В частности, баритон (или бас) должен обладать чарующе мягким тембром, ярким, полётным верхним регистром, а также, что не менее важно, ощущением волевой устремлённости ритмической пульсации, чувством формы, любовью к поэтическому слову и музыкальному воплощению интонационной пластики стиха, достигаемому Чайковским.

В обширном спектре задач, решаемых концертмейстером, на первый план выдвигается сквозное развитие триольной пульсации – от начала кульминационной зоны *ritu mosso* (т. 48) до заключения. Другая весьма существенная задача связана с поддержанием звукового баланса: за вычетом первой доли, упомянутая пульсация должна звучать облегчённо, поскольку сольная партия сохраняет главенствующее значение, хотя лаконичные построения-«связки» у фортепиано звучат несколько ярче (т. 49, 51). В т. 53 отметим характерный для Чайковского «временный спад» в громкостно-динамическом нагнетании: переходя к нюансу *piano*, следует тщательно распределить градации дальнейшего *crescendo* триолей, поддерживаемого мощной поступью басов. При этом сохранение подобающего баланса остаётся в центре внимания –

голос не должен перенапрягаться! Наивысший момент кульминации в партии солиста (т. 56) связан с появлением контрапунктирующей темы у фортепиано. Указанная тема в процессе неуклонного восхождения, насыщаемого синкопами и хроматизмами, обретает колоссальный размах, воспринимаясь подобно грандиозному авторскому «резюме». Таким образом, на всём протяжении кульминационной зоны (тт. 48–62) композитор активно использует приёмы симфонизации, в значительной степени преодолевая традиционные границы камерно-вокального жанра. Заключение, исполняемое концертмейстером, должно звучать полнокровно, певуче, с точным соблюдением всех динамических указаний и акцентуации на синкопах. Важнейшими характеристиками, определяющими своеобразие интерпретации этого раздела в целом, являются доверительная манера высказывания, сердечность и возвышенное благородство.

Романс «**Кабы знала я**» близок русскому лирическому фольклору – песням «о женской доле». В стихотворении повествуется о несчастной любви и страданиях обманутой девушки. Не прибегая к прямым заимствованиям, композитор очень тонко передаёт особенности упомянутой жанровой сферы, с её горестными вздохами, причитаниями и вспышками отчаяния. Как гениальный оперный драматург, Чайковский обрамляет эту горестную историю любви и крушения девичьих надежд оттеняющими фортепианными эпизодами – вступлением и заключением. Они ассоциируются с безыскусно-светлыми пастушьими наигрышами, в которых, однако, слышны затаённые «интонации вздоха». Найденное аккомпаниатором туше позволяет придать соответствующему образу многогранный, изменчивый, загадочно-манящий характер. Между тем, зачастую малоопытные концертмейстеры воспринимают указанные разделы в духе шаблонных «экзерсисов», исполняя предписываемый нотный текст без точного соблюдения авторских штрихов. Вокалистки в подобных случаях вступают фактически *ad libitum*, не будучи подготовленными к воссозданию тонких душевных переживаний героини. (Кстати, необходимость такой подготовки удостоверяется и знаком фермат, наличествующим по окончании фортепианной «прелюдии».)

Начальные фразы певицы (тт. 17–21) звучат как бы наедине с собой, *piano*. Следует добиваться, чтобы мотив, излагаемый в сольной партии, находил естественное продолжение у фортепиано; при этом должна строго выдерживаться фразировка – подразумевается опора на сильной доле такта (ударный слог). Чайков-

ский с удивительным мастерством выстраивает композицию характеризуемого романса. Экспозиция включает в себя 6 трёхтактов, завершаемых (с т. 35 – *un poco ritenuto*) «резюмирующим» восьмитактом. Далее, в разработочном разделе (*molto più mosso, vivace*, тт. 43–74), выдерживается группировка по 4 такта. Ориентируясь на подобное синтаксическое членение, певица сможет гибко распределить дыхание, наметить оптимальную внутрифразовую пульсацию, придать надлежащую целеустремлённость образно-эмоциональному развитию.

Раздел *Meno mosso* (т. 66) перекликается с протяжной русской песней (сродни «Полюбила я на печаль свою» С. Рахманинова). Далее, с т. 75 (*vivace* – «сжатие» темпа), девушка устремляется навстречу любимому, не помня себя. Чайковский отображает это состояние сильнейшего душевного волнения при помощи стремительно развёртывающегося восьмитакта сквозной структуры. После томительного ожидания (на фермате) вторгается развёрнутая «оркестральная» интерлюдия фортепиано (13 тактов), которая олицетворяет крушение всех девичьих надежд. Вспоминается Сцена у канавки из «Пиковой дамы»: «Так это правда! Со злодеем / Свою судьбу связала я!». Столь сокрушительная кульминация вновь отграничена ферматой – певице надо уловить смысл этой паузы, определить состояние, в котором будет возобновлён печальный рассказ (*Allegro moderato*). Между тем, с третьей фразы здесь варьируется интонационная составляющая мелодии – появление *си-бикар* в т. 111 сообщает развитию новый виток драматизма, который теперь соотносится с неуклонным восходящим движением сольной партии. *Ля-бемоль* – вершина низвергающейся каденции. Это вопль израненной души, страдающей, но любящей до конца. Как зачастую бывает у Чайковского, повторение строфы «Не придёт ли он, ненаглядный мой, / Напоить коня студеной водой!» (*meno mosso*) трактуется в более свободной декламационной манере; фортепиано чутко подхватывает последний слог, приостанавливая развитие фразы на доминанте. Завершающие повторы «Кабы знала я, кабы ведала!» и восклицания «Ах!» произносятся девушкой, словно в забытьи. Фактически всё уже сказано, слова излишни, что подчёркивается переходом к вокализации и фортепианному заключению.

Двенадцать романсов ор. 60, написанные в 1886 году, объединены главенствующим образом ночи. Композитора привлекают стихи, в которых ощущается недосказанность, некий тайный смысл («Ночь» Я. Полонского, «Вчерашняя ночь» А. Хомякова). Есть в названном опусе и жанровые сценки («Песнь цыганки», «За ок-

ном в тени мелькает» Я. Полонского), и раздумья об утраченном или недостижимом счастье («О, если б знали вы», «Нам звёзды кроткие сияли» А. Плещеева), и безудержная страстность («Ночи безумные» А. Апухтина).

Среди романсов данного цикла особое место принадлежит монологу для баритона «Подвиг» на стихи А. Хомякова. Чайковский высоко ценил этого поэта и создал на его текст, пронизанный глубоким философским смыслом, произведение ярко драматическое, полное контрастов, сочетающихся с неуклонным мощным развитием вплоть до ярчайшей кульминации *fff* на верхнем *соль*<sup>2</sup>. Чрезвычайно выразителен завершающий раздел романса: «Высший подвиг в терпении, / Любви и мольбе». Звучность достигает *piano*, затем – *pianissimo* в фортепианной постлюдии. Следует заметить, что голос умолкает на терции *c-moll* (VI ступень основной тональности *g-moll*), фортепианная партия «замирает» на квинте, в отдалении от главного устоя (несовершенный каданс). Сравним с окончанием романса «Ночи безумные»: тот же несовершенный каданс в *g-moll*. Недосказанность, мучительные сомнения, тишина...

Шесть романсов ор. 63, датированных 1887 годом, сочинялись на стихи К. Р. – великого князя Константина Константиновича Романова, внука Николая I. Будучи блестяще образованным человеком, К. К. Романов обладал несомненным поэтическим даром. Однако сам он считал литературное творчество скорее отдохновением от многотрудной государственной деятельности. Композитор поддерживал дружеские отношения с Константином Константиновичем, особенно в последние годы жизни. Стихи К. Р., полные светлой лирики, нежности и грации, оказались близкими по духу Чайковскому. Из романсов этого опуса, написанных для высокого голоса, наиболее популярны «Растворил я окно», «Уж гасли в комнатах огни», «Серенада» («О, дитя!»).

«Серенада» («О, дитя!») для тенора – один из выдающихся образцов вокального творчества Чайковского. Здесь совершенно всё: композиционное решение, эмоциональная атмосфера, полное слияние музыки с поэтическим текстом, вдохновляющее исполнителей... Находясь в волшебном мире грации, гармонии, красоты и нежности, певец и концертмейстер достигают впечатляющего образного единства. Радость от соприкосновения с подобной музыкой огромна. Однако чтобы донести до слушателя этот шедевр, следует немало потрудиться. Певец должен продемонстрировать мастерское владение дыханием, выверенную мягкую атаку звука; *forte* в тех случаях, когда подобный нюанс указан автором, не должно быть резким, включая финальную кульминацию.



Фортепианная партия также предполагает решение разнообразных исполнительских задач: добиться непринуждённого, грациозного «гитарного» аккомпанемента при постоянных скачках в басу оказывается весьма сложно. Вступление, исполняемое концертмейстером, состоит из 11 тактов и включает в себя две фразы с «гитарным» отыгрышем (4+5+2), – благодаря отсутствию регулярной квадратности создаётся впечатление свободно развёртывающегося авторского высказывания. Продуманная динамическая нюансировка в тт. 5, 6 способствует чуткому интонированию верхнего голоса. В тт. 10, 11 обозначено *pp* – внимание! – вступает солист. Две начальных фразы по 6 тактов (последний из них – отыгрыш фортепиано) следует исполнять на одном дыхании. Третья фраза велика по протяжённости – 10 тактов, но в т. 28 композитором выставлена пауза (смена гармонии, интонирование строки «Нежных звуков лелеют лобзанья»).

Восхитителен средний раздел (тт. 56–73), в котором голос, постепенно набирая силу, достигает *forte*; затем следует плавный спад, завораживающий слушателя нежностью кантилены. Особенно впечатляет фрагмент: «Пусть той песни святой» – пауза и синкопа – «Отголосок живой» – пауза – «Тебе в душу вселит упование»... Чайковский не предписывает здесь *ritenuto*, хотя исполнители, оценив по достоинству это чудо слияния поэзии и музыки, обязательно им насладятся. Пожалуй, никакой другой романс Чайковского не требует от певца такой гибкости и свободного владения голосом.

Шесть романсов ор. 65 (1888), написанных для среднего голоса, посвящены певице Дезире Арто (композитор был страстно влюблён в неё двумя десятилетиями ранее). Цикл, сочинённый на стихи французских поэтов XIX столетия Э. Тюркети, П. Коллена и А. М. Бланшкотт, запечатлевает не столь широко известную образную грань вокального наследия Чайковского – интимную лирику. Утончённая «Серенада» («Ты куда летишь, как птица...») D-dur сменяется «Разочарованием», повествующим о крушении надежд и утрате счастья. «Серенада» («В ярком свете зари...») B-dur – лирическое любовное ариозо. «Пускай зима» – центральный романс цикла, полный столь неподдельного искреннего чувства, такой страстной патетики, что невольно возникают ассоциации с «Прекрасной мельничихой» Шуберта (песня «Нетерпение») или с циклом Шумана «Любовь поэта». Подчёркнуто контрастным оказывается следующий романс, «Слёзы», призванный воплотить глубоко затаённую печаль воспоминаний о пережитом горе. Мелодия, «ограниченная» интервалом ноны ( $re^1$ – $mi^2$ ), словно силится

преодолеть душевную боль, ценой огромного внутреннего напряжения достигает кульминации и затем бессильно никнет. Однако фортепианное заключение восстанавливает первоначальную тональность – гармонический G-dur: подразумевает ли это покорность судьбе или тайную надежду?.. Заключительный романс цикла, «Чаровница», подобен взгляду издали на прекрасный женский образ. Музыка как бы воссоздаёт «ускользающую» атмосферу невыразимого, загадочного обаяния – по сути, развитие здесь не столько исчерпывается, сколько «замирает» на фермате...

Заслуживает особого упоминания великолепное композиторское мастерство, отличающее эти романсы. В частности, с удивительной тонкостью использованы Чайковским основные регистры меццо-сопрано: насыщенный, густой или завораживающе-холодный низкий регистр («Чаровница»), гибкий, полётный средний («Серенада» D-dur), волнующий, яркий, полный экспрессии верхний («Пускай зима»).

С невольной грустью мы переходим к последним Шести романсам ор. 73 на стихи Д. Ратгауза, которые сочинялись композитором за несколько месяцев до смерти. Цикл, написанный для высокого голоса, посвящался Николаю Фигнеру, известному оперному и камерному певцу.

В конце жизни Чайковским были созданы гениальные произведения: Шестая симфония, оперы «Пиковая дама» и «Иоланта», балет «Щелкунчик». Цикл романсов ор. 73 принадлежит к этому ряду сочинений. Названный цикл отличается глубиной содержания при внешне сдержанной манере письма; особенно поражает трагедийная нота, звучащая с такой покоряющей силой в заключительном романсе. Основная тема, пронизывающая творчество Чайковского – порыв к счастью, свободе, любви и крах всех надежд при столкновении с неумолимой Судьбой, – воплощена здесь на редкость убедительно. Черты мышления, присущие великому композитору-симфонисту, отразились в трёхчастной структуре цикла. Первые три романса – «Мы сидели с тобой», «Ночь», «В эту лунную ночь» – воплощение тоски, одиночества; следующие два – «Закатилось солнце», «Средь мрачных дней» – порыв к свету; завершающий романс – «Снова, как прежде, один» – смысловая реприза, трагическая развязка [2, с. 76].

Гений Чайковского обладает такой силой обобщения, что, казалось бы, сугубо камерная, полная сокровенных лирических раздумий поэзия Д. Ратгауза истолковывается композитором как трагедия целого поколения, выросшего в 80-е годы XIX века и не сумевшего выразить себя в полной мере, как трагедия одиночества



[4, с. 264]. Цикл воспринимается в качестве единого целого благодаря выразительности тематизма и методу его развития, близкому симфоническим и камерным произведениям композитора. Так, в первом романсе «**Мы сидели с тобой**» фортепианная партия – это «замкнутый круг» (9 тактов мерного движения четвертными длительностями, при главенстве нисходящей «интонации вдоха», ассоциируются с «темами фатума»). Несколько внешний отклик на происходящие события (тт. 10–12) вновь сменяется «леденящей душу» размеренной пульсацией. С т. 17 (*poco più mosso*) ощущается прорыв к живому чувству – эмоциональное нарастание достигает подлинного драматизма в кульминации. Однако при этом в басу на протяжении *poco più mosso* звучит нисходящая «тема фатума». Повторяемая четырежды, она как бы «сковывает» развитие темы, и только с т. 22 вокальная партия вступает в свои права (при поддержке целеустремлённого хода в басовом регистре). Отметим потрясающе выразительный драматургический приём: в то время как солирующий голос приближается к кульминации, бас неотвратимо стремится вниз, к доминантовой ступени *cis-moll*. В фортепианном заключении очень важна остановка на двойной доминанте, разрешаемой далее в тонику, – любимая Чайковским гармоническая последовательность (возникает параллель с заключением романса «В эту лунную ночь»).

Исполнителям рекомендуется внимательно изучить нотный текст, помня, что у гениальных композиторов ни одна черточка, ни один штрих или смысловая цезура не могут быть случайными. Динамика выписана Чайковским очень подробно в обеих партиях; если точно следовать авторским указаниям, включая момент динамической кульминации, звуковой баланс нигде не будет нарушен. Показательно, к примеру, как в фортепианной постлюдии (6 тактов) расставлены обозначения *tenuto* над восьмыми: начальная фраза – в партии левой руки «опевается» октава, в правой же отдано предпочтение нижнему голосу (звучит децима в аккорде); во второй фразе «высвечивается» верхний голос; с третьей фразы вновь утверждаются общее оцепенение и застылость. Пянисту необходимо здесь дифференцировать голоса фактуры, исходя из упомянутого образно-эмоционального развития.

Следующий романс, второй в цикле – «**Ночь**», удивителен глубиной погружения в скорбное, сосредоточенное состояние. Выразительная мелодия, которая строится на звуках восходящего уменьшенного трезвучия и ниспадающем движении восьмых, произрастает из

речевых интонаций. Указанной теме отводится доминирующее место в романсе; на ней построена и кульминация, увенчанная страстным призывом: «Появись же, хоть во сне, / О мой друг далёкий!».

Необходимо заметить, что исполнение романсов Чайковского – большое счастье и огромное испытание для потенциального интерпретатора. При всей демократичности, доступности этих пьес, они являются своеобразным «индикатором», удостоверяющим личностные качества музыкантов: широту внутреннего мира, искренность чувств, пылкость ума. И никакое мастерство не способно скрыть отсутствие или недостаток упомянутых слагаемых. Это, может быть, в наибольшей степени относится к звуковому воплощению последнего опуса композитора. В частности, романс «Ночь» отличает поистине гениальная простота высказывания. Исполнителям предстоит, избегая внешних «эффектов», воссоздать образ глубоко сосредоточенный, сдержанный, только однажды (упомянутая кульминация) достигающий открытой эмоциональности в момент безудержного отчаяния.

Мелодической основой третьего романса «**В эту лунную ночь**» является восходящее движение, которое напоминает фортепианную постлудию из романса «Мы сидели с тобой», – здесь оно представлено в ритме баркаролы (6/8) с колышущимся аккомпанементом. Светлое романтическое настроение внезапно омрачается возгласом «Дорогая! Прости, – снова жизни волна / Нам несёт день тоски и печали» (*più lento*), знаменуя душевный надлом, разлуку, невозможность счастья. Аккорд двойной доминанты здесь играет важную роль: он звучит в т. 4 вступления, затем – перед кульминацией, как бы говоря о призрачности человеческих надежд, и в фортепианном заключении.

В следующих романсах – «**Закатилось солнце**» и «**Средь мрачных дней**» – запечатлевается ничем не омрачённая радость бытия. Первый из них можно уподобить светлому, безоблачному интермеццо. Этому способствует и танцевальный характер пульсации (ритм болеро), более ощутимый во вступлении и заключении. Певцу здесь необходимо преодолеть метричность коротких фраз, что представляется сложной задачей. Дыхание следует брать незаметно, придерживаясь фразировки по четырёхтактам, внимательно и чутко реагируя на образно-эмоциональные «диалоги» поэтического текста и мелодической линии, направленность гармонических модуляций. Благодаря этому окажется вполне уместным *poco rubato* в т. 12, затем – в т. 20.

«Средь мрачных дней» явственно переключается с романсами гимнического плана, такими как «День ли царит», «Хотел бы в единое слово». Здесь царит упоение счастьем радостной встречи и торжествующей любви. Удивительно цельное по форме, авторское высказывание ассоциируется с вдохновенным лирическим потоком. От исполнителей здесь требуется особая концентрация внимания: певец должен оптимально распределить громкостные и эмоциональные ресурсы, чтобы заключительный раздел, включая масштабную и яркую кульминацию, произвёл надлежащее впечатление на слушателей; пианисту же следует сосредоточиться на динамическом балансе ансамблевой звучности, поскольку насыщенная, плотная фактура аккомпанемента способна в определённые моменты «оттеснить» вокальную партию на второй план (последнее, разумеется, отнюдь не соответствует авторскому замыслу).

Последний романс цикла «Снова, как прежде, один» – безотрадный итог: крушение надежд, одиночество. Накал трагедийного звучания вызывает параллели с циклом М. Мусорг-

ского «Без солнца». На протяжении всего романса органичный пункт ля в сочетании с «интонацией вдоха» и мерным, монотонным движением восьмых длительностей приковывает к себе внимание, вызывая ассоциации с неотвратимым роковым началом, безжалостной судьбой и воплощая образ неизбывной тоски. Заключительный раздел: «Друг! помолись за меня» и *pianissimo* «Я за тебя уж молюсь» – потрясает до глубины души. Это – последнее «прости», безмолвный уход... Как трудно исполнить названный фрагмент! Здесь требуются не только огромное мастерство, но и зрелый жизненный опыт, необычайно чуткая душа художника.

В заключение хочется пожелать музыкантам-интерпретаторам, прикасающимся к великому наследию Чайковского, вновь и вновь испытывать радость открытия неизведанных, всегда современных чувств и переживаний. И если на указанном пути им помогут приводимые выше размышления и рекомендации, порождённые любовью к этой музыке и многолетним опытом исполнительского общения с ней, автор сочтёт свою задачу выполненной.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Васина-Гроссман В.* Русский классический романс XIX века. М.: Изд-во АН СССР, 1956. 352 с.
2. *Грушко Г.* «По ком звонит колокол...» (Интерпретация вокального цикла op. 73 П. Чайковского) // Музыкальное искусство в контексте современной культуры: сб. ст. Воронеж: ВМУ, 2004. С. 74–79.
3. *Мур Дж.* Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке. М.: Радуга, 1987. 432 с.
4. *Силвестер Р.* Все романсы П. И. Чайковского. М.: Наука, 2013. XII+388 с.
5. *Шендерович Е.* В концертмейстерском классе: Размышления педагога. М.: Музыка, 1996. 208 с.
6. *Шендерович Е.* Полувековой юбилей профессии // Музыкальная жизнь. 1983. № 21. С. 9.
7. *Шендерович Е.* С певцом на концертной эстраде. Иерусалим: Иерусалимский издательский центр, 1997. 252 с.
8. *Яковенко С.* Русский романс XVIII–XIX веков: Творцы и интерпретаторы. М.: Музыка, 2012. 180 с.

#### REFERENCES

1. *Vasina-Grossman V.* Russkiy klassicheskiy romans XIX veka [Russian Classical Romance of the XIX<sup>th</sup> Century]. Moscow: USSR Academy of Sciences Press, 1956. 352 p.
2. *Grushko G.* «Po kom zvonit kolokol...» (Interpretatsiya vokal'nogo tsikla op. 73 P. Chaykovskogo) [«For Whom the Bell Tolls...» (Interpretation of the Vocal Cycle op. 73 by P. Tchaikovsky)]. *Muzykal'noe iskusstvo v kontekste sovremennoy kul'tury* [Musical Art in Context of Contemporary Culture]: collected articles. Voronezh: Voronezh College of Music, 2004. P. 74–79.
3. *Mur Dzh.* Pevets i akkompaniator [Singer and Accompanist]. Moscow: Raduga Press, 1987. 432 p.
4. *Silvester R.* Vse romansy P. I. Chaykovskogo [All Romances by P. Tchaikovsky]. Moscow: Nauka Press, 2013. XII+388 p.
5. *Shenderovich E.* V kontsertmeysterskom klasse: Razmyshleniya pedagoga [In the Class of Accompaniment: Pedagogue's Reflections]. Moscow: Muzyka Press, 1996. 208 p.
6. *Shenderovich E.* Poluvekovoy yubiley professii [Semi-centennial Jubilee of the Profession]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1983. No. 21. P. 9.
7. *Shenderovich E.* S pevtsom na kontsertnoy estrade [With the Singer on the Concert Stage]. Jerusalem: Jerusalem Publishing Centre, 1997. 252 p.
8. *Yakovenko S.* Russkiy romans XVIII–XIX vekov [Russian Romance of the XVIII–XIX<sup>th</sup> Centuries]. Moscow: Muzyka Press, 2012. 180 p.

ПЕВЕЦ И КОНЦЕРТМЕЙСТЕР – СЛАГАЕМЫЕ УСПЕХА  
(НА ПРИМЕРЕ ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА П. ЧАЙКОВСКОГО)

Статья посвящена рассмотрению задач, связанных с исполнительским искусством певца и концертмейстера. Автор отмечает, что выдающиеся отечественные композиторы XIX века, такие как П. Чайковский, М. Мусоргский, С. Рахманинов, неоднократно выступали в ансамбле с известными певцами того времени. Упоминается о зарождении концертмейстерского класса как самостоятельной учебной дисциплины в Ростовском музыкальном техникуме (1932 год) благодаря настойчивости директора техникума Г. Домбаева. Далее рассматривается камерно-вокальное наследие Чайковского – гениальный пример синтеза поэтического слова, окрашенного музыкальной интонацией, носителя сюжетной линии,

и фортепианного сопровождения, воплощающего психологический подтекст сочинения. Особое внимание уделено стилистическим особенностям характеризуемых романсов, а также влиянию на указанный жанр оперного и симфонического творчества Чайковского. Вопросы образного содержания, композиционной структуры, звукового баланса постоянно присутствуют в поле зрения автора, вследствие чего формируется представление о нерасторжимой слитности вокального и инструментального начал в процессе создания целостного художественного произведения.

*Ключевые слова:* П. Чайковский, жанр романса, камерно-вокальное исполнительство, концертмейстер, ансамбль.

A SINGER AND ACCOMPANIST –  
COMPONENTS OF SUCCESS  
(WITH THE EXAMPLE OF VOCAL WORKS BY P. TCHAIKOVSKY)

The article considers the problems connected with performing arts singers and accompanists. The author notes that outstanding native composers of the XIX<sup>th</sup> century such as P. Tchaikovsky, M. Musorgsky, S. Rachmaninov, repeatedly performed in ensemble with famous singers of the time. The origin of Accompaniment class as an independent educational discipline at the Rostov College of Music (in 1932), thanks to persistence of the director of this College G. Dombaev, is mentioned. The author examines the chamber-vocal heritage by Tchaikovsky as a brilliant example of synthesis of poetic word (painted by music intonation and bearing

the storyline) and piano accompaniment embodying the psychological implication of the work. The particular attention is given to stylistic features of the defined romances and the influence of operatic and symphonic works by Tchaikovsky the indicated genre. Problems of imaginative content, composition structure, sound balance are constantly presented in the author's field of view, owing to that an idea of the inseparable fusion of vocal and instrumental sources in the process of creation an integral work of art is formed.

*Key words:* P. Tchaikovsky, genre of romance, chamber vocal performing art, accompanist, ensemble.

**Юрчук Виолетта Александровна**  
профессор кафедры сольного пения  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
e-mail: Julian73@mail.ru

**Yurchuk Violetta A.**  
Professor of the Department of Solo singing  
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
e-mail: Julian73@mail.ru

