

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Вашерук И.И. — Исследование особенностей метроритмической организации вокальной партии Онегина в опере П.И. Чайковского «Евгений Онегин» // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 1. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.1.39780 EDN: DLYYDN URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39780

Исследование особенностей метроритмической организации вокальной партии Онегина в опере П.И. Чайковского «Евгений Онегин»

Вашерук Илья Ильич

дирижер оперного класса, заведующий кафедрой «Музыкально-театрального искусства», Академия хорового искусства им. В.С. Попова

125565, Россия, Московская область, г. Москва, ул. Фестивальная, 2

✉ ivasheruk@mail.ru



[Статья из рубрики "Философия музыки"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2023.1.39780

EDN:

DLYYDN

Дата направления статьи в редакцию:

10-02-2023

Дата публикации:

17-02-2023

Аннотация: Основное внимание автора работы сосредотачивается на изучении временных структур в сольных эпизодах Евгения Онегина. В данной работе на основании исследований теоретиков и музыковедов проводится подробный анализ метрических систем и ритмоформул в музыкальном материале главного героя. Особое внимание уделяется изучению скрытого значения лейт-ритмов, как средств художественной выразительности, не зависящих от мелодико-гармонической составляющей музыкальной ткани. Автор подробно рассматривает такие аспекты темы как акцентуация и «широкая трёх-дольность», полиритмия и полиметрия, элементы полифуркации и фрактальные процессы формообразования, смещение тактовой черты и такты высшего порядка. Особое внимание уделяется влиянию метроритмической стороны на образно-художественную составляющую процесса создания и развития сюжета оперного спектакля. Основным выводом проведенного исследования является необходимость изучения закономерностей метроритмических построений в вокальных партиях. Это позволит исполнителям более глубоко и всесторонне проникнуть вглубь

смысловых музыкальных структур, получить дополнительные возможности для управления исполнительским аппаратом во время работы над созданием художественного образа. Данный подход является актуальным и достаточно новым в плане оригинальности ракурса исследования, так как до сих пор эта тема в подобном ключе не была представлена в научной литературе. Наличие нотных примеров, цитат из научной литературы, таблиц и схем превращает работу в наглядный и удобный для изучения научный материал.

Ключевые слова:

вокальные партии, Чайковский, метроритмическая организация, метроритмическая структура, ритмоформула, полиметрия, полиритмия, главный герой, ритмический рисунок, ритмическая формула Онегина

В современной научной литературе в последнее время появляются интересные работы, демонстрирующие нетривиальное отношение и применяющие новые научные подходы к исследованию творений великих классиков русской оперной школы. В этой связи наиболее интересными являются современные изыскания Грушко Г.И. В своей работе «К проблеме анализа музыкального произведения: Ариозо Ленского «В вашем доме» с ансамблем из оперы «Евгений Онегин» П.И. Чайковского как нелинейный процесс» он пишет: «Применение нелинейного подхода в исследовании музыкального произведения весьма своевременно и актуально. В центре внимания – проблема анализа музыкального произведения с позиций эволюционно-синергетической парадигмы...» [\[1, стр. 3.\]](#).

Вектор познания, берущий свое начало внутри субъекта исследователя и направленный с необходимостью на объект исследования с непреложностью должен воплотить результаты в реальном факте исполнения согласно природе оперного спектакля, требующего реализации замысла в реальном времени, хотя и в предполагаемых обстоятельствах. Пожалуй, наиболее точно в этом смысле высказывается исследователь Силантьева И.И. в своей статье об Онегине Чайковского: «Проблема внутренней формы движения и действия, находящей внешнее пластическое или звуковое воплощение на сцене, актуальна для исполнительства в любой области музыкального искусства, особенно, – в опере. Действенная природа актера – главный признак, отличающий театр от других жанров, и яркая театральность внешнего действия в оперной роли возникает вследствие внутренней игры» [7. С.2].

В таком синтетическом жанре как опера все элементы и средства художественной выразительности находятся в непрерывном взаимодействии, образуя целостное единство, целью движения которого становится создание художественного образа, существующего в условиях непрерывного развития от самого начала до завершения представления. В случае открытого финала продолжает свое существование в воображении и памяти зрителя, слушателя представления.

Итак, в процессе создания образа главного героя композитор использует

ряд выразительных средств, а исполнитель обнаруживает их скрытое значение и определяющую роль только при внимательном изучении музыкального материала. Метроритмическая организация вокальной строчки у П.И. Чайковского – это широко разветвленная сеть взаимосвязей ритмических фигур и метрических пульсаций. На первый взгляд простота изложения может показаться очевидно ясной и однозначной,

однако при внимательном рассмотрении взаимосвязей этих структур с мелодико-гармонической составляющей обнаруживаются внутренние кажущиеся противоречия, изучение и вскрытие природы которых становится широким полем обретения **НОВЫХ ПОТЕНЦИАЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ** для самых различных интерпретаций и исполнительских инициатив.

Метроритмические структуры являются неотъемлемой составной частью всего комплекса средств музыкальной выразительности. В свою очередь они могут быть рассмотрены как *специфические элементы* этого целостного комплекса, обладающие *самостоятельной силой этой выразительности*, представителями пульсирующего времени в узком и широком смысле этого слова. Именно поэтому в данной работе намеренно не акцентируется тесная взаимосвязь между мелодико-гармонической и метроритмической стороной с целью выявить специфику последней в полной мере, обнаружить скрытые за интонационной составляющей потенциальные возможности временных организаций.

Среди работ, которые посвящены исследованиям метроритмических особенностей в творчестве П.И. Чайковского, особый интерес представляют в ракурсе настоящей статьи работа А.В. Галятиной. Она посвящена русской балетной музыке, в частности Чайковского. В ней она пишет: «На высшем уровне – формы – метр определяет размеры масштабнo-тематических структур, способствующих объединению малых структур в крупные построения, регулируя соизмеримость пропорций, тем самым создавая периодичную форму музыки танца. На низшем уровне метр подчиняет себе ритмический рисунок, определяя соразмерность акцентов [2. С.1]».

Наиболее существенным является высказывание, отражающее направление вектора нашего исследования является следующая интенция: «... ритм может менять заданную структуру акцентов, формируя переменные (неустойчивые) метрические функции на фоне основных [2. С.1]».

В свете влияния метроритмических структур на базовую составляющую времени, на темпы в опере «Евгений Онегин» П.И. Чайковского интерес представляет работа Большакова А.А. «Значение метроритмических указаний композитора для режиссерской интерпретации (на примере хора «Болят мои скоры ноженьки» из оперы «Евгений Онегин» П.И. Чайковского), где рассматривается работа композитора с дирижером Э.Ф. Направником в процессе подготовки оперы к первому прижизненному исполнению, влиянию темповых обозначений и фермат на удобство исполнения.

В работе Казьминой Е.О., Зимнуховой Т.Е., посвященной анализу особенностей строения хора девушек «Девуцы красавицы» из оперы Евгений Онегин рассматриваются структурные, метроритмические и лексические *особенности стиха* А. С. Пушкина с точки зрения интерпретации их П. И. Чайковским. [5]

Наиболее полно основы проблематики существования и бытования метроритмической структуры внутри движения целостного музыкального материала описываются в базовом труде Н.А. Холоповой «Теория музыки» [10], С.И. Теплова [9], Гиппиус [11], Силантьевой [7], методы научного анализа которых и ложатся большей частью в основу настоящего исследования.

Рассмотрим на некоторых знаковых примерах конкретные проявления взаимоотношений метроритма и формообразования. Эти примеры иллюстрируют особенности композиторского письма, которое наиболее рельефно вскрывает характерные аспекты отношения композитора к

персонажу.

Самый выразительный пример – ария Онегина «Когда бы жизнь домашним круном». Она дает разгадку всей серии аналогичных явлений. На протяжении всей оперы композитор, характеризуя главного героя, тяготеет к широкой 3-х дольности, к высказыванию в размере $3/2$. Это «огромные такты», в которых фраза и предложение чувствует себя свободно, легко и широко. В аккомпанементе стоит в скобках ремарка (18/8). Она обозначает 3 раза по 6, (то есть $(3+3) \times 3 = 18$).

Пример 1.

Andante non troppo (♩ = 80*)
Онегин

Ког-да бы живою машинкою кру-жилась о-градить за-хо-тел,

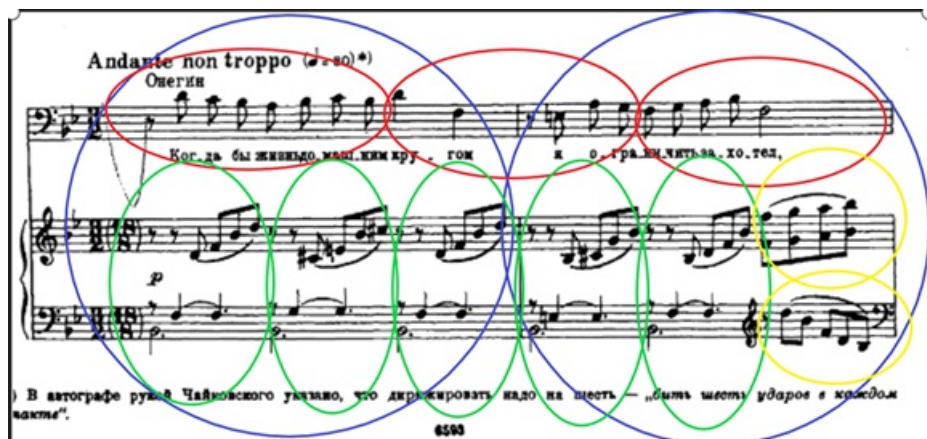
p

) В автографе рукой Чайковского указано, что дирижировать надо на шесть — «быть шесть ударов в каждом такте».

6593

Мелодико-гармоническая фигурация аккомпанеента в B-dur с очевидностью выписывает фактурные круги, арпеджируя триольными восьмыми. Помимо этого, наличествует также явно и скрытно композиторское мышление гемиолами: *явно* движение сольной партии выражено дуольными восьмыми, как бы поперек мягких триолей аккомпанеента, а *скрытая* гемиола обнаруживается благодаря направлению мелодии солиста, замыкающей «круг» нотой ре, которая в свою очередь является своеобразной *сильной долей* скрытого такта на $2/2$. Получается любопытное противоречие: написано два такта на $3/2$, а в реальности звучит 3 такта по $2/2$. И вот уже скрытая гемиола становится явной в оркестре, где с очевидностью прослеживается 3 такта по 2 доли ($3+3$ восьмые) как закономерное следствие и заключение всего предыдущего развития высказывания главного героя. Все повторяется снова – еще один куплет многообразной и переливающейся неквадратной скрытой полиметрии. «Полиритмия в широком смысле слова означает объединение любых не совпадающих друг с другом ритмических рисунков, например, в одном голосе – четвертные, в другом – восьмые. Полиритмия в узком смысле – такое сочетание ритмических рисунков по вертикали, когда в реальном звучании отсутствует соизмеряющая все голоса наименьшая временная единица, например, бинарные деления в сочетании с триолями, квинтолями и другими видами «особого ритмического деления [10. С.142]».

Пример 2.



В этом отрывке, как в капле воды отражается все мастерство композитора. Он стремится передать в нескольких тактах всю широту и глубину горячо любимого им персонажа. Недаром современные исследователи и, в частности Грушко, начинают применять нелинейные подходы к анализу сочинений выдающихся классиков. При более внимательном рассмотрении арии Онегина в свете последних исследований, можно сказать, что печатный носитель (схема) достаточно условно отражает образование концентрических кругов, рождающихся из мотивной разработки гемимольной квази-системы. Однако, во время качественного исполнения *agreggiato* аккомпанемента в сочетании с точными гемимольными солистами в реальном времени исполнитель может создать требуемый эффект образования кругов начиная с первого замыкания большой гемимольной на слове «кругом». И здесь уже можно говорить о точках бифуркации * (полифуркации) и фрактальных** способах формообразования согласно методам исследования, где под **бифуркацией** понимается деление троичной структуры ($3/2 + 3/2$) скрытой гемимольной надвое в точке-слоге «кругом» ($2/2 + 2/2 + 2/2$), а под **фракталом** понимается структура самовоспроизводящая себя в форме концентрических кругов от меньшего к большему.

*Бифуркация: в современной теории структурогенеза, неравновесных процессов, динамического хаоса акт спонтанного, внешне ничем не детерминированного, а потому непредсказуемого разделения надвое изначально однородного материала, процесса, хода течения событий. Сам акт этого процесса может порождать множество дроблений, отдельных ветвей. Тогда он называется **полифуркацией**. Источник: *Словарь науки. Общенаучные термины и определения. 2008 г.* (Дата обращения 21.01 2023)

** Фрактал (лат. fractus — дробленный, сломанный, разбитый) –геометрическая фигура, обладающая свойством самоподобия, то есть составленная из нескольких частей, каждая из которых подобна всей фигуре целиком.

В более строгом смысле, при более стандартном классическом подходе к исследованию, с точки зрения музыкально-теоретических дисциплин можно рассмотреть более видимый и более конкретный слой метрических систем и ритмических формул согласно Холоповой: «Ритмоформула – сравнительно целостное ритмообразование, в котором наряду с соотношением длительностей обязательно учитывается и акцентуация, благодаря чему полнее выявляется интонационный характер ритмоструктуры. В отличие от ритмического рисунка, который может быть рассмотрен на большом протяжении музыкального произведения, ритмоформула – сравнительно краткое и ограниченное от окружающего образование, по самостоятельности приближающееся к мотиву». [10. С.136]

Пример 2  и ее варианты:  и .

Ритмическая формула, повторяется несколько раз в виде гемиолы на 2/2 по отношению к уже существующему размеру 3/2, становится некой **метроритмической формулой Онегина**, которая держится и закрепляется за ним на протяжении всей оперы. В этой связи можно говорить о лейтмотивной системе в отношении характеристики главного персонажа, но при постоянной смене мелодического материала, лейтмотивным остается только метроритмическая формула главного героя. Уже в *Piu mosso* «Мечтам и годам нет возврата» при смене мелодического материала, общей метрической пульсации на 2/2 ритмическая фигура сохраняется практически в неизменном виде, только с той разницей, что акцент, попадавший на слабую треть такта, теперь становится сильной долей, немало не повредив прочной ритмической формулы Онегина.

Пример 3.



Перед сценой дуэли (№18, 29 такт) снова видим размер 3/2 и ту же ритмическую формулу (вариант): «Я не предвижу возражений на представление мое».

Пример 4.



Этот же «большой», сложносоставной размер 3/2 начинает царить в финале заключительной сцены с Татьяной, которая все свое соло до появления

Онегина поет на 2/4, и, как только слово переходит к Онегину, в скрытой форме немедленно появляется высказывание на 3 четверти: «Сжальтесь надо мною... Я так ошибся... я так наказан...», и, начиная 230 такта и далее с *Adagio con moto* (235 т.), размер 3/2 начинает явно царствовать до самого конца почти безраздельно. Здесь появляется ритмоформула в виде варианта, который композитор виртуозно вписывает в 3/2 ровно эту же фигуру таким образом, что ключевое, смысловое слово фразы и его ударный слог попадают на сильную долю такта: «Ужель, ужель в мольбе моей смиренной увидит Ваш холодный взор», что совсем не характерно для начальных эпизодов, где намеренное избегание сильных долей такта внутри неквадратных структур – это своеобразная «визитная карточка» главного героя. Перестановка акцентов в такте, передвижение тактовой черты.

Пример 5



С точки зрения мелодико-гармонической составляющей «сложная формообразующая функция метра осуществляется в неразрывной связи с гармоническим развитием. В классической гармонии важной формообразующей тенденцией является смена гармоний по сильным долям такта. Метр «дирижирует» движением гармоний, помогая им выявлять свои специфические функции и функции по отношению к форме» [10, стр.155 – 156].

Итак, в случае с сольными эпизодами партии Онегина можно говорить о том, что системой средств музыкальной выразительности персонажа управляет **метрическая система**: прежде всего имеется ввиду широкая **трехдольность**. Она становится базой для всякого рода мелодических

наполнений и импровизаций. Л.А. Мазель в своем труде «Строение музыкальных произведений» пишет: «Под метрической системой в широком смысле слова имеется ввиду закономерно упорядоченная система ритмических соотношений, но вовсе не обязательно тактовая система, а тем более равномерно-акцентная тактовая система с резко подчеркнутыми сильными долями» [6. С.251].

Здесь понятие полиметрии понимается как мягкая скрытая тень жесткого понятия полиметрии – проникновения одного размера в другой или еще более жесткого принципа одновременного сосуществования. Но Онегин Чайковского не такой. Он все же мягкий, податливый, благородный, многообразный, умный, глубокий. Полиметрическая стабильно-жесткая система высказывания может вызывать достаточно яркие почти синкопированно-танцевальные упругие ощущения у слушателя, но в данном случае композитор облекает полиритмию в мягкие, приглушенные тона, делая, почти незаметной на первый взгляд гомеольность, невидимой, наделяя образ Онегина чертами деликатности и непрямолнейности.

Отдельно следует отметить эпизод Allegro moderato (320 т.), написанный, как кажется, на 2/4. Но и тут Чайковский остается верен своему герою, формирует музыкальные фразы таким образом, что они представляют собой «трех-такты», снова отсылает нас к ощущению «огромных» начальных тактов арии Онегина: 328 т.

Пример 6



Чайковский в силу академического музыкального воспитания не может позволить себе написать размер в аккомпанементе по типу указаний, как и в первой арии 18/8 и здесь также 24/16 или $6/4 = 3/2$. Получится «слишком большой такт», но зато в полной мере характеризующий широту и глубину переживаний главного героя. Поэтому, характеризуя Онегина в размере 2/4, композитор остается верен широкой трехдольности! Дирижер музыкального спектакля, суммируя такты «на раз», будет вынужден дирижировать по трехдольной схеме, что снова подтвердит нашу гипотезу о том, что Чайковский поручает своему главному герою широкое и свободное «три», которое Онегин вправе делить на 2, на 3, на 4, то есть свободно.

«Такт высшего порядка – группировка двух, трех, четырех, пяти и более простых тактов, метрически функционирующая наподобие одного такта с соответствующим числом долей. Такт высшего порядка, или «большой такт», в то же время не является полной аналогией простому, обычному такту, записываемому композиторами в нотах. Он отличается следующими особенностями: 1) такт высшего порядка, как правило, переменен на протяжении музыкальной формы (происходят расширения или сокращения такта, вставки и пропуски долей), 2) акцентуация первой доли такта (первого простого такта) не является всеобщей нормой, поэтому первая доля не в такой мере «сильная», «тяжелая», как в простом такте [10. С.148-149]».

Из проявлений широкой трехдольной пульсации следует также назвать появление размера 3/2 в сцене поединка №18-29 т. «Я не предвижу возражений» и, собственно, сам поединок: «Враги!», где в каждом «большом» такте может произойти событие-действие: от осуждения до сожаления, от примирения до выстрела. Интересно также отметить, что теперь в конце поединка с Онегиным тема Ленского «Что день грядущий мне готовит» также звучит в трехдольности, хотя изначально она была на 4/4.



Интересно отметить также, что взаимопроникновение двухдольности в трехдольность имеет также своей мотивацией обоснование природы главного героя как мужественного и решительного человека, обладающего при этом широтой души по сути, и мягкого по форме.

Следует также пристально рассмотреть феномен смещения акцентуации сильных и слабых долей, связанный с направлением движения мелодии вверх или вниз, которая недвусмысленно указывает за вершину смысловой и музыкальной фразы, *не на сильной доле*. Работа исполнителя над разгадкой этого загадочного явления может открыть дополнительный простор на поле интерпретаций в процессе создания подвижного трансформирующегося образа главного героя. Рассмотрим пример 5, в котором партия Онегина пишется со строгим смещением сильной доли в мелодии на четвертую четверть, а третья – на вторую:

№20-23 т. «Я начал странствия без цели, доступный чувству одному».

Пример 7.



Снова композитор намеренно избегает сильных долей такта, характеризуя своего героя мягкостью, безударностью. Согласно Холоповой «Акценты двух рангов – метрический и эпизодический – возникают в музыке в основном ради двух выразительных целей: создать ритмическое обострение с помощью конфликтного противоречия акцентов, и, наоборот, «взаимонейтрализовать» акценты, как бы рассредоточив ударения, распределив весомость одного акцента на несколько временных моментов [10. С.145]».

Следует также обратить внимание на то, что вступление героя: «Я начал...» приходится на слабое время такта после остановки оркестра на половинной доле, что дает дополнительную свободу исполнителю для вступления, свободного от метроритмических обязанностей, что в свою очередь говорит о достаточной доле свободы в рассказе-исповеди Онегина, в ответе на незримый вопрос: где же был наш герой всё это время. Еще в самом начале появления Онегина в последнем акте его фраза гибко укладывается в 3-х дольные $\frac{3}{4}$, не задевая основ – ни первой доли сильной доли, никакой либо другой, просто фраза, по меткому высказыванию Казминой Е.О., Зимнуховой Т.Е.: «...такой способ, действие как бы по инерции, затушевывает смещение речевого акцента (ударного слога) на слабую долю такта, подчиняет литературный ритм музыкальному [5. С.4]».

Пример 8:



Аналогичные «всплески» активности не на своих долях намеренно расставляются в тактах 1, 4, 6, 12. При таком количестве «сильных» долей на слабом времени говорит о многом. По этому поводу Холопова, цитируя исследователей темы пишет: «Своеобразная проблема ритмического рисунка встает в вокальной музыке, при возникновении самостоятельного ритмического ряда слов текста, отслаивающегося от музыкального ритмического ряда. Это ритмический рисунок «*слогонот*», которому даны были названия «*мелодико-текстовый ритм*» (Цуккерман) [11.с.1], «*слоговая музыкально ритмическая форма* » (Е. В. Гиппиус) [1, С.2] и который можно было бы назвать также «словесно-

музыкальный ритм» [\[10, 135\]](#).

Многие исследователи обращают внимание на использование Чайковским гемииол, как на особенно излюбленный прием, хотя и не новый, но очень выразительный. В том же хоре девушек «Девушки красавицы» автор пишет: «гемииола в партии сопрано контрастирует с ритмическим рисунком альтов, сохраняющим трехдольную пульсацию».

После подробного разбора сложносоставных размеров в «знаковых» ариях и сценах возвращаемся к самому началу, где мы можем отчетливо понять, с чем связана перемена 2-х дольного метрического пульсирования на 3-х дольный при каждом существенном появлении Онегина: 6/8, 3/8, 3/4 и в конечном итоге 3/2.

Пример 9: сцена 5, такт 8: (стр. 55).



Пример 10: сцена 5, такт 26



Пример 11: сцена 6, такт 22 – 25 (стр. 64)



В этом же ключе можно говорить о влиянии «метроритма Онегина» и на ансамблевые сцены: сцена дуэли «Враги» 3/2, вся заключительная сцена 3/2, включая все высказывания и Татьяны.

Также известные сольные эпизоды: «Мой дядя самых честных правил» (сцена 7, такты 17 – 33) также пишутся на $\frac{3}{4}$; также трехдольная сцена Вальса с хором, что представляется естественным; в сцене Мазурки №15 природная трехдольность щедро «разбавляется» Онегиным отсутствием вступлений на сильную долю: «Ты не танцуешь, Ленский...» за исключением отчаянных моментов: «Что с тобой» и «Что? Да ты с ума сошёл!» приходится на сильное время.

Почти до самого конца «ссоры» Онегин проявляет сверхгибкость, «не

наступая» на сильную долю, избегая жестких акцентов: «!...Послушай, !... это глупо, !... нас окружают!», где «!» пауза на сильной доле.

Удивительно то, что другие герои оперы, «как будто сговорившись с Чайковским», в противовес Онегину склоняются переходить при первой же возможности на двухдольные и квадратные структуры и ритмоформулы, снабженные упругими и недвусмысленными акцентами на сильных долях. Например, сразу же, опираясь на выше приведенные исследования можно сказать, что в отличие от Онегинских гибких соло все народные сцены написаны в совершенно противоположной метрической парадигме: «Практически во всех словах ударные слоги приходятся на сильную долю такта» - отмечают в своей статье о хоре девушек Казьмина – Зихмунова [5].

И, конечно же, это создает хороший контраст полноте и гибкости образа Онегина, к которому оба автора испытывают глубокую симпатию, если не сказать больше.

И вот, доведенный до крайности в Сцене ссоры №17 такт 43, Онегин начинает акцентировать 3-ю долю (заметим, все еще не 1-ю): «К услугам Вашим я, ...довольно, ... Выслушал я Вас, ...безумны Вы, ...и Вам урок послужит к исправленью!»

Для полноты картины исследования стоит остановиться также на тех сольных эпизодах, в которых Онегин участвует в парадигме **двухдольности** в широком и узком аспекте.

Во-первых, это музыкальный материал предыдущего персонажа, повторяемый Онегиным вслед за партнером, назовем это явление цитированием:

Пример 12: №18, такты 24-25 «Зарецкий: по всем преданьям старины», Онегин, поддразнивая, цитирует: «Что похвалить мы Вас должны»



Во-вторых, общеизвестно, что в ариозо Онегина звучит прямая цитата материала из Сцены письма Татьяны на 4/4 (C): «Пускай погибну я, но прежде» (Des-dur), что практически равно у Онегина: «Увы сомненья нет, влюблен я» (B-dur) в том же метре, с тем же тематизмом. В полной мере к тематизму Онегина этот эпизод отнести нельзя в силу заимствования, почти копирования музыкального материала смелого высказывания Татьяны.

И, конечно же, настает момент рассмотреть самый популярный и, можно сказать, самый известный и наиболее цитируемый фрагмент из оперы, намеренно перенесенный автором в самый конец исследования с четко поставленной задачей: используя метод контраста и противопоставления, подчеркнуть значимость и необычность примененного композитором приема «идти от обратного» в характеристике героя: речь идет о речитативе перед арией Онегина: «Вы мне писали, не отпирайтесь». К удивлению исследователя, не обнаруживается ни одной (кроме первой) сильной или относительно сильной доли, которую мог бы пропустить Онегин в своем первом речитативе-обращении к Татьяне, проявляя одну из самых высоких и глубоких форм любви – строгость:

«Вы мне писали, не отпирайтесь, я прочел души доверчивой признанья, любви невинной излиянья, Мне Ваша искренность мила, она в волненье привела давно умолкнувшие чувства, но Вас хвалить я не хочу, я за нее Вам отплачу, признаньем также без искусства, примите ж исповедь мою, себя на суд Вам отдаю».

И еще немного дальше на 4/4: «Супружество нам будет мукой. Судите ж Вы какие розы нам заготовит Гименей, и может быть на

много дней...»

На протяжении всей оперы не наберется такого количества ударных слогов на сильную и относительно сильную 3 долю (за исключением ариозо, в котором Онегин поет по музыке письма Татьяны) сколько в этом небольшом вступительном речитативе к выше рассмотренной арии «Когда бы жизнь домашним кругом я ограничить захотел». Остается оставить это парадоксальное явление на откуп исполнителей и интерпретаторов образа Онегина, так как целью исследования является лишь обнаружение скрытых закономерностей в композиторском подходе к созданию образа главного героя и его отношения к персонажу, которое вольно или невольно, осознанно или интуитивно гений композитора отражает тем или иным образом, применяя те или другие средства выразительности, изыскивая все возможные и невозможные приемы и способы передачи своих внутренних устремлений и намерений.

Выводы: В данной работе особо подчеркивается влияние скрытых метроритмических структур, которые в силу своей незримой, вторичной по отношению к мелосу пульсации поглощаются мелодико-гармонической и литературно-поэтической составляющими, в достаточно сильной степени оказывают влияние на формирование образа главного героя, его типических черт характера в свете применения композитором временных структур в качестве средств художественной выразительности.

Итак, после подробного изучения материала становится очевидно, что метроритмические фигуры, закрепленные за образом Онегина в подавляющем большинстве, пульсируют «**в широкой трехдольности**». Охват характеристик главного героя не ограничивается большими тактами на 3/2, но также проявляется и через другие модификации трехдольной выразительности:

3/8, 3/4, 6/8, 6/4, 12/8 и даже 18/8.

Ритмоформула Онегина (см. пример 2), лишена акцентуации на сильной доле. Она проникает в большинство сольных эпизодов Евгения Онегина, становится практически **лейтритмом**, который имеет двойную природу: природу широкой 3-хдольности, одновременно, имея квадратную структуру, а также исполняя полиметрическую функцию гемиолы на 2/2 по отношению к основополагающему метру на 3. Этот, можно сказать, универсальный метроритм в сочетании с мелодическим разнообразием вокальной партии

позволяет композитору **углубить и расширить поле свобод, для характеристик** главного героя, наделяя персонажа самыми привлекательными для восприятия качествами: мягкость и внимательность, уравновешенность и глубину чувств, тактичность и воспитание, ум и гибкость.

Чайковский организует метроритмику в сольных эпизодах с Онегиным таким образом, что у **исполнителя появляются дополнительные возможности** обустроить свой мир музыкальных высказываний по всем параллелям и меридианам, с максимальной степенью **свободы и импровизационности**, что, конечно же, говорит в пользу светлого, глубокого и неоднозначного образа, персонажа, которого и сам А.С. Пушкин наделяет всевозможными достоинствами и дарованиями, что в свою очередь должно вызывать у слушателя как минимум объемное восприятие образа и как максимум – огромное чувство сострадания и любви.

В заключении работы приведём цитату из научного исследования Гринбаума О.Н., которая в полной мере отражает вектор данного исследования, направленного на обнаружение скрытых и невидимых невооруженным глазом средств художественной выразительности, примененных гением Чайковского при создании образа Евгения Онегина: Гринбаум пишет: «Вспомним слова Гераклита: **«скрытая гармония сильнее явной»**. Проверить истинность этих слов в сцене дуэли Онегина и Ленского можно лишь в том случае, если обратить особое внимание на процесс формирования читательских ощущений, то процесс, где **ритм** выступает как единый **«ритмосмысл»**, где он аккомпанирует содержанию является фактором особого художественного *ритмического волнения*» [3. С.7].

Библиография

1. Балакирев, М.А. (1836-1910.). Русские народные песни: Для одного голоса с сопровожд. ф.-п. /Ред., предисл., исследование и примеч. проф. Е.В. Гиппиуса. – М.: Музгиз, 1957. – 375 с.: портр.
2. Галятина, А.В. Особенности ритма и его роль в музыке русского балета конца XIX-начала XX веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / А.В. Галятина. – Магнитогорск, 2008. – 22 с.
3. Гринбаум О.М. Стихи и музыка в сцене дуэли героев пушкинского романа, или была ли случайной гибель Ленского [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stihi-i-muzyka-v-stsene-dueli-geroev-pushkinskogo-romana-ili-byla-li-sluchaynoy-gibel-lenskogo-1> (дата обращения 2023-01-16).
4. Грушко, Г.И. К проблеме анализа музыкального произведения: ариозо Ленского «В Вашем доме» с ансамблем из оперы «Евгений Онегин» П.И. Чайковского как нелинейный процесс /Г.И Грушко //Материалы III международного зимнего симпозиума «Инновации в современной науке» (февраль, 2014). – Таганрог – Москва: Спутник, 2014.
5. Казьмина, Е.О., Зимнухова Т.Е. Вербальный и музыкальный компоненты оперных хоров П.И. Чайковского во взаимосвязи (на примере хора девушек из оперы «Евгений Онегин») /Е.О. Казьмина, Т.Е. Зимнухова //Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова. – Тамбов: Грамота, 2019. – Том 12. Выпуск 8. – С. 149-153.
6. Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие для муз. вузов /Л.А. Мазель. – 3-е изд. – М.: Музыка, 1986. – 527, [1] с.: нот. ил.; 22 см.
7. Силантьева, И.И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве: автореф. дис. ... д-р искусствоведения: 17.00.02 /И.И. Силантьева. – М.,

2007. – 47 с.

8. Силантьева, И.И. Смысл как внутренняя форма вокальной интонации: Опыт анализа сцены и арии Онегина в опере П.И. Чайковского «Евгений Онегин» // Музыковедение. – М., 2007. – 1. – С. 54-58.
9. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей /Проф. Б.М. Теплов, действ. чл. АПН РСФСР; Акад. пед. наук РСФСР. Ин-т психологии. – М.; Ленинград: Акад. пед. наук РСФСР, 1947 (Л.: 2-я ф-ка дет. книги Детгиза). – 335 с.: нот.; 22 см.
10. Холопова, В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм /В.Н. Холопова. – 2-е изд., стер. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2010. – 367, [1] с., [1] л. нот.: ил., ноты. – (Учебники для вузов. Специальная литература). – Библиогр. в конце ч. и в подстроч. примеч.-ISBN 978-5-8114-0406-3: Б.ц.
11. Цуккерман, В.А. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. – М.: Музгиз, 1957. – 497 с., 4 л. ил.: нот., нот.ил.; 23 см.
12. Чайковский, П.И. Евгений Онегин: Опера /Облегч. перелож. Для ф.-п. Е. Савельевой-Созентович.-М.; Л.: Музгиз, 1950.-47 с.
13. Эрюн, Л. Образ Евгения Онегина в опере П.И. Чайковского «Евгений Онегин»: литература и музыкальная составляющая /Л. Эрюн //SCIENCES OF EUROPE.-КНР: Цзянси университет финансов и экономики Наньчан, 2019.-№2-1(2). – С. 123-126.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предмет исследования статьи «Исследование особенностей метроритмической организации вокальной партии Онегина в опере П.И. Чайковского «Евгений Онегин» - вокальная партия Онегина в указанной опере с точки зрения ее метроритмической организации.

Методология автора чрезвычайно разнообразна и включает анализ широкого круга источников, музыкальных и литературных. Им умело используются сравнительно-исторический, аналитический и др. современные методы. Исследователь, по его собственным словам, анализирует музыкальное произведение с позиций эволюционно-синергетической парадигмы, что свидетельствует о современном научном подходе, вследствие чего актуальность данной статьи весьма велика.

Статья также обладает несомненной научной новизной, ее структура – четкая и логичная: автор уделяет должное внимание методологии исследования, обзору источников и понятию метроритмических структур, нелинейных подходов к исследованию, подробно разъясняя понятия бифуркации и полифуркации, затем переходит непосредственно к анализу вокальной партии Онегина, подкрепляя его множеством примеров.

Стиль автора, при очевидной научности изложения и глубокой содержательности, также отличается своеобразием, высокой художественностью и иными достоинствами.

Содержание статьи также демонстрирует множество достоинств: как глубокое знание оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин», так и умение блестяще его проанализировать, а также сделать правильные выводы.

Приведем лишь небольшой пример.

«Из проявлений широкой трехдольной пульсации следует также назвать появление размера 3/2 в сцене поединка №18-29 т. «Я не предвижу возражений» и, собственно,

сам поединок: «Враги!», где в каждом «большом» такте может произойти событие-действие: от осуждения до сожаления, от примирения до выстрела. Интересно также отметить, что теперь в конце поединка с Онегиным тема Ленского «Что день грядущий мне готовит» также звучит в трехдольности, хотя изначально она была на 4/4.

Интересно отметить также, что взаимопроникновение двухдольности в трехдольность имеет также своей мотивацией обоснование природы главного героя как мужественного и решительного человека, обладающего при этом широтой души по сути, и мягкого по форме.

Следует также пристально рассмотреть феномен смещения акцентуации сильных и слабых долей, связанный с направлением движения мелодии вверх или вниз, которая недвусмысленно указывает за вершину смысловой и музыкальной фразы, не на сильной доле. Работа исполнителя над разгадкой этого загадочного явления может открыть дополнительный простор на поле интерпретаций в процессе создания подвижного трансформирующегося образа главного героя. Рассмотрим пример 5, в котором партия Онегина пишется со строгим смещением сильной доли в мелодии на четвертую четверть, а третья – на вторую:

№20-23 т. «Я начал странствия без цели, доступный чувству одному».

Снова композитор намеренно избегает сильных долей такта, характеризуя своего героя мягкостью, безударностью. Согласно Холоповой «Акценты двух рангов – метрический и эпизодический – возникают в музыке в основном ради двух выразительных целей: создать ритмическое обострение с помощью конфликтного противоречия акцентов, и, наоборот, «взаимонейтрализовать» акценты, как бы рассредоточив ударения, распределив весомость одного акцента на несколько временных моментов [10. С.145]».

Или: «Здесь понятие полиметрии понимается как мягкая скрытая тень жесткого понятия полиметрии – проникновения одного размера в другой или еще более жесткого принципа одновременного сосуществования. Но Онегин Чайковского не такой. Он все же мягкий, податливый, благородный, многообразный, умный, глубокий. Полиметрическая стабильно-жесткая система высказывания может вызывать достаточно яркие почти синкопированно-танцевальные упругие ощущения у слушателя, но в данном случае композитор облекает полиритмию в мягкие, приглушенные тона, делая, почти незаметной на первый взгляд гемимольность, невидимой, наделяя образ Онегина чертами деликатности и непрямолинейности».

К сожалению, мы вынуждены отметить довольно большое количество опечаток и пунктуационных недочетов, портящих это превосходное исследование. Например: «Наиболее существенным является высказывание, отражающее направление вектора нашего исследования является следующая интенция...», «Самый выразительный пример – ария Онегина «Когда бы жизнь домашним круном»... или «На протяжении всей оперы не наберется такого количества ударных слогов на сильную и относительно сильную 3 долю (за исключением ариозо, в котором Онегин поет по музыке письма Татьяны) сколько в этом небольшом вступительном речитативе...».

Библиография данного исследования является весьма внушительной и разносторонней, оформлена правильно. Апелляция к оппонентам обширна и выполнена на высочайшем профессиональном уровне.

Выводы, как уже упоминалось, сделаны серьезные и обширные, вот лишь часть из них: «В данной работе особо подчеркивается влияние скрытых метроритмических структур, которые в силу своей незримой, вторичной по отношению к мелосу пульсации поглощаются мелодико-гармонической и литературно-поэтической составляющими, в достаточно сильной степени оказывают влияние на формирование образа главного героя, его типических черт характера в свете применения композитором временных структур в качестве средств художественной выразительности.

Итак, после подробного изучения материала становится очевидно, что метроритмические фигуры, закрепленные за образом Онегина в подавляющем большинстве, пульсируют «в широкой трехдольности».

Интерес читательской аудитории к статье будет бесспорным среди разных кругов (не только музыковедов), а ее польза для начинающих и опытных авторов – очевидна.