

---

## АНАЛИЗ ВОКАЛЬНЫХ ПАРТИЙ В ОПЕРАХ ЧАЙКОВСКОГО ДЛЯ СТУДЕНТОВ ВОКАЛЬНЫХ ОТДЕЛЕНИЙ

**Чай Ифаньцзы,**

аспирант

Институт музыки, театра и хореографии

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

Санкт-Петербург, Россия

chaiyifanzi@163.com

### Аннотация

---

В статье представлен комплексный анализ вокальных партий в знаковых операх П. И. Чайковского, ориентированный на студентов-вокалистов. Основное внимание уделяется не только вокально-техническим аспектам, но и глубинным драматургическим элементам, заложенным композитором в музыкальный текст. На примере партий Евгения Онегина из оперы «Евгений Онегин» и Лизы из «Пиковой дамы» рассматриваются такие средства выразительности, как метроритмическая организация, интонационное строение и их роль в создании психологического портрета персонажа. Статья доказывает, что глубокое изучение скрытых музыкальных структур является необходимым условием для создания убедительной и стилистически верной исполнительской интерпретации.

---

**Ключевые слова:** Чайковский, опера, вокальная партия, Евгений Онегин, Пиковая дама, анализ партитуры, вокальная техника, метроритм, драматургия, интерпретация, студенты-вокалисты.

---

## ANALYSIS OF VOCAL PARTS IN TCHAIKOVSKY'S OPERAS FOR STUDENTS OF VOCAL DEPARTMENTS

**Chai Yifanzi,**

Postgraduate student

Institute of Music, Theater, and Choreography

Herzen Russian State Pedagogical University

Saint Petersburg, Russia

chaiyifanzi@163.com

---

### ABSTRACT

---

The article presents a comprehensive analysis of vocal parts in P. I. Tchaikovsky's landmark operas, aimed at vocal students. The focus is not only on vocal-technical aspects but also on the profound dramatic elements embedded by the composer in the musical text. Using the examples of Eugene Onegin's part from the opera "Eugene Onegin" and Lisa's part from "The Queen of Spades", expressive means such as metrorhythmic organization, intonational structure, and their role in creating a psychological portrait of the character are examined. The article demonstrates

that an in-depth study of hidden musical structures is a necessary condition for creating a convincing and stylistically accurate performance interpretation.

---

**Keywords:** Tchaikovsky, opera, vocal part, Eugene Onegin, The Queen of Spades, score analysis, vocal technique, metrorhythm, dramaturgy, interpretation, vocal students.

---

### Введение

Творческое наследие Петра Ильича Чайковского является краеугольным камнем мирового оперного репертуара. Его оперы – «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Иоланта» – не сходят со сцен ведущих театров, а вокальные партии из них являются обязательной частью программы обучения любого вокалиста. Однако для современного исполнителя недостаточно лишь безупречного владения техникой бельканто. Музыка Чайковского, глубоко психологичная и драматургически насыщенная, требует от певца не только вокального мастерства, но и интеллектуальной работы, способности к глубокому анализу и пониманию композиторского замысла.

Актуальность обращения к этой теме для студентов вокальных отделений обусловлена необходимостью формирования комплексного подхода к работе над оперной партией. Часто основное внимание уделяется преодолению технических трудностей (тесситура, дыхание, динамика), в то время как тончайшие нюансы, заложенные в ритмике, гармонии и интонации, остаются без должного внимания. Между тем, именно эти «скрытые» элементы являются ключом к созданию по-настоящему живого и правдивого образа. Как справедливо отмечала И.И. Силантьева, «яркая театральность внешнего действия в оперной роли возникает вследствие внутренней игры» [4, С. 2], которая, в свою очередь, питается из глубинного понимания музыкального материала.

Цель данной статьи – продемонстрировать на конкретных примерах, как детальный анализ различных компонентов вокальной партии позволяет исполнителю обогатить свою интерпретацию, выходя за рамки формального воспроизведения нотного текста. Мы рассмотрим два ключевых аспекта: метроритмическую организацию как средство психологической характеристики (на примере партии Онегина) и комплекс вокально-технических и актерских задач (на примере партии Лизы).

### Драматургические принципы и вокальный стиль Чайковского

Для Чайковского опера была самым демократичным жанром, позволяющим «сообщаться с массами публики» и доносить свои идеи до широкого круга слушателей. В основе его оперной драматургии лежит принцип лирико-психологической драмы, где главным двигателем сюжета являются не столько внешние события, сколько внутренний мир героев, их чувства и переживания. Главным условием для композитора была правдивость характеров и ситуаций, где центральное место занимают «сильные чувства – любовь, ревность, патриотизм».

Вокальный язык Чайковского представляет собой уникальный синтез европейской, в первую очередь итальянской, традиции кантиленного пения и глубокой русской песенности, идущей от городского романса и народной мелодики. Композитор требовал от певцов не только красоты тембра и технической виртуозности, но и «правдивости воспроизведения чувств и настроений» [1, С. 326]. Именно поэтому работа над его партиями требует от вокалиста не только освоения техники, но и глубокого погружения в поэтический текст и его музыкальное воплощение.

Метроритм как ключ к образу: анализ партии Евгения Онегина

Наиболее ярко новаторский подход Чайковского к созданию образа через не самые очевидные музыкальные средства проявляется в партии Евгения Онегина. Исследователь И. И. Вашерук в своей работе убедительно доказывает, что ключевым элементом характеристики героя становится не только мелодия, но и метроритмическая организация его вокальной строчки [2].

На протяжении всей оперы Онегин тяготеет к «широкой трехдольности». Его знаковые высказывания написаны в размерах 3/2, 6/8, 3/4. Это создает ощущение широты, внутренней свободы, некоторой отстраненности и интеллектуального аристократизма. Самый яркий пример – ария «Когда бы жизнь домашним кругом». Формально размер здесь 3/2, но в скобках композитор указывает на сложную внутреннюю структуру (18/8), что означает шесть триольных групп.

) В автографе рукой Чайковского указано, что дирижировать надо на шесть — „бить шесть ударов в каждом такте“.

4593

Рисунок 1. П. И. Чайковский, опера «Евгений Онегин», ария Онегина, начало.  
Источник: [2]

В этом фрагменте вокальная партия написана дуольными восьмыми, которые вступают в полиритмический конфликт с триолями аккомпанемента. Более того, мелодическое движение солиста создает скрытую гемиолу: два такта в размере 3/2 на слух воспринимаются как три такта в размере 2/2. Как отмечает В. Н. Холопова, полиритмия в узком смысле – это «такое сочетание ритмических рисунков по вертикали, когда в реальном звучании отсутствует соизмеряющая все голоса наименьшая временная единица» [5, С. 142]. Это ритмическое «мерцание» между двухдольностью и трехдольностью становится лейт-ритмом Онегина, отражая двойственность его натуры: холодную сдержанность и скрытую душевную смуту.

Еще одна важнейшая черта – намеренное избегание сильных долей. Онегин часто вступает на слабую долю, а кульминации его фраз приходятся на вторую или третью долю такта. Это создает эффект мягкости, деликатности, непрямолинейности. Композитор использует «взаимонейтрализацию» акцентов, «как бы рассредоточив ударения, распределив весомость одного акцента на несколько временных моментов» [5, С. 145]. Такая безударность резко контрастирует с четкой, «квадратной» метрикой народных сцен или прямолинейными высказываниями Ленского (до его трагического прозрения).

Для студента-вокалиста осознание этих особенностей открывает новые исполнительские возможности. Понимание скрытой гемиолы позволяет точнее выстроить фразу, придать ей нужную гибкость и широту. Знание о смещенных акцентах помогает избежать механического, «тактового» пропевания и найти верную психологическую интонацию, передав утонченность и сложность характера героя.

Вокально-технические и актерские задачи на примере партии Лизы («Пиковая дама»)

Если в партии Онегина ключ к образу во многом лежит в области метроритма, то партия Лизы в «Пиковой даме» ставит перед исполнительницей сложнейшие вокально-технические и актерские задачи. Эта партия требует от лирико-драматического сопрано не только мощи и выносливости, но и огромной тембральной и динамической гибкости.

Во-первых, это тесситурные трудности. Партия требует стабильного и мощного звучания в верхнем регистре, часто на форте и фортиссимо, но при этом содержит и низкие, почти меццо-сопрановые ноты в речитативных фрагментах. Как отмечает Го Хуагэ, «вокальный тембр певицы должен быть богатым и насыщенным не только высокими и средними обертонами, но и низкими» [3, С. 38]. Исполнительница должна уметь мгновенно переключать «краски» голоса: от нежной, бархатистой кантилены в ариозо «Откуда эти слёзы» до пронзительного, металлического звучания в финальной сцене «Так это правда...».

Во-вторых, это актерская задача. Лиза проходит колоссальный путь внутреннего развития: от мечтательной, влюбленной девушки до женщины на грани безумия и самоубийства. Исполнительница должна убедительно показать эту трагическую трансформацию. Это требует детальной работы над «внутренним монологом» героини, особенно в сценах без пения или во время оркестровых вступлений. Например, щемлящая мелодия английского рожка перед ариозо Лизы — это не просто прелюдия, а уже само чувство тоски и смутной тревоги, из которого должно органично «вырасти» пение героини.

Роль Лизы не предполагает активных физических действий; ее благородный образ требует сдержанности. Поэтому основная нагрузка ложится на мимику и осмысленный жест. Певица должна «проживать» эмоции, а не «отыгрывать» их. Только тогда финал ее истории, ее самоубийство, не будет выглядеть театральным преувеличением, а станет логичным и страшным итогом невыносимых душевных страданий. Последние слова «Погиб он, погиб! А вместе с ним и я!» прозвучат как трагическая правда, а не как оперное клише.

#### Заключение

Анализ вокальных партий в операх П. И. Чайковского показывает, что создание глубокого и убедительного сценического образа невозможно без комплексного, вдумчивого подхода к партитуре. Для студента-вокалиста крайне важно выходить за рамки решения чисто технических задач и погружаться в драматургию музыкального текста.

Пример партии Онегина демонстрирует, как изучение «скрытых» метроритмических структур (широкая трехдольность, гемиолы, смещенные акценты) становится ключом к пониманию сложного и неоднозначного характера персонажа. Пример партии Лизы, в свою очередь, акцентирует внимание на синтезе высочайших вокальных требований и сложнейших актерских задач, требующих от исполнительницы полной эмоциональной самоотдачи и интеллектуального контроля.

В конечном счете, и метроритм, и тембр, и динамика являются для Чайковского не самоцелью, а средствами для достижения главной цели — психологической правды. Как гласит афоризм, «скрытая гармония сильнее явной». Задача современного молодого исполнителя — научиться слышать эту скрытую гармонию, извлекать из нее смыслы и транслировать их зрителю, обогащая бессмертную музыку Чайковского своей уникальной, живой и искренней интерпретацией.

#### Список литературы:

1. Чайковский П. И., фон Мекк Н. Ф. Переписка. 1876-1890. М.: Music Production International, 2007. 688 с.
2. Вашерук И. И. Исследование особенностей метроритмической организации вокальной партии Онегина в опере П.И. Чайковского «Евгений Онегин» // Philharmonica. International Music Journal. 2023. №1.

URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/issledovanie-osobennostey-metroritmicheskoy-organizatsii-vokalnoy-partii-onegina-v-opere-p-i-chaykovskogo-evgeniy-onegin> (дата обращения: 27.06.2025).

3. Го Хуагэ. Методические рекомендации для подготовки партии Лизы в опере П.И. Чайковского «Пиковая дама» // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2023. №11-3 (86). С. 37-40.
4. Силантьева И. И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве: автореф. дис. ... д-р искусствоведения: 17.00.02. М., 2007. 47 с.
5. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. 2-е изд. СПб.: Лань: Планета музыки, 2010. 368 с.
6. Ушуллу, И. И. Романсы П.И. Чайковского в контексте оперного творчества композитора. Жанрово-стилистические критерии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. Саратов, 2014. 24 с.

#### References:

1. Tchaikovsky P. I., von Meck N. F. Correspondence. 1876-1890. Moscow: Music Production International, 2007. 688 p.
2. Vasheruk I. I. Study of the Peculiarities of the Metro-Rhythmic Organization of Onegin's Vocal Part in P. I. Tchaikovsky's Opera "Eugene Onegin" // Philharmonica. International Music Journal. 2023. No. 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/issledovanie-osobennostey-metroritmicheskoy-organizatsii-vokalnoy-partii-onegina-v-opere-p-i-chaykovskogo-evgeniy-onegin> (date of access: 27.06.2025).
3. Guo Huage. Methodical Recommendations for Preparing the Part of Lisa in P. I. Tchaikovsky's Opera "Eugene Onegin" Tchaikovsky's "The Queen of Spades" // International Journal of Humanities and Natural Sciences. 2023. No. 11-3 (86). P. 37-40.
4. Silantyeva I. I. The Problem of Transformation of the Performer in Vocal and Stage Art: author's abstract. dis. ... doctor of art criticism: 17.00.02. Moscow, 2007. 47 p.
5. Kholopova V. N. Music Theory: Melody, Rhythm, Texture, Theme. 2nd ed. St. Petersburg: Lan: Planet of Music, 2010. 368 p.
6. Ushullu, I. I. Romances by P. I. Tchaikovsky in the Context of the Composer's Opera Work. Genre and Stylistic Criteria: author's abstract. dis. ... candidate of art criticism: 17.00.09. Saratov, 2014. 24 p.