

УДК 37.01: 78:02

Doi: 10.26456/vtpsyed/2024.1.292

**ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ НАД АРИЕЙ ОНЕГИНА
ИЗ ОПЕРЫ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» П.И. ЧАЙКОВСКОГО**

Т. Лэй

Нинсяский педагогический университет, г. Иньчуань, КНР

Статья посвящена проблемам практического освоения оперных партий в специальном вокальном классе на примере арии Онегина из третьей картины оперы «Евгений Онегин» П.И. Чайковского. Цель статьи – проанализировать возможности комплексного освоения начинающими певцами – студентами вуза – многогранного, внутренне противоречивого образа Онегина, характер которого выражается через создание интенсивного внутреннего переживания. Используя нотные, аудио- и видеоматериалы, труды ведущих специалистов в данной области, отталкиваясь от идей К.С. Станиславского, автор обозначает пути поиска приемов выражения чувства в деталях и нюансах музыкального и литературного текста арии. В результате у исполнителя должно сформироваться целостное и перспективное представление об образе главного героя, скрытые черты которого обнаружат себя в процессе развития действия. Новизна работы обусловлена самим подходом к арии, при котором внутренние смыслы содержания (подтекст) естественно связываются с последующими характеристиками Онегина (текстом партии), объясняя мотивы его будущих поступков. Ария, таким образом, проецируется на весь ход драматического действия, а ее роль не ограничивается рамками одной картины. В работе над музыкальной интерпретацией арии учитываются также индивидуальные трактовки выдающихся исполнителей партии Онегина. **Ключевые слова:** *Онегин, П.И. Чайковский, опера «Евгений Онегин», ария, певческий аппарат, художественный образ, исполнительская интерпретация, кантилена, певец-актер.*

Оперное творчество Чайковского привлекает внимание многих современных постановщиков – Д. Чернякова (2006), Р. Красена (2007), К. Варликовского (2007), Ш. Херхайма (2011), Е. Арье (2019) и др. При этом в своих фантазиях они идут порой так далеко от оригинального замысла, что встает вопрос о том, какими мыслил своих героев сам композитор. В этом контексте одним из предметов дискуссий остается образ главного героя оперы, который в подобных экспериментальных версиях оказывается в тени других действующих лиц. Исполнители этой партии сталкиваются со значительными трудностями, не только вокальными, но и драматургическими: обилие неординарных постановочных решений заставляет обратить особое внимание на создание музыкально-сценического образа.

© Лэй Т., 2024

В российском музыкознании имеется значительный корпус работ, посвященных изучению данного произведения. Подробный интонационный анализ музыки оперы содержится в работе Б.В. Асафьева [1], который тонко выстроил интонационную драматургию образов главных героев оперы. Режиссёрская идея темпоритма, впервые реализованная К.С. Станиславским именно в постановке «Евгения Онегина» 1922 г. [12], послужила основой техники создания певцом-актером целостного внутренне динамичного художественного образа. Немало работ посвящено роли режиссера и дирижера в спектаклях «Евгения Онегина», начиная со статьи Б.В. Асафьева «Два "Онегина" (К возобновлению оперы)» [2], в которой автор акцентирует внимание на причинах появления петербургской версии «Онегина» «большого стиля», противоречащего первоначальному замыслу композитора. заметим, что главное внимание исследователей сосредоточено на характеристике Татьяны и Ленского, тогда как образу главного героя уделяется довольно скромное место. Однако, как справедливо замечает А.К. Васильев, «выдающиеся певцы вокальной интерпретацией партий и своей сценической игрой обогащали художественное содержание образов героев оперы». Автор приходит к важному для нашей работы выводу о том, что «от образа достаточно схематичного в первых постановках Онегин через цепочку ярко созданных ролей постепенно получает актёрско-музыкальное право в спектакле быть также центральным героем наравне с Татьяной» [4, с. 3]. Внимание исследователей к главному герою закономерно, однако оценки этого образа и его музыкальной характеристики представляются неполными и часто шаблонными. Например, в статье Ли Эрюн [10], название которой специально выделяет имя главного героя, содержится пересказ уже известных фактов и словесного текста партии Онегина, не дающий ничего нового для понимания характера героя и способов его передачи певцом. В содержательной диссертации Лю Явэй [11], целиком посвященной образу Онегина, внимание автора сосредоточено на проблемах ее освоения китайскими певцами, детали сценической интерпретации также связаны с конкретным спектаклем Пекинской оперы. Как видно из приведенных свидетельств, ария Онегина в комплексе создания сценического ансамбля музыки, текста и действия специально не рассматривалась, что подтверждает актуальность предпринятого исследования.

Работа исполнителей над оперой продолжается, следовательно, – обогащается новыми чертами образ Онегина, создаваемый новым поколением певцов. Как указывает Г.Ф. Головатая, «неуклонно растет число театров и антреприз, каждый из которых стремится создать своего «Онегина» [7, с. 4]. Осознание новых творческих результатов и необходимость их активного освоения вокалистами обуславливает обращение к музыке Чайковского с новых позиций. Для глубокого постижения авторского замысла певец должен не только овладеть всеми

техническими нюансами исполнения, но, что важно, передать внутреннее действие и привести все составляющие роли – музыку, слово, действие – к единству (по К.С. Станиславскому). Как правило, освоение вокальной и сценической составляющей в учебном процессе разделены: в вокальном классе решаются конкретные технические и художественно-выразительные задачи, в оперном классе – вопросы сценического движения, внешнего рисунка роли. В нашей работе мы попытаемся, оттолкнувшись от новейших исследований оперы Чайковского, подойти к рассмотрению практических аспектов работы в вокальном классе над арией Онегина «Вы мне писали...» (3 картина) в контексте целостной трактовки образа главного героя. По нашему мнению, целью исполнителя должно стать создание многогранного, сложного, внутренне противоречивого образа, важные качества которого скрыты под маской равнодушия и независимости, однако обнаруживают себя в процессе развития. Исполнителю предстоит уже в первых сценах достигнуть интенсивности «внутреннего действия», многоплановости образа, избегая аффектированности и шаблонности. В изученных нами трудах подобный подход применительно к партии Онегина не использовался.

Исполнительские версии партии Онегина в опере Чайковского демонстрируют разнообразие ее интерпретаций, и вокалисту, который впервые приступает к изучению этой арии, становится очень сложно определиться с тем, на кого же необходимо равняться, и каких правил исполнения придерживаться.

Еще при жизни Чайковского в 1884 г. появилась расширенная версия оперы, в которой постепенно оформились черты «итальянской мелодрамы» и «традиций гранд-опера с акцентом на <...> показной оперный пафос, на риторический характер декламации» [2, с. 209]. В отличие от партии Ленского, в трактовке которой сформировались своего рода штампы, тиражирующие образ, созданный Леонидом Собиновым, образ Онегина представлен по-разному. Наиболее ясно различия проступают в исполнении арии из 3 картины оперы. Из довольно внушительного списка исполнителей партии Онегина отметим тех, чья интерпретация выделяется яркой индивидуальностью.

Трактовка образа Онегина Георгом Отсом отмечена романтической нежностью, приветливостью и доверительностью. Интонирование певца отличается благородством, интеллигентная манера звукоизвлечения вполне соответствует интимному характеру сцены, отмеченной особенной сложностью. «Не теряя теплого искреннего тона, композитор должен был не высказывать ответного Татьяне чувства и не впасть в чувствительность, к тому же оставаясь в стиле романса» [1, с. 132]. В исполнении Отса звучит глубокое сочувствие к Татьяне.

Противоположным характером отмечен подход Сергея Лейферкуса: сдержанность, осторожность, учтивость, патетика в голосе

создают неоднозначный образ героя, словно предчувствующего совершаемую ошибку. Лейферкусу одному из первых удалось ярко, раскрыть скрытые психоэмоциональные стороны своего героя [9]. Свою трактовку певец впервые продемонстрировал в Мариинском театре в постановке Юрия Темирканова в 1982 году. Во времена Советского Союза она считалась образцовой и оставалась такой долгие годы. Это была большая совместная работа двух сценических мэтров. Юрий Темирканов всегда очень скрупулёзно подходил к делу, изучая каждый документ, каждый костюм, рисунок с целью воплощения на сцене максимальной правды в образах и характерах. По воспоминаниям Лейферкуса, на репетициях Темирканов добивался точности сценических движений, следил за всеми деталями поворотов, жестов, проходов по сцене. Такая работа дала свои плоды, и опера «Евгений Онегин» в этой постановке в 1985 г. получила Государственную премию СССР. Ранее Госпремии никогда не присуждались за оперные спектакли в целом, а лишь за личный вклад того или иного исполнителя, режиссера или постановщика.

Стоит обратить внимание на тот факт, что некоторые певцы нередко отступают от того, что написал Чайковский в нотах. К числу постоянных отступлений относится исполнение последней ноты арии на октаву выше, избыточное замедление на словах «Иль может быть», «подъезды» к интервалу сексты в начальной фразе и другие вольности. Иногда причиной может быть небрежность или «запетости» музыкального материала [13]. Но существуют и очень яркие, наполненные индивидуальностью интерпретации арии Онегина, хотя в них также есть отступления от нотного текста Чайковского.

Одной из таких интерпретаций является версия Дмитрия Хворостовского [17]. Его отношение к оперному полотну великого русского композитора и к роли Онегина впечатляет, помимо всего прочего, глубоким патриотическим чувством. Дмитрий Хворостовский известен своим выступлением в постановке в Вене оперы «Евгений Онегин» режиссера Фалька Рихтера в 2013 году, которая до сих пор считается сценической неудачей режиссёра, но безусловной удачей исполнителей (Татьяна – Анна Нетребко, дирижёр Андрис Нельсонс). В роли Онегина Хворостовский прежде всего стремился к естественности воплощения характера и действий своего персонажа, к раскрытию глубинного содержания и ментальных особенностей русской души. С музыкальной точки зрения для Хворостовского важна фраза, к которой артист с помощью своего эмоционального багажа ищет нужное внутреннее состояние. Его исполнение эмоционально яркое, страстное и при этом отмечено особой мягкостью благодаря льющемуся *legato* и удивительно длинному дыханию.

Высокие художественные достоинства при явных различиях приведенных исполнений заставляют обратить пристальное внимание на те особенности и трудности, которыми отмечена Ария Онегина из 3

картины оперы. Отметим, что она достаточно сложна по нескольким причинам. Прежде всего, ария написана на подлинный пушкинский текст, который Чайковский сократил, усилив искренность высказывания Онегина и устранив ироничные фразы. Отдельные повторы имеют важное значение: дважды звучит фраза «нет возврата», «любовью брата», а также особенно выделен повтор слова «мечты» [14].

По своей структуре ария Онегина представляет собой скорее ариозо, которое вписано в отдельную сцену сквозного строения. Такой тип композиции весьма характерен для Чайковского, стремившегося достичь непрерывности в развитии действия.

Вся сцена делится на несколько разделов. Ее открывает стремительное оркестровое вступление и сбивчивые реплики Татьяны «Здесь он...», сопровождаемые резкими спадами динамики и колебаниями темпа (со 104 М.М до 54 ММ, а затем вновь до 100 ММ). Появление на сцене Онегина контрастирует импульсивному поведению Татьяны, которая согласно ремаркам композитора, «вбегает», «падает», «вскакивает». Онегин «входит» «с достоинством, покойно и несколько холодно» (рис. 1). Его внешний облик в небольшом вступительном разделе (темп *Andante non tanto*) на слова «Вы мне писали, не отпирайтесь» полон спокойствия и уверенности.

Голос (с достоинством, покойно и несколько холодно)
Voice *mf* (with dignity, calmly and somewhat coldly)

Вы мне пи - са - ли, не от - пи - рай - тесь. Я про -
Vy mne pi - sa - li, ne ot - pi - ray - tes'. Ya pro -

Рис. 1. Первый раздел арии

В то же время в его речи нельзя не заметить и некоторого сочувствия девушке, что заметно в типично романсовых «женских» окончаниях фраз, часто с секундовым опеванием тона или нисходящих секундовых интонациях. Словно возвращаясь мыслями к настоящему моменту, Онегин следующие фразы произносит решительно и твердо, с окончанием на сильной доле: «не хочу», «отплачу». Значит, уже во вступительном разделе певцу необходимо передать тонкую смену настроения героя только с помощью тщательно выверенной фразировки и разнохарактерного интонирования.

Основная часть включает в себя два развернутых раздела, которые контрастны между собой. Первый начинается со слов «Когда бы жизнь домашним кругом, я ограничить захотел...». Темп *Andante non troppo*, размер 3/2, раскрывает образ Онегина как сдержанного, несколько равнодушного и безучастного к чувству Татьяны человека, в соответствии с распространенными литературными характеристиками

Онегина – «лишнего человека» (В. Белинский), резонера, педанта, с определенной ноткой нравоучений к главной героине. Эта часть арии нередко исполняется в несколько отвлеченной, сдержанной манере, подчеркнута ровной динамикой, почти без эмоций.

Выбор размера, ровное течение восьмых являются неотъемлемой частью всего комплекса средств, которые направлены на создание образа главного героя. Сама начальная закругленная фраза словно отражает образ в тексте – «домашним кругом». Вокалисту при работе над данной арией следует учесть особенности распевания текста: широта и протяженность фраз должна сочетаться со строгостью и в то же время естественностью свободно льющейся речи. Это придает естественность высказыванию, к которой так стремился композитор. В аккомпанементе стоит в скобках ремарка (18/8). Она обозначает 3 раза по 6, (то есть $(3 + 3) \times 3 = 18$). Таким образом, метроритмический аспект арии имеет важнейшее значение для исполнителя. Певцу необходимо кропотливо и вдумчиво изучить все метроритмические структуры и качественно проработать мелодику.

Чайковский организует метроритм в сольных эпизодах с Онегиным таким образом, что у вокалиста 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 очень неоднозначного образа Онегина [5].

В начальном разделе арии перед вокалистом стоит очень важная задача – достигнуть идеального legato. Качественное legato сообщает плавность речи персонажа, а вместе с ней – напевность, задушевность, которая позволяет почувствовать в образе Онегина другие, скрытые под маской равнодушия черты – его страсть и чувства, которые он подавляет в себе. Если допустить использование пунктира, как поступают некоторые певцы, то цельность образа нарушится, так как в дальнейшем от арии 3-ей картины протянутся нити к заключительной сцене оперы. С этой точки зрения поведение Онегина в последней сцене, его страстные признания предстанут оправданными и закономерными.

Фраза «Мне ваша искренность мила...» начинается с хода на широкий интервал. Эта высокая нота очень важна с исполнительской точки зрения, так как она задает характер движения фраз, поэтому на ней нельзя задерживаться, а напротив, необходимо в спокойном и ровном движении продолжить выстраивать фразировку до конца. Известный баритон Сергей Москальков предлагает отдельно отработать эту фразу сначала всю на одной, самой высокой ноте, а далее остальную фразу не сажая на гортани, а вывести ее на одну высокую позицию. Он дает ряд весьма эффективных упражнений, который очень хорошо помогают при исполнении этой вокальной линии и всех фраз, в которых присутствуют неудобные для баритона скачкообразные ходы. К примеру, Москальков

советует обязательно первый раздел этой арии пропеть весь на гласный звук «у», что поможет достичь глубины и чистоты интонирования, а также хорошо поставить позицию исполнительского аппарата [13].

Важно отметить, что в конце речитатива появляются пунктирные ритмы, которые, на наш взгляд, призваны сократить распевность и в большей степени сжать концовку фразы на слова «Примите ж искренность мою, себя на суд вам отдаю».

Далее начинается первый раздел арии, в котором первые две фразы должны исполняться идеально ровно на legato. В клавире автора не выписана никакая динамика, нюансы и штрихи. В этой связи педагогические рекомендации могут быть такими, что желательно исполнять эти две фразы «на *mf* приемом *détaché*» [13], для того чтобы подчеркнуть некоторую холодность и равнодушие Онегина.

Важным техническим моментом является работа над самим вокализированием. Певцу необходимо поставить гортань и наладить работу головного резонатора так, чтобы первый и последующие звуки не брались толчком, а остальные не выпячивались, как это, например, можно услышать в концертном исполнении Василия Ладюка [8]. Во всех скачках важно не падать на нижние ноты, а исполнять все так, как будто все ноты поются на одной высоте без акцентов и ударов.

то, вер-но б, кро-ме вас од-ной, не - ве - сты не ис-кал и-ной.
to, ver-no b, kro-me vas od-noy, ne - ve - sty ne is-kal i-noy.

Рис. 2. Завершение первого построения

Необходимо отметить, что на высокой, длинной ноте Ре-бемоль на слове «невесты» практически все исполнители делают *ritenuto*. Это вполне оправданный ход, поскольку в него вкладывается важный идейный смысл. Кроме того, в завершении первого построения вокалисту необходимо показать яркий динамический контраст и уйти с *forte* на *diminuendo* и *piano* (см. рис. 2).

-пру - же - ство нам бу - дет му - кой. Я,
-pru - zhe - stvo nam bu - det mu - koy. Ja,

Рис. 3. Конец первого раздела

К концу первого раздела размер сменяется на 4/4, что дает возможность вокалисту пропеть заключительные фразы этого раздела арии несколько медленнее, с большей задумчивостью о судьбе и о будущем его с Татьяной (рис.3).

Второй раздел *Ritmosso* начинается со слов «Мечтам и грезам нет возврата, да нет возврата...», как показывает практика, для начинающих вокалистов становится ещё сложнее, чем предыдущий музыкальный материал. Несмотря на то, что второй раздел более подвижен по темпу и гораздо эмоциональнее с точки зрения музыкальных фраз за счет повышения тесситуры, тем не менее, в нем так же, как и в первом разделе, превалирует ровный ритмический рисунок, а не пунктирный ритм, как пытаются его исполнять большинство молодых вокалистов. Здесь состояние у артиста меняется на более активное, что нередко приводит к тому, что у Онегина пропадает лоск, и голос во многих интерпретациях на слове «брата» становится не красивым, а звук не прикрытым. Это происходит по причине того, что тесситурно фраза написано достаточно высоко. В этой связи многие певцы пытаются взять ее за счет носового резонатора и часто без опоры, а иногда даже фальцетом. Для того, чтобы второй раздел спеть благородным голосом, необходимо поработать над дыханием и перевести небо и горловой аппарат в более высокую позицию.

Во втором разделе очень важное место занимают кульминационные точки, первая из которых появляется на слова «...Иль может быть, еще нежней». Это место можно исполнить даже начинающему вокалисту штрихом *portamento* [13]. Важно верхнюю ноту легко соединить с последующим словом «нежней». Здесь также обязательно исполнять все идеально ровно, без пунктиров, что является существенной сложностью для вокалиста. Многие певцы делают значительные *tenuto* и отступления от темпа, что вполне может быть оправдано самим текстом, который полон внутренней неуверенности, напряженности. Это следует подчеркнуть созданием дополнительного особого внимания к реплике, за которой последует та самая кульминационная вершина. Единственное, что не следует делать при возврате мелодии на второе слово «нежней» – это петь звук с «подъездом» на итальянский манер. Это выглядит совсем не в стиле Чайковского, стремившегося к задушевности и простоте.

Интерес вызывает финальная кульминация на слова «Сменит не раз младая дева мечтами, мечтами легкие мечты». Эта кульминация исполняется певцами по-разному. Некоторые выдающиеся исполнители, (Г. Отс, Д. Хворостовский, Ю. Мазурок) исполняли заключительную ноту на октаву выше, отчасти чтобы показать свое вокальное мастерство и спеть на минимуме динамики *piano* заключительную фразу, но более всего для четкой передачи образа, подчеркивания состояния легкости, эфемерности грез. При этом можно трактовать по-разному смысл этих

слов. Они могут быть обращены как к Татьяне, так и метафорически символизировать мечты Онегина, которым вроде бы «нет возврата», а возможно, они просто глубоко спрятаны в его душе.

Сам Чайковский не предполагал пения заключительной ноты на октаву вверх, а написал одну и ту же ноту дважды, что, по мнению выдающегося современного режиссера Дмитрия Бертмана, принципиально важно и имеет значение «точки», законченности истории между Онегиным и Татьяной [16]. В клавире издания Юргенсона [18] отмечены динамические нюансы от ноты *re* на *piano* до ноты *sol* уйти на *pianissimo*, которые необходимо четко исполнять и обязательно сделать фермату, прежде чем спеть две заключительные ноты арии (рис. 4).

Рис. 4. Заключительные ноты арии

В версии Хворостовского заключительная нота сделана мастерски, спетая принципиально наверх. Для него здесь имеет значение, прежде всего образ легковесного, холодного и отстраненного от терзаний и переживаний Татьяны Онегина. Кроме того, он исполняет этот звук с такой тонкостью и филировкой, на невероятном дыхании, что нота звучит очень органично и естественно [17].

Суммируя сказанное, мы формулируем следующие рекомендации начинающим вокалистам – студентам вузов по работе над арией Онегина из 3-ей картины оперы Чайковского:

Для ее качественного исполнения необходимо внимание к каждой детали музыкального текста, ремаркам композитора и словесному тексту Пушкина. Необходимо тщательно проработать ритмическую структуру текста и мелодии, применить разные варианты акцентуации, особое внимание уделить фонетической стороне текста. Важной стороной работы певца в арии должна стать осмысленная фразировка, в тесной связи с динамикой, которую ни в коем случае нельзя преувеличивать. Еще одна задача – точный выбор штрихов и достижение их идеального воплощения. Это напрямую связано с верным распределением дыхания, которое должно быть длинным, а смена его – нечастой и незаметной. Наконец, следует обратить внимание на нюансы душевного состояния героя, у которого внутренние переживания и внешняя манера поведения не совпадают. Это требует от исполнителя развития эмоционального переживания, передачи сложных и тонких деталей в характере звука.

Партия Онегина – одна из самых известных, репертуарных и амбициозных ролей для лирического баритона. Яркая и эмоционально наполненная музыка П.И. Чайковского дает множество вариантов для оригинальных интерпретаций современных и последующих поколений певцов. Перед исполнителями поставлены сложные задачи, и прежде всего, – создание цельного, многогранного, противоречивого образа главного героя. Сделать образ живым, сложным, постепенно раскрыть его внутреннюю сущность, уйти от шаблонов «лишнего человека», приблизить его к образам драматургии Чехова, Тургенева, Толстого, показать его в развитии, не допустить мелодраматизма – эти задачи не только вокальные, но и актерские. Без их решения невозможно достигнуть «интимной, но сильной драмы», как хотел того Чайковский.

Список литературы

1. Асафьев Б.В. «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского / Б.В. Асафьев. О музыке Чайковского. Л.: Музыка, 1972. С. 73–162.
2. Асафьев Б.В. Два «Онегина» (К возобновлению оперы / Об опере. Избранные статьи. Л.: Музыка, Лен. отд., 1976. С. 206–211.
3. Вайнштейн Л.Я. Музыкальный театр Чайковского, исполнители и первые постановки опер композитора в России: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2003. 240 с. + Прил. (158 с.: ил.).
4. Васильев А.К. Опера П.И. Чайковского «Евгений Онегин» на русской сцене 1879–1991 гг. Постановочные принципы танцевальных и массовых сцен: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.09. СПб., 2019. 31 с.
5. Вашерук И.И. Исследование особенностей метроритмической организации вокальной партии Онегина в опере П.И. Чайковского «Евгений Онегин» // *Philharmonica: International Music Journal*. 2023. №1. С. 1–16. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39780 (дата обращения 19.01.2024).
6. Вашерук И.И. Работа над метроритмом в оперном классе (на примере оперы «Евгений Онегин» П.И. Чайковского): учебно-методическое пособие. Москва: Мир науки, 2023. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
7. Головатая Г.Ф. «Евгений Онегин» Пушкина и Чайковского текст и версии: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Саратов, 2008. 26 с.
8. Ладюк В.В. Ария из оперы «Евгений Онегин». [Электронный ресурс]. URL: <https://yandex.ru/video/preview/9261651734736111373> (дата обращения 19.10.2023).
9. Лейферкус С.П. Трудно быть злодеем, или Маленькие секреты большой оперы: учеб. пособие. СПб.: Лань: Планета музыки, 2016. 304 с.
10. Ли Эрюн. Образ Евгения Онегина в опере П.И. Чайковского «Евгений Онегин»: литературная и музыкальная составляющая // *SciencsofEurope* №2 (2), 2016. С.123-126. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-evgeniya-onegina-v-opere-p-i-chaykovskogo-evgeniy-onegin-literaturnaya-i-muzykalnaya-sostavlyayuschaya/viewer> (дата обращения 12.01.2024).
11. Лю Явэй. Драматургия образа Евгения Онегина в одноимённой опере П.И. Чайковского: исполнительский аспект: автореф. дис. ... канд. иск.: 5.10.3. СПб., 2022. 20 с.
12. Майданова М.Н. «Евгений Онегин» К.С. Станиславского: роль спектакля в становлении театральной системы режиссера // *Universum: Филология и*

- искусствоведение: электрон. науч. журн. 2016. №6 (28). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evgeniy-onegin-k-s-stanislavskogo-rol-spektaklyav-stanovlenii-teatralnoy-sistemy-rezhissera/viewer> (дата обращения 10.01.2024).
13. Москальков С.Б. Как петь Онегина. [электронный ресурс]. URL: <https://ya.ru/video/preview/16543774686145069853> (дата обращения 14.10.2023).
 14. Пушкин А.С. Евгений Онегин / Полное собрание сочинений: в 10 т. М.: Наука, 1964. Т. 5. С. 9–217.
 15. Раку М.Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 9–22.
 16. Сати. «Нескучная классика» с Василием Ладюком и Дмитрием Бертманом [электронный ресурс]. URL: <https://smotrim.ru/video/1735172?ysclid=lo124dc4nc> (дата обращения 14.10.2023).
 17. Хворостовский Д.А. Ария из оперы «Евгений Онегин». [Электронный ресурс]. URL: <https://yandex.ru/video/preview/17085676892414119841> (дата обращения 18.10.2023).
 18. Чайковский П.И. Евгений Онегин [Ноты]: опера: клавир. М.: Скоропеч. нот П. Юргенсона, 1897. 245 с.

Об авторе:

ЛЭЙ Тянь – доцент, Нинсяский педагогический университет (Китай, 756001, Нинся-Хуэйский автономный район, г. Гуюань, район Юаньчжоу, Вэньхуа, 161); e-mail: liangyu096@gmail.com

PRACTICAL ASPECTS OF WORKING ON ONEGIN'S ARIA FROM THE OPERA «EUGENE ONEGIN» BY P.I. TCHAIKOVSKY

T. Lei

Ningxia University, Yinchuan, China

The article is devoted to problems of practical mastering of opera parts in a special vocal class on the example of Oнеgin's aria from the 3rd scene of the opera «Eugene Oнеgin» by P.I. Tchaikovsky. The purpose of the article is to analyze the possibilities of comprehensive development by novice singers – university students – of the multifaceted, internally contradictory image of Oнеgin, the nature of which is revealed through the creation of an intense inner experience. Using musical, audio and video materials, the works of leading experts in the field, based on the ideas of to K.S. Stanislavsky, the author identifies ways to search for techniques of expressing feelings in the details and nuances of the musical and literary text of the aria. As a result, the performer should form a holistic and perspective view of the image of the main character, the hidden features of which will reveal themselves in the course of the development of the action. The novelty of the work is due to the very approach to the aria, in which the inner meanings of the content (subtext) are naturally associated with the subsequent characteristics of Oнеgin (the text of the party), explaining the motives of his future actions. Thus, the aria is projected onto the entire course of the dramatic action, and its role is not limited to the framework of one picture. The work on the musical interpretation of the aria also takes into account the individual interpretations of the outstanding performers of Oнеgin's part.

Keywords: *Oнеgin, P.I. Tchaikovsky, opera «Eugene Oнеgin», aria, singing apparatus, artistic image, performing interpretation, cantilena, singer-actor.*

Принято в редакцию: 12.01.2024 г.

- 302 Подписано в печать: 19.02.2024 г.