

ГБПОУ «Калининградский областной музыкальный колледж  
им. С. В. Рахманинова»

Работа допущена к защите  
зав. кафедрой

\_\_\_\_\_ Н. Ю. Масловская

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2016 г.

## **ДИПЛОМНАЯ РАБОТА**

Тема: **О психологическом воздействии музыки  
П. И. Чайковского на примере оперы «Пиковая дама»**

Направление: – Теория музыки

Выполнил студент гр. \_\_\_\_\_ А. В. Проскурин

Научный руководитель,

к. и. \_\_\_\_\_ Е. М. Самойленко

# Содержание

<b>Введение</b> . . . . .	3
1. Особенности восприятия музыки . . . . .	5
1.1. Ожидание . . . . .	5
1.2. Страх . . . . .	6
1.3. Память . . . . .	7
1.4. Саморазвитие . . . . .	7
1.5. Абстрактность . . . . .	8
1.6. Бессознательное . . . . .	8
1.7. Биоритмы . . . . .	9
1.8. Коммуникативные архетипы . . . . .	10
2. Социологический эксперимент . . . . .	13
3. Приёмы психологического воздействия в опере «Пиковая дама» .	21
3.1. Литературная основа . . . . .	21
3.2. Драматургия и композиция . . . . .	24
3.3. Контрастность . . . . .	26
3.4. Нагнетание . . . . .	29
3.5. Мелодика . . . . .	30
3.6. О роли оркестра . . . . .	32
3.7. Средства симфонизации . . . . .	32
Лейтмотивная система . . . . .	32
Лейттональности . . . . .	39
Тембровая драматургия . . . . .	39
Предвосхищение и передача . . . . .	41
<b>Заключение</b> . . . . .	44
<b>Список литературы</b> . . . . .	45

# Введение

Пётр Ильич Чайковский — классик русской музыки, один из «знаковых» композиторов XIX века. Не смотря на то, что его жизнь и творчество подробно изучены, остаётся много неизведанного. Гений Чайковского неисчерпаем.

Интерес к опере «Пиковая дама» обусловлен тем, что она произвела сильное впечатление на автора данного исследования. В этой опере создается удивительный эффект картинности, когда нет необходимости смотреть на сцену, но в воображении слушателя Чайковский рисует звуками полотна невероятно совершенные, тонкие и наполненные глубочайшим психологизмом. Возникает резонный вопрос: на всех ли оказывает такое воздействие музыка Чайковского? И как, какими средствами Петр Ильич достигает такого эффекта, сохраняя при этом узнаваемую стилистику, мелодичность, естественность и лёгкость восприятия?

Можно отметить следующие особенности музыки Чайковского:

- узнаваемость;
- легкость восприятия;
- глубина содержания;
- сила психологического воздействия;
- опора на общеевропейский язык с яркими чертами национального;
- театральность;
- симфоничность.

Каждая из вышеперечисленных особенностей могла бы быть объектом отдельного исследования. Однако, данная работа посвящена только двум из них:

1. сила психологического воздействия,
2. легкость восприятия.

Эти две особенности взаимосвязаны и на наш взгляд наиболее ярко проявляются во II картине оперы «Пиковая дама», которая стала фокусом исследования.

Психологизм музыки Чайковского неоднократно отмечался многими музыковедами (например, Б. В. Асафьевым<sup>1</sup> [1, с. 327]), однако в данной работе эта проблема рассмотрена как **предмет** исследования.

Новизна заключается в попытке применить к опере «Пиковая дама» методы психологической науки. В главе 1 (с. 5) рассматриваются основные положения психологического метода исследования.

Ракурс данного исследования по большей части затрагивает область восприятия музыки, которая имеет в немалой степени субъективный характер. В связи с этим, с целью понять как «слышат» и воспринимают оперу люди разного пола, возраста и музыкальной подготовки, был проведен социологический эксперимент. Результаты эксперимента приводятся в главе 2 (с. 13).

Глава 3 (с. 21) посвящена анализу основных музыкальных средств и приемов психологического воздействия, которые Чайковский применяет в опере «Пиковая дама».

---

<sup>1</sup> Кроме того, в очерке «О направленности формы у Чайковского» Асафьев затрагивает проблему восприятия музыки Чайковского и других композиторов. [1, с. 67]

# 1. Особенности восприятия музыки

Музыка — это древнейший коммуникативный вид эстетической деятельности, который пронизывает всю человеческую жизнь. Материал, из которого создаются музыкальные произведения — звуки, распространяющиеся во времени. Отсюда возникает целый ряд особенностей восприятия музыки, требующие отдельных исследований. Большой вклад в изучение вопросов музыкального восприятия внесли Теплов Б. М. [2], Назайкинский Е. В. [3], Медушевский В. В. [4], Кирнарская Д. К. [5], Петрушин В. И. [6].

В данной главе, опираясь на фундаментальные работы учёных-психологов и музыковедов, попытаемся выделить те особенности музыкального восприятия, которые способствуют возникновению эмоционального отклика во время прослушивания музыкального произведения.

## 1.1. Ожидание

«Восприятие человеком различных объектов, в том числе музыки, во многом определяется его ожиданиями, готовностью и предрасположенностью предвосхищать событие и проявлять свою реакцию в соответствии с ожидаемым». [6, с. 156]

В 2010 г. канадские ученые [7] получили картину того, что происходит в головном мозге человека под действием музыки. Их внимание привлекли выбросы дофамина<sup>2</sup> в дорсальном и вентральном стриатумах во время прослушивания музыки. Эти части мозга включаются, когда мы получаем удовольствие.

Это предсказуемая находка. Гораздо интереснее оказались процессы, предшествующие чувству блаженства. Ученые заметили, что примерно за 15 секунд до проигрывания любимой части музыкальной композиции в стриатуме возникает активность. Эту реакцию назвали «предупреждающей фазой», задача

---

<sup>2</sup> Дофамин — гормон удовольствия. «Не знаю, что такое дофамин, но в этом есть что-то музыкальное: до-фа-ми-н». (К. В. Зенкин)

которой — предсказать наступление любимой части композиции.

В случае с музыкой ощущение счастья является сочетанием чувства развязки и реализации отложенных ожиданий. Композиторы и музыканты знают об этом и стараются сделать музыку менее предсказуемой — вставляют неожиданные фрагменты, замедляют темп. Так они добиваются большего эмоционального накала. Эмоциональная кульминация приходится на завершающую или на любимую часть композиции. В этот момент мозг испытывает чувство сбывшегося ожидания. Впрыск дофамина происходит как на предупреждающей фазе, так и на фазе развязки.

## 1.2. Страх

Согласно исследованиям Дэвида Гурона (David Huron) [8], мозг имеет две соревнующиеся между собой функции. Первая функция представляет собой подсознательную, быструю реакцию на внешний раздражитель, которая призвана реагировать как можно быстрее, особенно на опасность. Другая — осознанная, медленная реакция, которая призвана реагировать как можно тщательнее. Когда слушатель испытывает «мурашки», утверждает Гурон, первая его реакция на тревожный сигнал — это страх. Затем, благодаря осознанной оценке этого сигнала, как совершенно безвредного, происходит наслаждение. То есть от самого ощущения преодоления опасности, которая не была реальной, человек испытывает наслаждение. Звуки, вызывающие «мурашки», обладают определенной схожестью с событиями, изображенными в фильмах ужасов. И то, и другое имеет эффект неожиданности.

Также замечено, что оперная музыка особенно располагает к появлению «мурашек», потому что основная масса звуков оперных произведений находится в диапазоне 3 – 4 кГц — это диапазон человеческого крика.

Невролог Яак Панксепп (Jaak Panksepp) [9], обнаружил, что грустная музыка вызывает «мурашки» чаще, чем радостная. Он утверждает, что меланхоличные мелодии активизируют механизм, который в древности помогал нашим

предкам справляться со стрессами, вызванными разлукой с близкими. Именно поэтому лиричные песни заставляют нас чувствовать ностальгию или впадать в задумчивость, но в то же время поддерживают в эмоциональном плане.

### **1.3. Память**

Одним из факторов восприятия информации и, в частности, музыки является объём памяти. Можно сказать, что объём памяти определяет уровень сложности музыки, которую человек способен воспринять. Человек испытывает удовлетворение, радость, когда слышит уже знакомую музыку или мелодию, которая что-то напоминает или вызывает ассоциации. Это объясняется прежде всего тем, что человеку свойственно получать удовольствие от осознания того, что он что-то знает (самоутверждение). Поэтому если объём памяти у человека достаточно большой, то он способен запомнить и воспринять довольно протяженные и сложные мелодии, ритмические или гармонические структуры, а в последствии узнавать их и испытывать положительные эмоции. Напротив, если объём памяти слишком мал, то круг мелодий, которые человек способен воспринять резко сужается, или возникает необходимость прослушать композицию несколько раз, прежде, чем эта музыка начнет нравиться.

Следует отметить, что на индивидуальность и качество восприятия влияет слуховой, а также эмоциональный багажи (апперцепция восприятия), и для этого также требуется хорошая память.

### **1.4. Саморазвитие**

Положительные эмоции человек получает во время обучения, когда осознает, что стал умнее, видит собственное развитие. Это одна из причин почему процесс обучения строится по принципу от простого к сложному — чтобы обучающийся успевал получать удовольствие. Музыка тоже должна подчиняться этому правилу и развиваться как вширь (событийный уровень), так и вглубь

(смысловой уровень). Если музыка позволяет слушателю возрастая над самим собой, даёт ему что-то новое, то она несомненно вызывает удовольствие, иногда даже бессознательно.

Самый очевидный способ достижения такого эффекта — это создание многоуровневого музыкального полотна, когда есть и простые элементы, понятные всем, и более сложные, которые видны только при детальном рассмотрении. От такой многоуровневой музыки, никогда не устанешь и при каждом прослушивании будешь открывать для себя что-то новое.

### **1.5. Абстрактность**

Уникальная особенность музыки — это ее абстрактность. Каждое музыкальное сочинение не несет в себе какую-то конкретную информацию или даже настроение (например, мажор — это не всегда значит «весело»). Поэтому каждый человек реагирует на музыку индивидуально в зависимости от слухового багажа, текущего эмоционального состояния и, может быть, врожденной музыкальности. Одно и то же произведение все люди слышат по-разному, у каждого свои музыкальные предпочтения. Поэтому и удовольствие получают качественно разное и в различные моменты одной и той же композиции.

Наиболее абстрактна музыка, которая оторвана от слова, а также жанровой или национальной основы. Такая музыка обладает наивысшим потенциалом эмоционального воздействия.

### **1.6. Бессознательное**

Музыка воздействует, прежде всего, на эмоциональную составляющую человека. Во время прослушивания музыки у человека сначала возникает эмоциональный (бессознательный) отклик, и только потом происходит осмысление услышанного. Таким образом, человек может эмоционально переживать и получать удовольствие от музыки, смысл которой даже не понимает.



Такое восприятие музыки связано с тем, что отделы мозга, отвечающие за обработку звуковых данных (речевые и музыкальные функции) исторически развились гораздо раньше аналитико-логических отделов. Самые же древние отделы мозга связаны с кинетическими (двигательными) способностями человека. Поэтому мощнейшее воздействие на человека оказывает ритм. Эти особенности восприятия музыки подтверждены многочисленными экспериментами, приведенные в книге Д. К. Кирнарской «Музыкальные способности» [5].

## 1.7. Биоритмы

Важную часть в нашей жизни занимает ритм. И оказалось, что биотоки мозга тоже образуют ритмические пульсации [6, с. 168]. Согласно исследованиям Грея Уолтера [10] существует четыре основных биоритма, которые регистрируются в коре головного мозга:

дельта-ритм	2-3 колебаний в секунду
тэта-ритм	4-7 колебаний в секунду
альфа-ритм	8-12 колебаний в секунду
бета-ритм	13-30 колебаний в секунду

По характеру волны, её частоте, величине амплитуды психофизиологи могут (правда, в общих чертах) установить определённые особенности поведения человека.

Если соотнести биоритмы с ритмической пульсацией в музыке, то можно увидеть, например, что в «Лунной сонате» Бетховена чередование звуков со скоростью 3 звуков в секунду будет сходно с дельта-ритмом. Ритмическая пульсация в финале Третьего концерта для фортепиано Бетховена соответствует альфа-ритму — 8 звуков в секунду. Скорость звукового движения, соответствующего ритмической частоте бета-ритма, можно проследить во многих виртуозных пьесах.

Оказывается, что в процессе восприятия музыкального ритма биоритмы мозга непроизвольно настраиваются на его частоту. При этом наиболее сильные переживания могут возникнуть в момент резонанса — совпадения доминирующего у человека биоритма с частотой музыкально-ритмической пульсации.

Исследования показывают, что у лиц со слабой нервной системой, для которой характерна высокая чувствительность, наблюдается более выраженная реакция перестройки биоритмов на сравнительно большую зону частот. Для лиц с сильной нервной системой, обладающих меньшей чувствительностью, реакция навязывания ритма выражается слабее. По сравнению с сильной нервной системой для лиц со слабой нервной системой характерны более высокие коэффициенты навязывания низких частот 4 и 6 кол./сек. [11]

Перенося эти выводы на процесс музыкального восприятия, мы можем предполагать, что, скорее всего, лица со слабой нервной системой будут гораздо тоньше и глубже чувствовать и переживать содержание музыкальных произведений. Те, кто принадлежит к сильному типу высшей нервной деятельности, будут предпочитать музыку быстрых темпов, громкую и звучащую достаточно долго. Обладатели слабого типа будут тяготеть к спокойной и негромкой музыке. [6, с. 171]

## 1.8. Коммуникативные архетипы

Согласно исследованиям профессора Д. К. Кирнарской [5, с. 77] в нашем социуме существуют 4 коммуникативных архетипа:

1. **Архетип призыва**, отмеченный в древнейших фольклорных образцах, обозначает общение лидера и толпы: от лидера исходит побуждающий импульс, приказ, вдохновляющий знак, обладающий значительным общественным содержанием. Он возник в ходе военных конфликтов, охоты и обладает определенной активностью, агрессивностью и пафосом. Его звуковой облик отличается громкостью, размашистой восходящей звуковой линией, шириной диапазона. Зрительно-пространственный код архетипа

призыва тяготеет к широким, часто зигзагообразным линиям, большому объему звуковой массы. Моторно-пластические ассоциации связаны с призывными жестами, активными движениями, прыжками и толчками. Архетип призыва известен также и в облегченном варианте, который используется в развлекательных жанрах, обладает менее властным и серьезным характером, а напротив, тяготеет к шутке, как например канкан или застольная песня.

2. **Архетип прошения**, также известный из древнейших форм фольклора, связан с мольбой, молитвой о пощаде или ниспослании благ. Этот архетип обозначает социальное отношение по типу: низший к высшему, слабый к сильному, зависимый к обладающему властью. Он во всем противоположен архетипу призыва: звуковой облик архетипа прошения тяготеет к умеренно тихой звучности, плавным округлым звуковым линиям; его зрительно-пространственный рисунок и моторно-пластическое наполнение напоминают фигуру поклона, реверанса, гибкого ниспадающего жеста. Вся лирическая сфера в музыке связана с архетипом прошения и опирается на его коды.
3. **Архетип игры**, построен на общении равных с равными в празднично-игровых ситуациях, где превосходство и социальные роли сняты и нивелированы. Таковы детские игры, хороводы и подобные им ситуации, когда члены общества ощущают единение в общей радости. Здесь преобладают прерывистые, выющиеся линии, тяготеющие к круговым движениям, равномерность ритма, увертливость жеста, скользящие моторно-пластические ассоциации. Этот архетип распространен во многих видах виртуозной музыки, в шутливых и карнавальных сценах, подразумеваемых в разных музыкальных жанрах.
4. **Архетип медитации**, связанный с общением в стиле solo, когда душа говорит сама с собою и, быть может, с умопостигаемым божеством. Здесь господствует тихая звучность, бесконечные лентообразные линии, вари-

антное развертывание ровных, безакцентных мелодических ходов. Моторно-пластические ассоциации архетипа медитации тяготеют к качанию, кружению, маятникообразным движениям. Многие религиозные песнопения в духовной музыке и, например, колыбельные песни в музыке светской — характерные примеры архетипа медитации, с которым связана вся углубленно-сосредоточенная сфера музыкального выражения.

Названные коммуникативные архетипы лежат в основе основных психоэмоциональных кодов звукового общения, музыкального и речевого. В них зашифровано целостное отношение между говорящим и слушающим, между «отправителем» и «получателем» звукового сообщения, зашифрован тип и строй их социального взаимодействия. Коммуникативные архетипы восходят к глубокой древности, основаны на фундаментальных психологических информационных кодах, которые и теперь служат ключом к расшифровке основного содержания звукового высказывания в разных видах и формах звуковой коммуникации, в разных жанрах и видах музыки независимо от ее стилевой принадлежности.

С точки зрения восприятия музыки человек получает удовольствие в момент резонанса, когда его собственный текущий архетип совпадает с архетипом, заложенным в конкретной музыке. [12]

Попытаемся связать вышеперечисленные особенности музыкального восприятия с результатами социологического эксперимента в главе 2 и анализом психологических приемов воздействия в главе 3.

## 2. Социологический эксперимент

В ходе эксперимента испытуемым (респондентам) было предложено прослушать целиком II картину «Пиковой дамы» и отметить в анкете эмоции, которые они испытывали во время прослушивания. Всего было проанкетировано 51 человек, среди которых 24% мужчин, 76% женщин, 50% с музыкальным образованием, 5% профессиональных музыкантов, 76% слушают классическую музыку, 25% слушали «Пиковую даму» раньше, 43% знали сюжет оперы.

Анкетирование проходило через интернет (ссылка на онлайн-тестирование — [13]) и групповым способом в аудитории (пример заполненной анкеты см. на рис. 1, с. 15).

Эксперимент ставил цель выявить *уровень эмоционального восприятия* респондентов, который наиболее объективно определяется такими психо-физическими реакциями, как «музыкальная дрожь» и плач. И ответить на следующие вопросы:

- Является ли восприятие музыки процессом сугубо индивидуальным?
- Какие фрагменты вызывают наибольший эмоциональный отклик?
- Зависит ли уровень эмоционального восприятия от музыкального образования испытуемых?
- Как влияет знание оперы на уровень эмоционального восприятия?
- Отчего зависит возникновение «музыкальной дрожи» и плача?

**Эксперимент показал** (результаты приведены в таблицах 1 – 5, с. 16 – 20), что:

- у каждого человека своя индивидуальная картина восприятия, притом разным людям могут нравиться или вызывать раздражение противоположные фрагменты;
- наибольший эмоциональный отклик вызвали фрагменты: романс «Подруги милые», ариозо «Откуда эти слезы», ариозо «Прости, небесное созда-

нь», сцена вторжения Графини «Лиза, отвори!»; максимальный уровень эмоций — заключительная сцена «О, пощади меня»;

- уровень эмоционального восприятия зависит от музыкального образования (респонденты с музыкальным образованием имеют более высокий эмоциональный отклик);
- восприимчивость слабо зависит от того, знаком ли слушатель с оперой или нет;
- высокие показатели «музыкальной дрожи» и «желания плакать» напрямую зависят от таких эмоций, как тревога, страх, печаль, грусть;
- респондентам больше всего нравились те номера, во время которых они испытывали «музыкальную дрожь» или «желание плакать».

Выяснилось, что музыкальное образование и предварительное знакомство с оперой влияют на уровень эмоционального восприятия не так значительно, как это можно было бы предположить. Этот парадокс можно объяснить только тем, что наибольший эффект психологического воздействия достигается *исключительно музыкальными средствами*.

Рис. 1. Пример заполненной анкеты социологического эксперимента.

**Исследование психологического воздействия музыки П.И. Чайковского.  
Опера «Пиковая дама», 2 картина.**

**Фамилия Имя** Проскурина Алла \_\_\_\_\_ **Пол** \_ж\_ **Возраст** \_58\_

**Ваше отношение к музыке** (подчеркните нужное): равнодушен; иногда слушаю; меломан; регулярно хожу на концерты; учился/учусь в муз. школе; учился/учусь в училище или консерватории; музыкант-любитель; профессиональный музыкант.

**Ваши музыкальные предпочтения** (укажите нескольких самых любимых композиторов или исполнителей, а также их стилевую принадлежность) \_\_\_\_\_ Шопен, Штраус \_\_\_\_\_

**Знакомы ли Вы с оперой «Пиковая дама»?** (подчеркните нужное): впервые слышу; знаю о существовании; слушал фрагментами; прослушал целиком 1-2 раза; хорошо знаю; прекрасно знаю и разбираюсь в этой музыке.

**Знаете ли Вы сюжет оперы?** (подчеркните нужное): да / нет / в общих чертах.

**Если Вы уже слушали эту оперу раньше, то какие фрагменты Вам больше всего нравятся?** (Или укажите после прослушивания): \_\_\_\_\_ 9,10 \_\_\_\_\_

**Внимательно прослушайте 2 картину оперы «Пиковая дама» (общее звучание ~ 30 мин.) и отметьте в таблице свои эмоции/ощущения по 3-х бальной шкале – ставьте цифры 1, 2 или 3:**

№	Название номера	Спокойствие, умиротворение	Радость, веселье	Восторг, восхищение	Хочется подпевать	Скука	Стыд	Раздражение	Злость, гнев	Тоска, печаль	Тревога, страх	Хочется плакать	Мурашки, дрожь	Оцепенение, оторопь	Другое (указать)
1.	Дует «Уж вечер»	3													
2.	Хор «Обворожительно»									2	2				
3.	Романс «Подруги милые»									3		1			сила духа
4.	Хор «Ну-ка, светик Машенька»		2												доброта
5.	Ариозо «Барышням вашего круга»						2								конфликт
6.	«Пора уж расходиться»							2							беспокойство
7.	«Не надо затворять»										2				
8а.	Ариозо «Откуда эти слезы»								2	2				1	
8б.	2 часть ариозо «И тяжело и страшно, но к чему обманывать себя»									1	2				
9а.	«Остановитесь, умоляю вас», ариозо									2	2		1		
9б.	2 часть ариозо «Но если есть, красавица, в тебе»			2						3					
10.	«Прости, небесное создание»				2					2				1	
11а.	«Лиза, отвори!»								1		3				
11б.	«Кто страстно любя, придет, чтоб наверно узнать от тебя»										3				
12.	«О, пощади меня»								1		3				

**Общие впечатления (что понравилось или не понравилось, что больше всего впечатлило):**

впечатлило: чудные голоса, мастерство исполнителей \_\_\_\_\_  
не понравилась раздробленность воспроизведения :) \_\_\_\_\_

Таблица 1. Результаты социологического эксперимента. Количество респондентов: 51.

№	Название номера	Спокойствие, умиротворение	Радость, восторг, восхищение	Тоска, печаль, грусть	Тревога, страх	Мурашки, дрожь	Желание плакать
1.	Дуэт «Уж вечер»	<b>90%</b>	14%	12%	0%	8%	0%
2.	Хор «Обворожительно»	10%	<b>71%</b>	8%	12%	2%	0%
3.	Романс Полины «Подруги милые»	24%	0%	<b>69%</b>	<b>20%</b>	<b>24%</b>	<b>24%</b>
4.	Речитатив Полины и хор «Ну-ка, светик Машенька»	12%	<b>82%</b>	0%	8%	6%	2%
5.	Речитатив и ариозо Гувернантки «Барышням вашего круга»	29%	25%	6%	14%	2%	0%
6.	Речитатив Лизы и Полины «Пора уж расходиться»	29%	12%	29%	29%	4%	6%
7.	Речитатив Лизы и горничной «Не надо затворять»	8%	6%	<b>39%</b>	<b>49%</b>	6%	4%
8а.	Ариозо Лизы «Откуда эти слезы»	4%	8%	<b>55%</b>	<b>39%</b>	<b>18%</b>	<b>20%</b>
8б.	Ариозо Лизы «И тяжело и страшно, но к чему обманывать себя»	6%	18%	33%	<b>49%</b>	<b>27%</b>	<b>18%</b>
9.	Вторжение Германа «Остановитесь, умоляю вас»	4%	10%	22%	<b>67%</b>	<b>22%</b>	4%
10.	Ариозо Германа «Но если есть, красавица, в тебе»	12%	24%	<b>27%</b>	<b>31%</b>	<b>20%</b>	<b>12%</b>
11.	Ариозо Германа «Прости, небесное создание»	8%	20%	<b>63%</b>	<b>33%</b>	<b>31%</b>	<b>29%</b>
12.	Вторжение Графини «Лиза, отвори!»	8%	0%	6%	<b>75%</b>	16%	2%
13.	Речитатив Германа «Кто страстно любя, придет»	6%	6%	10%	<b>69%</b>	<b>27%</b>	6%
14.	Заключительная сцена «О, пощади меня»	18%	<b>39%</b>	<b>29%</b>	<b>41%</b>	<b>49%</b>	<b>12%</b>



Таблица 2. Результаты социологического эксперимента. Выборка лиц с музыкальным образованием (50% респондентов).

№	Название номера	Спокойствие, умиротворение	Радость, восторг, восхищение	Тоска, печаль, грусть	Тревога, страх	Мурашки, дрожь	Желание плакать
1.	Дуэт «Уж вечер»	<b>88%</b>	15%	19%	0%	12%	0%
2.	Хор «Обворожительно»	12%	<b>69%</b>	8%	12%	4%	0%
3.	Романс Полины «Подруги милые»	12%	0%	<b>77%</b>	<b>23%</b>	<b>38%</b>	<b>23%</b>
4.	Речитатив Полины и хор «Ну-ка, светик Машенька»	12%	<b>88%</b>	0%	8%	8%	4%
5.	Речитатив и ариозо Гувернантки «Барышням вашего круга»	31%	35%	8%	8%	4%	0%
6.	Речитатив Лизы и Полины «Пора уж расходиться»	27%	12%	19%	38%	4%	4%
7.	Речитатив Лизы и горничной «Не надо затворять»	8%	12%	<b>31%</b>	<b>58%</b>	8%	4%
8а.	Ариозо Лизы «Откуда эти слезы»	0%	12%	<b>54%</b>	<b>42%</b>	<b>31%</b>	<b>23%</b>
8б.	Ариозо Лизы «И тяжело и страшно, но к чему обманывать себя»	4%	15%	<b>38%</b>	<b>50%</b>	<b>46%</b>	<b>19%</b>
9.	Вторжение Германа «Остановитесь, умоляю вас»	0%	12%	19%	<b>81%</b>	<b>23%</b>	0%
10.	Ариозо Германа «Но если есть, красавица, в тебе»	12%	27%	<b>15%</b>	<b>46%</b>	<b>23%</b>	8%
11.	Ариозо Германа «Прости, небесное созданье»	4%	15%	<b>73%</b>	<b>38%</b>	<b>42%</b>	<b>38%</b>
12.	Вторжение Графини «Лиза, отвори!»	8%	0%	4%	<b>77%</b>	<b>19%</b>	4%
13.	Речитатив Германа «Кто страстно любя, придет»	4%	4%	12%	<b>69%</b>	<b>38%</b>	12%
14.	Заключительная сцена «О, пощади меня»	23%	<b>62%</b>	<b>38%</b>	<b>46%</b>	<b>58%</b>	<b>19%</b>

Таблица 3. Результаты социологического эксперимента. Выборка лиц без музыкального образования (50% респондентов).

№	Название номера	Спокойствие, умиротворение	Радость, восторг, восхищение	Тоска, печаль, грусть	Тревога, страх	Мурашки, дрожь	Желание плакать
1.	Дуэт «Уж вечер»	<b>88%</b>	12%	4%	0%	4%	0%
2.	Хор «Обворожительно»	12%	<b>69%</b>	8%	12%	0%	0%
3.	Романс Полины «Подруги милые»	35%	0%	<b>62%</b>	15%	8%	<b>23%</b>
4.	Речитатив Полины и хор «Ну-ка, светик Машенька»	12%	<b>77%</b>	0%	8%	4%	0%
5.	Речитатив и ариозо Гувернантки «Барышням вашего круга»	31%	15%	4%	19%	0%	0%
6.	Речитатив Лизы и Полины «Пора уж расходиться»	35%	12%	<b>38%</b>	19%	4%	8%
7.	Речитатив Лизы и горничной «Не надо затворять»	8%	0%	<b>46%</b>	<b>42%</b>	4%	4%
8а.	Ариозо Лизы «Откуда эти слезы»	8%	4%	<b>54%</b>	<b>35%</b>	4%	<b>19%</b>
8б.	Ариозо Лизы «И тяжело и страшно, но к чему обманывать себя»	8%	19%	<b>27%</b>	<b>50%</b>	8%	<b>19%</b>
9.	Вторжение Германа «Остановитесь, умоляю вас»	12%	8%	23%	<b>54%</b>	<b>19%</b>	8%
10.	Ариозо Германа «Но если есть, красавица, в тебе»	15%	19%	<b>38%</b>	15%	15%	<b>15%</b>
11.	Ариозо Германа «Прости, небесное создание»	15%	23%	<b>54%</b>	<b>27%</b>	<b>19%</b>	<b>19%</b>
12.	Вторжение Графини «Лиза, отвори!»	8%	0%	8%	<b>73%</b>	12%	0%
13.	Речитатив Германа «Кто страстно любя, придет»	8%	8%	8%	<b>65%</b>	<b>19%</b>	0%
14.	Заключительная сцена «О, пощади меня»	12%	15%	<b>23%</b>	<b>38%</b>	<b>38%</b>	4%

Таблица 4. Результаты социологического эксперимента. Выборка лиц, которые знали оперу (42% респондентов).

№	Название номера	Спокойствие, умиротворение	Радость, восторг, восхищение	Тоска, печаль, грусть	Тревога, страх	Мурашки, дрожь	Желание плакать
1.	Дуэт «Уж вечер»	<b>82%</b>	9%	14%	0%	5%	0%
2.	Хор «Обворожительно»	9%	<b>64%</b>	9%	18%	0%	0%
3.	Романс Полины «Подруги милые»	9%	0%	<b>68%</b>	<b>23%</b>	<b>18%</b>	<b>32%</b>
4.	Речитатив Полины и хор «Ну-ка, светик Машенька»	18%	<b>68%</b>	0%	14%	5%	0%
5.	Речитатив и ариозо Гувернантки «Барышням вашего круга»	36%	23%	5%	23%	0%	0%
6.	Речитатив Лизы и Полины «Пора уж расходиться»	36%	5%	32%	27%	0%	0%
7.	Речитатив Лизы и горничной «Не надо затворять»	5%	5%	<b>41%</b>	<b>50%</b>	5%	5%
8а.	Ариозо Лизы «Откуда эти слезы»	5%	5%	<b>55%</b>	<b>36%</b>	<b>9%</b>	<b>18%</b>
8б.	Ариозо Лизы «И тяжело и страшно, но к чему обманывать себя»	5%	27%	23%	<b>50%</b>	<b>23%</b>	<b>18%</b>
9.	Вторжение Германа «Остановитесь, умоляю вас»	5%	5%	14%	<b>64%</b>	<b>41%</b>	0%
10.	Ариозо Германа «Но если есть, красавица, в тебе»	14%	27%	<b>23%</b>	<b>27%</b>	<b>32%</b>	5%
11.	Ариозо Германа «Прости, небесное созданье»	9%	18%	<b>68%</b>	<b>27%</b>	<b>36%</b>	<b>32%</b>
12.	Вторжение Графини «Лиза, отвори!»	14%	0%	0%	<b>68%</b>	<b>18%</b>	0%
13.	Речитатив Германа «Кто страстно любя, придет»	9%	5%	9%	<b>68%</b>	<b>36%</b>	0%
14.	Заключительная сцена «О, пощади меня»	9%	<b>36%</b>	<b>23%</b>	<b>45%</b>	<b>59%</b>	<b>18%</b>

Таблица 5. Результаты социологического эксперимента. Выборка лиц, которые оперу не знали (58% респондентов).

№	Название номера	Спокойствие, умиротворение	Радость, восторг, восхищение	Тоска, печаль, грусть	Тревога, страх	Мурашки, дрожь	Желание плакать
1.	Дуэт «Уж вечер»	<b>93%</b>	17%	10%	0%	10%	0%
2.	Хор «Обворожительно»	13%	<b>73%</b>	7%	7%	3%	0%
3.	Романс Полины «Подруги милые»	33%	0%	<b>70%</b>	<b>17%</b>	<b>27%</b>	<b>17%</b>
4.	Речитатив Полины и хор «Ну-ка, светик Машенька»	7%	<b>93%</b>	0%	3%	7%	3%
5.	Речитатив и ариозо Гувернантки «Барышням вашего круга»	27%	27%	7%	7%	3%	0%
6.	Речитатив Лизы и Полины «Пора уж расходиться»	27%	17%	27%	30%	7%	10%
7.	Речитатив Лизы и горничной «Не надо затворять»	10%	7%	<b>37%</b>	<b>50%</b>	7%	3%
8а.	Ариозо Лизы «Откуда эти слезы»	3%	10%	<b>53%</b>	<b>40%</b>	<b>23%</b>	<b>23%</b>
8б.	Ариозо Лизы «И тяжело и страшно, но к чему обманывать себя»	7%	10%	<b>40%</b>	<b>50%</b>	<b>30%</b>	<b>20%</b>
9.	Вторжение Германа «Остановитесь, умоляю вас»	7%	13%	27%	<b>70%</b>	7%	7%
10.	Ариозо Германа «Но если есть, красавица, в тебе»	13%	20%	<b>30%</b>	<b>33%</b>	10%	<b>17%</b>
11.	Ариозо Германа «Прости, небесное создание»	10%	20%	<b>60%</b>	<b>37%</b>	<b>27%</b>	<b>27%</b>
12.	Вторжение Графини «Лиза, отвори!»	3%	0%	10%	<b>80%</b>	13%	3%
13.	Речитатив Германа «Кто страстно любя, придет»	3%	7%	10%	<b>67%</b>	<b>23%</b>	10%
14.	Заключительная сцена «О, пощади меня»	23%	<b>40%</b>	<b>37%</b>	<b>40%</b>	<b>40%</b>	7%

### 3. Приёмы психологического воздействия в опере

#### «Пиковая дама»

*«Вопрос о том, как следует писать оперы, я всегда разрешал, разрешаю и буду разрешать чрезвычайно просто. Их следует писать (впрочем, точно так же, как и всё остальное) так, как Бог на душу положит».*

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ ИЗ ПИСЬМА К С. И. ТАНЕЕВУ

#### 3.1. Литературная основа

Литературная основа (либретто) играет во всякой опере фундаментальную роль. Даже в чисто инструментальных жанрах всегда есть основополагающая идея, пронизывающая всё сочинение. Одна эта идея уже концентрирует в себе то, из чего композитор в последствии создаёт музыкальные полотна.

А. С. Пушкин — непревзойденный гений русской литературы. Все его сочинения являются абсолютными шедеврами и «Пиковая дама» — не исключение. Однако, Чайковскому этого было недостаточно и из бытовой повести он (совместно с братом Модестом Ильичом) создает лирическую трагедию, наполненную новым, более глубоким философско-психологическим содержанием. На протяжении всей оперы Чайковский «исследует» необратимый процесс перерождения страстного чувства любви в столь же всепоглощающе страстную жажду обогащения. Он показывает, как постепенно деньги, первоначально являвшиеся лишь средством, чтобы получить право жениться на Лизе, становятся маниакальной идеей и единственной целью жизни.

В сравнении с оригиналом в либретто оперы были изменены следующие важные детали, которые усилили общий трагизм и психологизм оперы (см. таблицу 6, с. 22).

Таким образом, уже на этом этапе была проделана колоссальная работа, ставшей фундаментом для музыкального воплощения идеи. О том как работа-

Таблица 6. Сравнение повести Пушкина и либретто Чайковского.

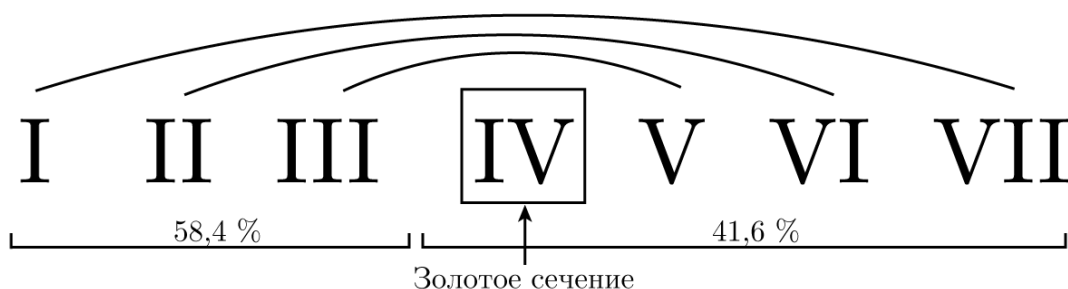
Пушкин	Чайковский
Германн (фамилия) — расчетливый немец, который «не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее».	Герман (имя) — страстный и даже экзальтированный молодой человек, чье происхождение неизвестно.
Лиза — бедная воспитанница графини.	Лиза — внучка Графини. Возникает классовое неравенство между Лизой и Германом. У Германа появляется «благородный» мотив разбогатеть, чтобы жениться на Лизе.
Князь Елецкий — эпизодический персонаж.	Князь Елецкий — жених Лизы. Возникает любовный треугольник и в следствии этого — новые конфликты: Герман-Елецкий, Лиза-Елецкий.
Полина — молодая княжна, на которой женится Томский.	Полина — сестра Лизы и «предсказательница» её судьбы.
Томский — внук графини.	Томский — приятель Германа, который впоследствии (с другими приятелями) насмехается над ним (в III картине) и тем самым доводит до безумия.
В конце повести сообщается, что Лиза выходит замуж за сына управителя графини.	Судьба Лиза заканчивается трагически (бросается в реку).
Герман проигрывает в карты Чекалинскому.	Герман проигрывает в карты бывшему жениху Лизы — Елецкому.
В конце повести Герман сходит с ума.	Герман совершает самоубийство.

ли над оперой Модест Ильич и Петр Ильич интересно пишет Ю. Л. Давыдов в своих «Записках о П. И. Чайковском»: «...Модест Ильич рассказал свой план окончания либретто. Тут произошёл длительный спор, должен ли Герман умереть или сойти с ума и какая судьба ожидает Лизу, и какова роль Елецкого в развязке. Большинство стало на сторону Модеста Ильича, который хотел оставить Германа в живых, но сумасшедшим. А Петр Ильич уверял, что это будет не сценично, что публика не поймёт, и что Германа надо «изничтожить», как он выразился. Лиза тоже, по его мнению, должна была погибнуть, между тем, как Модест Ильич хотел вернуть её в объятия Елецкого, который должен был ей всё простить». [14, с. 68]

Очевидно, Пётр Ильич всё-таки настоял на своём и «изничтожил» и Германа и Лизу. Таким образом, он **возвёл драму до уровня трагедии**. Безусловно такое развитие событий в опере оказывает мощнейшее психологическое воздействие.

В книге Л. Красинской «Оперная мелодика Чайковского» [15, с. 171] приводится подробный анализ оперы «Пиковая дама» в аспекте взаимосвязей мелодии и речевой интонации, а также приводятся документы этапов работы Чайковского над либретто. Оказывается, почти всё, что присылал Модест Ильич своему брату претерпевало существенные изменения, не говоря уже о том, что либретто некоторых сцен было полностью написано композитором («Ну-ка светик Машенька», «Я вас люблю», VI картина целиком). Как отмечает Красинская: «во многих случаях Чайковский опирается на музыкальный замысел и если музыка вела его за собой, то он подвергал текст более и менее значительным изменениям». Соглашаясь с исследователем, можно сделать вывод, что музыка для Чайковского важнее слова и значит воздействие, которое оказывает опера, достигается в большей мере *музыкальными средствами*. Попробуем проверить...

Рис. 2. Композиция оперы «Пиковая дама».



### 3.2. Драматургия и композиция

*«Вся штука в том, чтобы писать с любовью».*

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ ИЗ ПИСЬМА К М. И. ЧАЙКОВСКОМУ

В опере три драматургические линии.

Основные:

1. линия рока (Герман-Графиня),
2. линия любви (Герман-Лиза).

Дополнительная:

3. линия быта (контрастный и стилистический «фон»).

Композиционное мастерство Чайковского превращает «Пиковую даму» в одно из самых сценичных и психологически совершенных произведений оперного жанра. Опера состоит из 7 картин и её композиционным центром является IV картина, в которой Герман приходит к Графине, чтобы узнать тайну трех карт. Она является центром «зеркальной симметрии» всего произведения (см. рис. 2). Относительно композиционного центра в опере можно выделить три «арки» (смысловые и драматургические):

1. между I картиной (завязка, экспозиция основных действующих лиц, развернутая характеристика Германа) и VII картиной (развязка, смерть Германа),
2. между II картиной (развернутая характеристика Лизы, центр любовной линии) и VI картиной (смерть Лизы, смерть любви),



3. между III картиной (столкновение с Графиней, Герман решается узнать тайну трёх карт) и V картиной (похороны Графини, Герман узнаёт тайну трёх карт).

По времени звучания IV картина попадает на золотое сечение<sup>3</sup> оперы. В соответствии с таймингом аудио-записи Мариинского театра 1992 года (Валерий Гергиев, Гегам Григорян, Мария Гулегина, Ольга Бородина) первые три картины звучат 97 мин. (58,4 %), остальные четыре — 69 мин. (41,6 %).

Композиционное совершенство присуще и более мелким разделам оперы. Если проанализировать подробнее «фокус» нашего исследования — II картину — то и здесь мы можем увидеть архитектурную точность и психологическое мастерство (см. рис. 3). В клавире Чайковский разбил эту картину на 4 сцены:

1. Дуэт Лизы и Полины («Уж вечер»);
2. Сцена, романс Полины и русская песнь с хором;
3. Сцена и ариозо Гувернантки («Барышням вашего круга»);
4. Заключительная сцена.

Картина состоит из 2-х частей: бытовая (номера 1 – 3: дуэт Лизы и Полины, романс Полины, ариозо Гувернантки) и основная (заключительная сцена, которая имеет сквозное развитие и занимает 2/3 всей картины).

В композиционном центре первой части картины находится романс Полины — этот номер относится к бытовой линии, но в нее проникают роковые элементы; остальные же номера являются бытовым «фоном».

Основную часть II картины логично разделить на следующие номера:

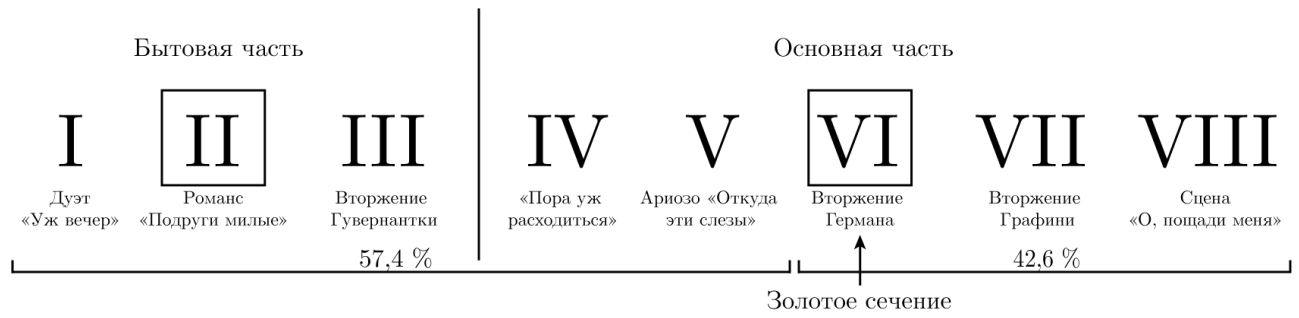
1. Сцена «Пора уж расходиться»;
2. Ариозо «Откуда эти слезы»;
3. Вторжение Германа («Остановитесь, умоляю вас»);
4. Вторжение Графини («Лиза, отвори»);
5. Сцена «О, пощади меня».

Здесь же композиционным центром является вторжение Германа, где ли-

---

<sup>3</sup> Точное расположение золотого сечения — 61,8 % от начала композиции

Рис. 3. Композиция II картины.



ния любви достигает высшей точки своего развития. Кроме того эта сцена по времени звучания попадает на золотое сечение: все номера II картины до вторжения Германа звучат 17,5 мин. (57,4 %), остальные — 13 мин. (42,6 %).

Если проанализировать остальные картины оперы, то и там мы сможем наблюдать архитектурное совершенство.

Таким образом Чайковский создал с точки зрения композиции совершенное произведение, где каждая сцена, каждый фрагмент чрезвычайно важен и находится на своём месте. Композиция создает необходимый «каркас» для восприятия музыки, который помогает тоньше и глубже чувствовать то, что хотел выразить автор. Мастерски выстроенная композиция и драматургия вкупе с «усиленным» трагизмом литературной основы произведения создают условие для саморазвития слушателя, где он мог бы «возрастать над самим собой» и получать духовно-эстетическое удовольствие (см. раздел 1.4 «Саморазвитие»).

### 3.3. Контрастность

Для создания контраста Чайковский пользуется множеством приемов. Выделим несколько наиболее значимых.

Первый прием — добавление к двум основным драматургическим линиям бытовой линии, стилизованной под музыку XVII века, которая занимает более 20 % всей оперы. Неслучайно действия были перенесены из эпохи Александра I в екатерининскую эпоху — именно для углубления контраста и усиления психо-

эмоционального накала. После внешне «благополучной» и безмятежной музыки появление Германа на сцене — это некоторый «стресс» для слушателя.

Второй приём — это срыв кульминаций. Только во II картине три сорванные кульминации:

1. вторжение Гувернантки после плясовой песни «Ну-ка, светик Машенька»,
2. вторжение Германа после ариозо «Откуда эти слезы»,
3. вторжение Графини после ариозо «Прости небесное создание».

При этом каждая кульминация масштабнее предыдущей<sup>4</sup>. Таким способом Чайковский раз за разом выводит слушателя из психического равновесия.

Следующий приём — резкая смена средств музыкальной выразительности: темпа, метро-ритма (см. раздел 1.7 «Биоритмы»), динамики, лада-тональности, архетипа (см. раздел 1.8 «Коммуникативные архетипы»), драматургических линий. В таблице 7 (с. 28) приводятся средства музыкальной выразительности для каждой сцены II картины; жирным выделены те средства, которые изменились либо при переходе от сцены к сцене, либо внутри самой сцены.

Как видно из таблицы, *почти в каждой сцене происходит резкая смена тех или иных выразительных средств.*

С точки зрения психологического воздействия контрасты в музыке выполняют следующие функции:

- сохраняют внимание слушателя за счет преодоления однообразия;
- выводят слушателя из психо-эмоционального равновесия, создают условие для более тонкого восприятия музыки (см. раздел 1.7 «Биоритмы»);
- заставляют ждать продолжения основной драматической линии, а ведь именно в этот момент человек получает удовольствие (см. раздел 1.1 «Ожидание»);
- на уровне психики резкие изменения в музыке вызывают «страх», и следовательно — «музыкальную дрожь» (см. раздел 1.2 «Страх»);

Это подтверждается результатами эксперимента — большинство респон-

---

<sup>4</sup> Таким образом, уже в пределах II картины можно говорить о динамизации.

Таблица 7. Смена средств музыкальной выразительности во II картине.

Номер	«Уж вечер»	→	«Обворожительно»	→	«Подруги милые»	→	«Ну-ка, светик»
Темп	Andantino mosso	→	<b>Allegro non troppo</b>	→	<b>Andante non tanto</b>	→	<b>Allegro</b>
Размер	3/4		4/4		4/4		2/4
Тональность	G-dur		G-dur		es-moll		A-dur
Динамика	<i>p</i>		<i>f</i>		<i>p</i> → <i>ff</i> → <i>p</i>		<i>f</i> → <i>ff</i>
Драм. линия	быт		быт		быт + рок		быт
Архетип	медитация		игра		медитация		игра
«Mesdemoiselles»	→	«Пора уж расходиться»	→	«Не надо затворять»	→	«Откуда эти слезы»	→
Andante		<b>Allegro moderato</b>		<b>Andante</b>		<b>Andante</b>	
4/4 → 9/8		3/4 → 4/4		3/4		3/4	
Es-dur		Es-dur → C-dur		a-moll		c-moll	
<i>p</i> → <i>mf</i>		<i>mf</i>		<i>p</i> → <i>f</i>		<i>pp</i> → <i>f</i>	
быт		быт		быт + любовь		любовь	
игра		игра		медитация		медитация	
!сорв. кульминация							
«Остановитесь!»	→	«Но если есть...»	→	«Прости, небесное»	→	«Лиза, отвори!»	→
Andantino		<b>Moderato agitato</b>		<b>Andante</b>		<b>Allegro vivo</b>	
3/4		4/4		3/4		4/4	
H-dur		F-dur		fis-moll		неустойчивость	
<i>mf</i>		<i>p</i> → <i>f</i> → <i>mp</i>		<i>p</i> → <i>f</i> → <i>mp</i> → <i>ff</i>		<i>pp</i> → <i>ff</i> → <i>p</i>	
любовь		любовь		любовь		рок	
прошение		прошение		прошение		призыв	
!сорв. кульминация						!сорв. кульминация	
«О, пощади»							
Moderato → Allegro							
4/4							
H-dur							
<i>p</i> → <i>fff</i>							
любовь							
прошение							



Пример 2. II картина. Ариозо Германа «Прости, небесное создание».

Про-сти, не бес - но - е со-зда-нье, что я на- ру - шил твой по-кой,  
про-сти, но страст но-го не от-вер-гай при-зна-нья, не от-вер-гай с то-ской!

сделал мастерски.

Необходимо отметить, что для Чайковского характерен *волновой принцип организации музыки* (постепенный подъем на вершину и спад, притом в несколько циклов), который тоже способствует эмоциональному нагнетанию. Волновой принцип проявляется не только в работе над мотивом и фразой (например, в теме любви Германа, см. пример 2), но и в композиционно-драматургическом строении оперы (например, метод золотого сечения, рассмотренный в разделе 3.2 «Драматургия и композиция», цепь сорванных кульминаций) — то есть на всех уровнях.

С физической точки зрения всё в мире имеет волновую природу (в том числе звук, жизнедеятельность природы и человека). Не поэтому ли мелодии, композиции, опирающиеся на волновой принцип, воспринимаются естественно и вызывают сильный эмоциональный отклик?

### 3.5. Мелодика

*«Мелодия представляет собой самую существенную сторону музыки, дело других компонентов — контрапункта, инструментовки, гармонии — дополнять, дорисовывать мелодическую мысль».*

М. И. ГЛИНКА

Чайковский писал невероятно красивые мелодии, которые моментально запоминаются и потом долго ещё остаются в памяти. Их можно слушать бесконечно, раскрывая всё новые смыслы и источники наслаждения. Как правило,

они имеют вокальную природу, что делает их такими запоминающимися.

Наполненность сочинения невероятно красивыми и запоминающимися мелодиями значительно упрощает восприятие музыки в целом и делает её доступной широкой публике. Нередко современники «ругали» Чайковского за лиричность и однообразность его музыки. Но в этом проявлялась индивидуальность композитора, он не мог себе изменить: «Если я в чем-то уверен, так это в том, что в своих писаниях я являюсь таким, каким сделал меня Бог и какими меня сделали воспитание, обстоятельства, свойства того века и той страны, в коей я живу и действую. Я не изменил себе ни разу» (П. И. Чайковский в письме к С. И. Танееву). [16] «Правдивость» и «искренность» — вот главные критерии, которым следует Чайковский, и в сплаве с роскошными мелодиями, прекрасным владением формой, гармонией, оркестровкой появилась та музыка, которую мы сейчас знаем.

Чайковский опирается на народно-песенное искусство и ассимилирует его в индивидуально-творческий контекст. Т. Щербакова в своей статье «Чайковский и музыка быта» [17] исследует интонационно-ритмические и жанровые истоки творчества Чайковского, подчеркивая влияние городского песенно-романсового стиля. Автор статьи приходит к выводу, что Чайковский «эстетически возвышает субкультуры городского быта путем диффузии их мельчайших ритмоинтонаций в симфонический текст». Отсюда можно сделать вывод, что именно поэтому музыка Чайковского и, в частности, его мелодии такие «русские» и интонационно нам близки, несмотря на общеевропейский музыкальный язык.

По результатам проведенного эксперимента выяснилось, что такая русская романсовая интонационная основа вызывает сильный эмоциональный отклик. Многим респондентам (около 30%) из II картины больше всего понравились номера «Уж вечер» и «Подруги милые», что подтверждает истинность наших предположений. Прежде всего это связано с эффектом описанном в разделах 1.3 («Память») и 1.1 («Ожидание»), потому что если мелодия имеет знакомую речевую ритмоинтонационную национальную основу, то она легко запоминает-

ся и в дальнейшем с большей вероятностью может вызывать положительные эмоции (зависит от индивидуального восприятия).

Некоторые респонденты, которые раньше не слышали оперы, высказывали своё непонимание и общее негативное отношение к услышанной музыке, но уже при втором прослушивании «входили во вкус» и постепенно меняли мнение. При этом никакой музыковедческой работы над респондентами не проводилось.

### **3.6. О роли оркестра**

Чайковский — великий симфонист и роль симфонического оркестра в его операх чрезвычайно важна. С помощью симфонического оркестра он создает целые полотна, которые каждый человек воспринимает индивидуально в соответствии со своим внутренним состоянием и потребностью (см. разделы 1.5 «Абстрактность» и 1.6 «Бессознательное»). Это связано прежде всего с тем, что инструментальная музыка, оторванная от слова, более абстрактна и оказывает воздействие где-то более мощное, чем слово. Кроме того симфонический оркестр дает возможность создания психологических «иллюстраций» и «подтекста». Именно эту возможность активно использует Чайковский для создания мощных психологических эффектов.

### **3.7. Средства симфонизации**

В «Пиковой даме» можно проследить множество приемов симфонического развития. Рассмотрим некоторые из них.

#### **Лейтмотивная система**

В опере лейтмотивы выполняют прежде всего семантическую функцию, то есть каждый лейтмотив передает какой-то определенный, заложенный в него смысл. Но, кроме этого, лейтмотивы значительно упрощают восприятие оперы, так как они создают повторы. Повторы очень важны — это связано прежде все-



Пример 3. Интродукция. Секвенции Графини.



го с особенностью человеческой памяти (см. раздел 1.3 «Память») — человек не способен с первого раза воспринимать совершенно новую для него информацию, в которой нет ничего, что хотя бы отдаленно напоминало что-то известное. В частности, именно поэтому музыка национальных композиторов воспринимается гораздо легче — их музыкальный язык основан на узнаваемых речевых интонациях (в том числе речевых) и гармониях, знакомых ритмах и мелодиях. Чем больше узнаваемого материала, тем легче становится восприятие музыкального произведения.

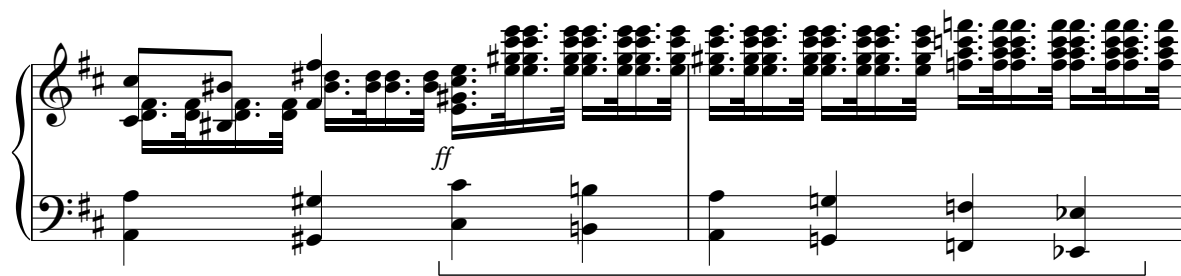
Чайковский широко использует не только лейтмотивы, но и темы-реминисценции, лейтгармонии, лейтинтонации, лейттональности, приёмы предвосхищения и интонационного родства тем. В «Пиковой даме» 5 лейтмотивов, которые проходят через всю оперу и несут конкретный смысл:

1. лейтмотив судьбы (секвенции Графини),
2. тема призрака Графини (целотонная гамма),
3. тема любви Германа,
4. тема трёх карт,
5. тема idea-fix.

Три первых лейтмотива звучат в Интродукции — так Чайковский знакомит слушателя с основным тематическим материалом<sup>5</sup>. С психической точки зрения важно, чтобы лейтмотивы прозвучали еще во вступлении — в таком случае они сразу остаются в памяти слушателя и не будут звучать как нечто новое, но как знакомое.

<sup>5</sup> Продолжение глинковских традиций, заложенных в опере «Иван Сусанин».

Пример 4. Интродукция. Целотонная гамма.



Лейтмотив судьбы представлен в виде секвенций Графини, которые в Интродукции грозно проводят две трубы и два тромбона (см. пример 3, с. 33). Интонационным зерном лейтмотива является трехзвучный мотив с восходящей квартой. В ходе развития этот мотив подвергается ритмическому сжатию и расширению, изменяется его интервальный состав и ладовая окраска, но при всех этих трансформациях сохраняется составляющий главную его характеристику грозный «стучащий» ритм ♩ ♩. Эта тема символизирует роковое начало и сопровождает Германа на протяжении всей оперы. Важно отметить, что трубы с тромбонами не могут характеризовать дряхлую восьмидесятилетнюю старуху. Другое дело, что в *сознании* Германа Графиня представляется носителем грозного рока. По замечанию Сергея Бородавкина «судьба в «Пиковой даме» трактуется Чайковским не как внешняя мистическая сила, стоящая препятствием героям на пути к счастью, а она предопределена характером Германа, не властного над своими чувствами и ради достижения своей цели не останавливающегося ни перед чем, даже преступлением. Судьба человека зависит от его характера, а не человек от судьбы — такова одна из важнейших идей оперы».

[18]

В лейтмотивной системе «Пиковой дамы» образуется целая группа тем, характеризующие силы судьбы. Сюда относится целотонная гамма<sup>6</sup> (тема Призрака Графини), появляющаяся во втором разделе Интродукции, порученная третьему тромбону и тубе в октаву на *ff* (см. пример 4, с. 34). Она олицетворя-

<sup>6</sup> До Чайковского целотонная гамма была использована в опере «Руслан и Людмила» — ещё один пример продолжения глинковских традиций.

Пример 5. I картина. Баллада Томского.

Пример 8. Интродукция. Тема любви Германа. 1-й элемент.

The first system of the musical score for Example 8 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody features a series of chords and a long, sustained note. The lower staff is in bass clef with the same key signature. It contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with a fermata and a dynamic marking of *pp*. The instruction "poco a poco cresc." is written above the lower staff.

Пример 9. Интродукция. Тема любви Германа. 2-й элемент.

The musical score for Example 9 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It features a series of chords and a melodic line. The lower staff is in bass clef with the same key signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes. A fortissimo (*ff*) dynamic marking is present at the beginning of the lower staff.

Пример 10. II картина. Ариозо Лизы «Откуда эти слезы».

The musical score for Example 10 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats and a 3/4 time signature. It contains a vocal line with the lyrics: "От-ку-да э-ти слё-зы, за-чем о-не?". The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Пример 11. III картина. Ария Князя «Я вас люблю».

con grandezza

Я вас люб-лю люб-лю без-мер-но, без вас не мыс-лю дня про-жить,

*p*

Пример 12. Вступление к IV картине. Тема страданий Германа.

*p*

*pp*

Ярко она звучит во II картине в момент выражения чувств Германа к Лизе, а экстатически проводится в заключении ариозо «Прости, небесное создание» и после ухода Графини на словах «Ты мне зарю раскрыла счастья». Первый элемент становится интонационным источником для других тем сферы любви — это восходящее движение на несколько ступеней, завершающееся интонацией нисходящей секунды *lamento*. Например, тема ариозо Лизы «Откуда эти слезы» (см. пример 10, с. 36) и тема арии Князя «Я вас люблю» (см. пример 11, с. 37). А также тема Германа, открывающая IV картину (названной А. А. Альшвангом «темой страданий Германа» [19, с. 753]) (см. пример 12, с. 37).

Из второго элемента темы любви (нисходящее движение по гамме, см. пример 9, с. 36) рождается сначала тема ариозо «Я имени ее не знаю» (см. пример 13), а затем тема трех карт (см. пример 14, с. 14). Это единственная тема, которая обладает семантической неоднозначностью — относится и к сфере любви и к сфере рока. Это подчеркивается тональным единством сцен, где проходит данная тема (*fis-moll*: квинтет «Мне страшно», ариозо «Прости, небесное создание»,

Пример 13. I картина. Ариозо Германа «Я имени её не знаю».

The musical score for Example 13 consists of two staves. The top staff is a vocal line in G major, 3/4 time, marked 'dolce'. The lyrics are: «Я и-ме-ни е-ё не зна-ю и не хо-чу у-знать,». The bottom staff is a piano accompaniment in G major, 3/4 time, marked 'p'. It features a simple harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Пример 14. I картина. Баллада Томского. Тема трех карт.

The musical score for Example 14 is a single vocal line in G major, 3/4 time, marked 'a piacere'. The lyrics are: «три кар - ты, три кар - ты, три кар - ты?». The melody is simple and consists of a few notes with a fermata over the first note.

IV картина, сцена гибели Лизы), а также наличием контрапункта, который всегда звучит во время проведения второго элемента темы любви (см. пример 9, с. 36). Данный контрапункт («контрапункт рока» [18]) ритмически совпадает с темой любви и имеет интонационную связь (восходящее поступенное движение, но осложненное хроматизмами). Таким образом, в Интродукции намечается основной конфликт оперы.

Помимо рассмотренных тем в опере прослеживаются интонационные связи между следующими темами:

- романс Полины «Подруги милые» — ария Лизы из VI картины;
- тема «Радуйся приятель» — речитативы Германа в IV картине;
- тема «Если б когда-нибудь знали вы» — тема «Однажды в Версале»;
- тема квинтета «Мне страшно» — тема IV картины, тема баллады Томского, темы V и VI картин.

Важно отметить, что все темы Чайковского обладают типично романсовой интонацией. Интересно, что второй элемент темы любви интонационно совпадает с заключительной фразой романса Даргомыжского «Мне грустно» (см. пример 15, с. 39).

Пример 15. А. С. Даргомыжский, романс «Мне грустно».



Таким образом, прослеживается общее интонационное родство среди преобладающего большинства тем, что делает оперу *интонационно единой*, а следовательно, узнаваемой и легкой для восприятия, так как не требует большого объема памяти (см. раздел 1.3 «Память»).

### Лейттональности

Важную семантическую роль в опере играют лейттональности, которые создают смысловое единство сцен:

- fis-moll (квintет «Мне страшно», ариозо «Прости, небесное создание», IV картина, сцена гибели Лизы);
- es-moll (романс «Подруги милые», сцена после арии Елецкого);
- E-dur образ Лизы (III, IV картины), e-moll (VI картина);
- c-moll (ариозо «Откуда эти слезы»), Es-dur (ария Князя «Я вас люблю»);
- D-dur (бытовые сцены).

Ладотональная работа Чайковского неоднозначна и сложна, впрочем, как и весь его язык. С одной стороны — тональные сдвиги, упомянутые в разделе 3.3 «Контрастность» — средство создания контраста, с другой — средство создания единства. В этом прослеживается многоуровневость мышления Чайковского.

### Тембровая драматургия

Тембровая драматургия играет важную роль в симфонизации оперы. О тембровой драматургии писали многие исследователи, в частности, Б. М. Ярустовский: «Основным носителем комплекса “судьбы” — по его мнению — является группа деревянных духовых, “человеческого” комплекса — струнная группа,

в эпизодах же столкновения двух противоречивых начал для мелодической линии используется, главным образом, группа медных духовых». [20, с. 95] «Тембр является для Чайковского не только краской, а непрерывно развивающимся смысловым образованием». [20, с. 96]

Наиболее подробное исследование этого вопроса провел Сергей Бородавкин в статье «Тембровая драматургия в опере П. И. Чайковского “Пиковая дама”», в котором он приходит к следующему выводу: «Различные образные сферы получают и разные тембровые воплощения: для темы любви основным становится тембр струнных инструментов, тема судьбы звучит почти исключительно у духовых (как медных, так и деревянных), иногда у низких струнных. Поэтому можно говорить о лейттембровых характеристиках в опере. Однако этот принцип не становится догмой: как мы показали, тема любви тембрально варьируется в зависимости от сценической ситуации и от чувств, переживаемых персонажами в тот или иной момент; поэтому в определённых случаях подключаются и духовые инструменты (но только деревянные, не медные!). Сфера тем рока имеет свои тембровые рамки, но они оказываются достаточно подвижными. Основные темы на протяжении оперы проживают свою жизнь, выступая в различных тембровых обликах. В этом плане наиболее сложные тембровые трансформации переживает тема ариозо Германа “Я имени её не знаю”, изменяющая свою семантику». [18]

Таким образом, тембровая драматургия является средством для создания:

- единства,
- контраста,
- «подтекста» (например, Чайковский намерено использует группу медных духовых для проведения «контрапункта судьбы» во втором элементе темы любви, см. пример 9, с. 36).



## Предвосхищение и передача

Предвосхищение и передача тем — излюбленные приемы Чайковского, которыми он широко пользуется в своем творчестве.

Прием оркестрового предвосхищения тем позволяет «услышать» эмоции и чувства персонажа, которые потом «изливаются» в сольном высказывании. Этот прием настраивает слушателя на музыку, которая скоро прозвучит, тем самым усиливая эффект ожидания (см. раздел 1.1) и активизируя память (см. раздел 1.3 «Память»).

Например, в опере есть несколько тем, которые сначала проводятся в оркестре и потом звучат в партии солиста:

- ариозо Германа «Я имени ее не знаю»,
- ариозо Лизы «Откуда эти слезы»,
- ариозо Германа «Прости, небесное создание».

Прием передачи темы солиста в оркестр обратный приему предвосхищения и используется, как правило, в конце номера. Например, в конце романса Полины «Подруги милые» (см. пример 16, с. 42), когда Полина уже допела романс и начальная тема проводится у кларнета соло.

Самый мощный эффект с помощью данного приема достигается в ариозо «Прости, небесное создание» со слов Германа «Ты плачешь? Ты? Что значат эти слезы?». В этот момент тема любви передается группе виолончелей, выражая эмоциональное состояние Лизы (см. пример 17, с. 43). Удивительно, что не нужно видеть эту сцену, чтобы в полной мере прочувствовать состояние героев. Слушатель в этот момент включает воображение и видит эту сцену так, как хотел бы видеть в соответствии со своими представлениями и внутренними переживаниями. Этот эффект усиливает синкопированный ритм в речитации Германа, передающий волнение героя.

Пример 16. II картина. Последние такты романса «Подруги милые». Прием передачи.

I solo

Cl. in A

Полина

- ла.

*p* *espressivo*  
(Все тронуты и взволнованы.)

*p*

*sf*

*f*

Пример 17. II картина. Ариозо Германа «Прости, небесное создание». Прием передачи.

(Лиза плачет.)

со - грей! Ты пла- чешь! Ты? — Что зна-чат э-ти

Виолончели

*sfp* *p molto espressivo piangendo* *mp*

слё- зы? Не го - нишь и жа - ле - ешь?

(Берет ее за руку, она не отнимает руки.)

*mf* *f* *mf* *p*

## Заключение

В результате проведенных исследований можно сделать вывод, что сила психологического воздействия музыки Чайковского кроется в чисто музыкальных средствах. Мощь и глубина этого воздействия обусловлена тем, что психологическая точность и композиционное мастерство проявляется на всех уровнях. На основе исследования и социального эксперимента представляется возможным выстроить уровни восприятия по следующему принципу — от очевидного к глубинному.

1. Мелодика (невыразимо красивые мелодии);
2. Красочность оркестра (гармонии, тембры);
3. Сюжет, концептуальность;
4. Сценичность;
5. Полифоничность, оркестровые «подтексты»;
6. Лейтмотивная система;
7. Мотивная трансформация и интонационное родство тем;
8. Тональное единство;
9. Композиционное совершенство;
10. Диалектика;
11. Целостность.

Приведенная система уровней условна и не претендует на абсолютную точность. Гениальность Чайковского проявляется в том, что он мастерски использует каждый из этих уровней. Поэтому даже самый «неподготовленный» слушатель может получить колоссальное эстетическое удовольствие от общения с оперой «Пиковая дама», но еще большее наслаждение дарит детальное ее изучение.

## Список литературы

1. Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Ленинград: Музыка, 1972.
2. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Москва-Ленинград: Академия педагогических наук РСФСР, 1947.
3. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972.
4. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976.
5. Кирнарская Д. К. Музыкальные способности. Москва: Таланты — XXI, 2004.
6. Петрушин В. И. Музыкальная психология. Москва: Академический проект, 2008.
7. Valorie N Salimpoor, Mitchel Benovoy, Kevin Larcher, Alain Dagher, Robert J Zatorre. Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music // *Nature Neuroscience*. 2011. URL: <http://www.nature.com/neuro/journal/v14/n2/full/nn.2726.html>.
8. David Huron. *Why do listeners enjoy music that makes them weep?* // Cognitive Science Lecture Series. 2008. URL: <http://www.cogsci.msu.edu/DSS/2008-2009/Huron/HuronFrisson.pdf>.
9. Jaak Panksepp. The emotional sources of «chills» induced by music // *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. 1995. Vol. 13, no. 2.
10. Грей Уолтер. Живой мозг. Москва: Мир, 1966.
11. Голубева Э. А. Реакция навязывания ритма как метод исследования в дифференциальной психофизиологии // *Проблемы дифференцированной психологии*. 1972.
12. Торопова А. В. Диагностика особенностей бессознательного восприятия музыки детьми. Москва, 1995.
13. Онлайн тестирование «Психологическое воздействие оперы П. И. Чайков-

- ского «Пиковая дама»». URL: <http://5de37336db86daf0c.testograf.ru/>.
14. Давыдов Ю. Л. Записки о П. И. Чайковском. Москва, 1962.
  15. Красинская Л. Э. Оперная мелодика Чайковского. Ленинград: Музыка, 1986.
  16. Чайковский П. И., Танеев С. И., Жданов В. А. Чайковский П. И. – Танеев С. И.: письма. Госкультпросветиздат, 1951.
  17. Щербакова Т. Чайковский и музыка быта // П. И. Чайковский: вопросы истории и стиля. 1989.
  18. Бородавкин С. Тембровая драматургия в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» // Израиль XXI. URL: [http://www.21israel-music.com/Pikovaya\\_dama\\_orkestr.htm](http://www.21israel-music.com/Pikovaya_dama_orkestr.htm).
  19. Альшванг А. А. Чайковский П. И. Москва: Музыка, 1967.
  20. Ярустовский Б. М. Оперная драматургия Чайковского. Москва-Ленинград: Музгиз, 1947.