



МЕЛОДИЯ

PYOTR TCHAIKOVSKY

Romances

Complete Collection
Special Edition

S. Iemeshev
E. Obratsova
V. Atlantov
T. Milashkina
M. Magomaev
I. Arkhipova

6 CD

«В сущности, стихи и музыка так близки друг другу!»

П. Чайковский – Н. фон Мекк

В музыкальном наследии Петра Ильича Чайковского камерное вокальное творчество занимает особое место. На протяжении всей творческой жизни композитор обращался к этому жанру; являясь его лирическим дневником, романсы одновременно стали и творческой лабораторией, «где переплавлялись и откуда выходили самые яркие, сильные и крупные его музыкальные детища» (Р. Петрушанская).

С робких попыток музыкального переложения поэтических текстов начал свой композиторский путь 17-летний студент училища правоведения; в романсах опуса 6 молодой автор предстает уже зрелым мастером; многочисленные вокальные произведения 1870-х гг. предвосхищают художественные образы и музыкальную драматургию «Евгения Онегина». По-своему перекликаются с другими жанрами творчества Чайковского и романсы «послеонегинского» периода; наконец, последний камерно-вокальный опус 73, созданный во время работы над *Шестой («Патетической») симфонией*, обнаруживает удивительное образно-эмоциональное сходство с ней...

«Русские песни», цыганские и «жестокие» романсы, философские элегии и серенады, свободные драматические монологи, колыбельные, детские песни – жанровая палитра романсов Чайковского разнообразна. Наибольшее предпочтение автор отдавал элегии, превращая ее в лирическую исповедь, или, по определению В. Васиной-Гроссман, в «романс-признание».

Подобно Шуману Чайковский обладал тонким чувством поэзии, глубоко ценил красоту метафор и мелодичность ритма стиха. «Поэзия и музыка не только родственны, но нераздельны... Все вековечные поэтические произведения, в сущности, песни» – мог бы сказать композитор вслед за Афанасием Фетом. Однако, за редким исключением Чайковский почти не обращался к стихотворениям горячо любимых им Пушкина и Лермонтова; его муза была восприимчива, прежде всего, к лирикам второй половины XIX века. Одним из наиболее близких Чайковскому поэтов был Фет, музыкальность которого особенно увлекала композитора («Фет в лучшие свои минуты выходит из пределов, указанных поэзией, и смело делает шаг в нашу область... Это не просто поэт, а скорее поэт-музыкант...»), а также Алексей Константинович Толстой, стихи которого были для него «...неисчерпаемым источником текстов под музыку».

Более 20 романсов и песен написаны им на стихи Алексея Плещеева, чья безыскусная напевная лирика привлекала многих русских композиторов. Среди авторов текстов романсов Чайковского можно назвать Ф. Тютчева, Н. Некрасова, Л. Мея, Я. Полонского, И. Сурикова, Н. Огарёва, А. Хомякова и поэтов младшего поколения (В. Соллогуба, Д. Мережковского), композитор обращался и к зарубежным авторам в русских переводах (И. Гёте, Г. Гейне, Т. Шевченко, А. Мицкевичу), есть у него произведения на собственные стихи, а также на французские и итальянские тексты. Немало романсовых шедевров композитора обязаны своим появлением не столь известным поэтам – А. Апухтину, К. Р. (Великому князю Константину Константиновичу), Д. Ратгаузу, Н. Щербине, Е. Ростопчиной, Н. Грекову... В этих случаях Чайковского вдохновляли созвучные ему идеи и настрои стихотворений.

На первое место в вокальной музыке Чайковский ставил «правдивость воспроизведения чувств и настроений». Если того требовала художественная задача, он демонстрировал выдающееся мастерство музыкальной декламации, но в целом тяготел к передаче художественной сути текста выразительным мелодическим материалом. В лучших романсах Чайковского богатство мелодии и речевая «жизненность интонаций» (определение Б. Асафьева) синтезируются в целостный, глубоко правдивый и понятный (при всей своей психологической сложности), а потому волнующий слушателя образ.

Романс «Мой гений, мой ангел, мой друг» на слова Фета, относящийся, по-видимому, к 1857 г., – самое раннее дошедшее до нас сочинение Чайковского; автор еще не был уверен, что его будущее будет связано с музыкой. «Песнь Земфиры» (отрывок из поэмы «Цыганы» А. Пушкина) и «Mezza notte» («Полночь») на итальянский текст неизвестного автора были написаны в начале 1860-х гг., в период обучения Чайковского в музыкальных классах Русского музыкального общества (будущей Санкт-Петербургской консерватории). Несамостоятельные по стилю, три ранних романса дают представление о жанровых ориентирах молодого композитора.

В романсах соч. 6, датированных 1869 г. и законченных вскоре после увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», уже обнаруживаются характерные для зрелого стиля Чайковского выразительные средства.

В оперном и симфоническом жанрах композитор еще находился в начале своего пути, но в камерно-вокальной музыке уже достиг подлинного художественного совершенства. Из шести романсов этого опуса пять обрели

заслуженную популярность еще при жизни Чайковского; в них в полной мере раскрылись образы и выразительные средства, типичные для его будущих шедевров вокальной лирики. Открываетopus «*Не верь, мой друг*» – первый образец «романса-признания»; построенный на краткой интонации, он вырастает в развернутую драматическую композицию. «*Ни слова, о друг мой*» выделяется силой трагического обобщения, предвосхищая романсы opуса 73; «*И больно, и сладко*» – верно схваченным состоянием любовного томления, смешанного чувства восторга и тревоги. Лирико-философское размышление о любви «*Слеза дрожит*» сменяется порывистым «*Отчего?*» – тонким психологическим этюдом, в котором образы весенней природы воспринимаются через надломленное душевное состояние героя. Однако подлинной кульминацией opуса становится заключительный монолог «*Нет, только тот, кто знал*» с его необычайно рельефной, выразительной темой, сложным взаимопроникновением вокальной и фортепианной партий. При всех различиях шесть романсов составляют своего рода миницикл (подобно поздним романсовым opусам) о состоянии человеческой души, переживающей сильный прилив чувств. В него органично вписывается и законченный годом позже «*Забывать так скоро*» – захватывающий по силе впечатления романс-поэма о забытой любви...

В романсах соч. 16, законченных в 1872 г., расширяется палитра жанров и выразительных средств. Opus начинается лирической «*Колыбельной*» и завершается «*Новогреческой песней*» – своего рода вокальной фантазией на тему «*Dies irae*», отражающей характерную для Чайковского тему трагической судьбы (фатума). «Романсы-признания» «*Пойми хоть раз*» и «*Так что же?*» обрамляют светлую элегию «*О, стой же ты песню*». Наиболее известный романс opуса – «*Погоди!*», отражающий смешанное чувство тоски перед предстоящей разлукой и восхищения красотой ночной природы. Состоянием душевного восторга, внутреннего преображения силой искусства проникнут написанный в том же году романс «*Уноси мое сердце*» с устремленной ввысь мелодией; на его фоне «*Глазки весны голубые*» звучит как пейзажная зарисовка в духе Шумана.

В середине 1870-х гг. на пороге создания шедевров московского периода творчества, вершиной которого стали *Четвертая симфония* и «*Евгений Онегин*», композитор проявлял повышенный интерес и к романсовому жанру, в рамках которого напряженно искал новые выразительные средства, образно-эмоциональные краски, приемы музыкального развития. Свойственные Чайковскому резкие перемены душевных состояний – от тяжелой подавленности

и меланхолии к бурному, радостному ощущению полноты жизни – также нашли отражение в тематике романсов.

Законченный в 1874 г. opus 25 характеризуется бoльшим по сравнению с ранними романсами жанровым разнообразием. Здесь есть и единственный в творчестве Чайковского «восточный романс» («*Канарейка*»), и плясовая песня («*Как наладили: дурак...*»). Раскрывающая восторженный порыв к мечте «*Песнь Миньоны*», написанный годом позже романс «*Недолго нам гулять*» и ариозно-декламационный монолог «*Я с нею никогда не говорил*» кажутся непосредственными эскизами к образам «*Евгения Онегина*». Стремительный взлет мелодии в романсе «*Как над горячею золой*» выявляет скрытый мятежный дух стихов Тютчева. Лучший романс opуса – открывающий его «*Примирение*»; черты цыганской лирики преображаются в этой вокально-фортепианной поэме в образы глубокой скорби, осознания утраченного счастья.

Романсы соч. 27 посвящены приятельнице Чайковского, певице Е.А. Лавровской, подсказавшей ему мысль об опере на сюжет «*Онегина*». Первый романс – молитва («*На сон грядущий*»); напоминающий развернутое ариозо, он вводит в творчество Чайковского образную сферу ночи. Монолог «*Смотри: вон облако*» строится на контрасте светлых надежд и мрачной обреченности; его сменяет лирически безмятежный романс «*Не отходи от меня*». Вторая половина opуса посвящена национально-жанровой тематике: «*Вечер*» на слова Шевченко – «*тончайшая украинская лирическая миниатюра*» (Б. Асафьев), словно подсмотренная с природы в любимой Каменке (имени сестры композитора Александры), и два романса на стихи Мицкевича, по-разному преломляющие танцевальные жанры: мазурку с трагическим оттенком («*Али мать меня рожала*») и лукаво-игривый вальс («*Моя баловница*»).

Последние «преднегинские» романсы (соч. 28) наиболее близки музыкальному языку оперы. Романс «*Зачем*» предвосхищает сцену письма Татьяны, в то время как печальная элегия «*Ни отзыва, ни слова, ни привета*» напоминает об интонационной сфере Греммина; близок оперным лирическим героям Чайковского и монолог «*Нет, никогда не назову*». Популярный романс «*Он так меня любил*» воссоздает тип напевно-декламационного монолога, характерного для Даргомыжского. Среди камерных миниатюр выделяются драматическая баллада «*Корольки*» на переводной текст украинского поэта Сырокомли и один из лучших драматических монологов Чайковского – «*Страшная минута*» – на собственные слова.

В 1875 г. был также сочинен романс «Хотел бы в единое слово», получивший заслуженную известность. Секрет его выразительности в свободной, стремительно льющейся мелодии, сопровождаемой бурными фигурациями в аккомпанементе.

Романсы, написанные Чайковским в конце 1870-х – начале 1880-х гг., отличаются открытостью в выражении чувств, более рельефной «подачей» музыкальных образов. После «Евгения Онегина» Чайковский свободнее пользовался арсеналом оперных средств, вводя их и в камерный жанр; примером служит популярнейшая «Серенада Дон Жуана», открывающая опус 38. Как и в последующем романсовом опусе 47, удельный вес здесь принадлежит поэзии А.К. Толстого (8 из 13 стихотворений). Яркая и эмоциональная лирика одного из крупнейших русских поэтов XIX в. вдохновила Чайковского на создание шедевров камерно-вокального жанра. «То было раннею весной» – миниатюра о робкой юношеской любви на фоне пробуждения природы; «О, если б ты могла» – восторженный призыв сбросить оковы тоски и раскрыться навстречу счастью. «Средь шумного бала» – одна из вершин вокальной музыки Чайковского; простое и безыскусное признание словно приоткрывает таинственный покров с глубоко сокрытых сил, движущих душевными порывами... Опус 38 также содержит патетический монолог «Любовь мертвеца» – единственный романс Чайковского на стихи Лермонтова; завершает опус обработка итальянской народной песни «Pimpinella», записанной Чайковским во Флоренции в 1878 г.

Два ярчайших романса соседствуют в опусе 47: «Благословляю вас, леса» – возвышенно-философский монолог на строки из поэмы «Иоанн Дамаскин», раскрывающий отношение композитора к миру и Творцу; за ним следует восторженный гимн всепоглощающей любви – «День ли царит» (на стихи Апухтина), по силе чувства не уступающий оперным и симфоническим кульминациям Чайковского. Поэтическая стилизация крестьянской песни «Кабы знала я, кабы ведала...» превращена в развернутую драматическую сцену (еще один романс в жанре русской песни – «Я ли в поле да не травушка была» на слова народного поэта Сурикова – более традиционен, хотя также отмечен динамизацией формы). «Усни, печальный друг» – исполненная светлой печали колыбельная; глубокое сочувствие к людским страданиям заключено в элегии «Горними тихо летела душа небесами»; романс «На землю сумрак пал», написанный, по признанию композитора, «на прекрасные слова Мицкевича», выразительно передает каждую

деталь текста, скрывающего чувство душевного разлада за поэтическим описанием природы.

Новый виток романсового творчества Чайковского относится к середине 1880-х гг. На пороге жизненных и творческих перемен композитор снова предается интенсивному поиску в камерно-вокальном жанре. Разнообразный по стилю и качеству стихотворений опус 57 продолжает линию обогащения романса оперными выразительными средствами, «симфонизации» камерной миниатюры, но выделяется новыми поэтическими именами: если романс «Скажи, о чем в тени ветвей» на слова Соллогуба – еще одно признание любви как главной силы бытия, то, обращаясь к стихам символиста Мережковского («Усни», «Смерть»), где забвение и смерть становятся символом желанного покоя, Чайковский, возможно, пытался раскрыть одну из главных тем своего творчества в ином ракурсе. Наиболее вдохновенным произведением опуса («На нивы желтые») композитор снова обязан строкам А.К. Толстого, однако он в корне меняет смысловой акцент стихов, выделяя в пейзажной зарисовке стихотворения мысль о «разлуке и горьком сожалении».

Двенадцать романсов соч. 60 стали самым крупным собранием вокальной лирики Чайковского. Они содержат различные варианты романсового жанра, являясь своего рода промежуточным итогом на пути к более поздним сочинениям. Сквозным для этого опуса стал образ ночи, который, однако, находит самое разное претворение, помимо традиционных для Чайковского состояний одиночества и тоски (лирическое размышление «Ночь» на стихи Полонского) и разочарования в жизни («Ночи безумные» на стихи Апухтина). На фоне ночного пейзажа происходит и волнующее «признание без слов» («Я тебе ничего не скажу»), и прощание влюбленной цыганки, скрывающей за внешней сдержанностью порыв страсти («Песня цыганки»), и призыв «удалого молодца», вызывающего «плутовку» на свидание («За окном в тени мелькает»). Первый романс опуса 60 – «Вчерашняя ночь» на стихи Хомякова – исполнен мистического «переживания ночи». Оба романса, вдохновленные стихами этого поэта, сочинялись Чайковским особенно легко, он считал их лучшими в опусе (второй – возвышенный монолог «Подвиг», воспеваящий духовное мужество). В единственном у Чайковского романсе на стихи Пушкина «Соловей» (из сборника «Песни западных славян») музыка обращается к «первоисточнику» пушкинского вдохновения (поэт сделал вольный перевод с сербского песнника В. Караджича), опираясь на «западнославянские»

песенные обороты. Завершает опус лирический ноктюрн «*Нам звезды кроткие сияли*» с выразительной мелодией виолончельного тембра.

Шесть романсов соч. 63 на стихи К. Р. (этим псевдонимом подписывался Великий князь Константин Константинович) возникли в результате дружеского общения поэта и композитора. Двоюродный брат императора Александра III, военно-морской офицер, Великий князь был популярным в свое время поэтом и переводчиком, а также страстным любителем музыки, пианистом и композитором. Его знакомство с Чайковским состоялось в 1880 г., до самой смерти композитор вел с ним обширную переписку. «*Многие из них проникнуты теплым и искренним чувством, так и просящимся под музыку*», – писал Чайковский о стихах К. Р. Сходство настроения стихотворений, отобранных Чайковским, усиливается общей камерностью изложения, эмоциональной сдержанностью, проявляющей себя не только в «романсах-признаниях» («*Я сначала тебя не любила*», «*Первое свидание*»), но и в драматических образах («*Я вам не нравлюсь*»). Романс «*Растворил я окно*» – один из шедевров поздней вокальной лирики Чайковского; чувство тоски по родным местам, неоднократно пережитое автором, выражено в нем страстным мелодическим порывом. Элегия «*Уж гасли в комнатах огни*» выделяется широко развитой фортепианной партией, постепенно «*вбирающей в себя голос*» (Н. Туманина), здесь Чайковский предвосхищает звуковые образы романсов Рахманинова. Заключительная вальсообразная «*Серенада*» («*О, дитя...*») привлекает изящными и своеобразными поворотами мелодии.

Среди многочисленных романсов, созданных Чайковским в 1880-е гг., два опуса стоят особняком. «*Шестнадцать песен для детей*», 14 из которых выбраны из сборника Плещеева «*Подснежник*» (его авторский экземпляр с дарственной надписью хранится в Доме-музее композитора в Клину), сочинялись в 1883 г. у сестры в Каменке, где композитор отдыхал. «*Работа эта очень увлекает меня, и кажется, что песенки выходят удачно*», – писал он Н. фон Мекк.

В цикл также вошла песня на стихотворение И. Сурикова «*Ласточка*», а написанная еще в 1881 г. «*Детская песенка*» («*Мой Лизочек...*») на стихи К. Аксакова стала заключительной и наиболее популярной песней опуса.

Чайковский ставил своей целью написать музыку не о детях, но для детей, ориентируясь на их восприятие окружающей жизни, природы, Бога и людей. Однако это не привело к сознательному упрощению – автор «*Детского альбома*» и «*Щелкунчика*» с нежностью и эмоциональной теплотой отражает

душевный мир ребенка, в наивной чистоте которого видел свой идеал недостижимого счастья.

Поводом для сочинения шести романсов на стихи французских поэтов соч. 65 стала встреча с Дезире Арто в 1887 г. – Чайковский увидел свою бывшую невесту почти двадцать лет спустя после расставания. По признанию композитора, они «*не говорили ни слова о прошлом*», но чувства не могли угаснуть бесследно. Арто попросила его написать романс, после тщательного отбора Чайковский выбрал шесть наиболее близких ему французских стихотворений. «*Я старался угодить Вам, – писал композитор в прилагаемом письме, – и надеюсь, что Вы сможете петь их все...*» Небольшой вокальный диапазон, простота фортепианной партии позволяют видеть в этом опусе своего рода «личный подарок» – Чайковский учитывал скромные в то время певческие данные Арто и вряд ли предполагал широкое распространение романсов. Но, возможно, именно поэтому образно-эмоциональный ряд этого цикла получился более глубоким, чем кажется на первый взгляд. В обрамлении тонко стилизованных под французскую музыку двух «*Серенад*» (№ 1 и № 3) и кокетливо-грациозной «*Чаровницы*» скрываются страстный, психологически напряженный монолог («*Пускай зима...*») и вокальные миниатюры, исполненные скорби, чувства потерянной некогда любви («*Разочарование*», «*Слезы*»).

В 1892 г. молодой поэт Даниил Ратгауз прислал Чайковскому письмо, содержащее несколько стихотворений. Они привлекли внимание композитора. Романсовый опус возник год спустя одновременно с инструментовкой *Шестой симфонии*, причем написан он был необыкновенно быстро (с 20 апреля по 5 мая 1893 г.). Свойственный поэзии Ратгауза скорбный, мрачный колорит оказался удивительно созвучен мыслям Чайковского, поглощенного работой над самым своим трагическим сочинением. «*Меня просто заинтересовал вопрос, – писал он поэту, – почему вы склонны к грусти и печали... Я имею претензию в музыке своей быть очень искренним, – между тем, ведь я тоже преимущественно склонен к песням печальным...*»

Конфликту созидательной энергии жизни и неумолимой силы смерти, с предельной остротой раскрытому в симфонии, посвящен и последний вокальный опус Чайковского. Как и соч. 63, романсы на стихи Ратгауза также образуют цикл – «*последнее автобиографическое признание в форме вокальных миниатюр – психологических зарисовок разных душевных состояний*» (П. Вайдман). Одиночество души, обессиленной и внутренне опустошенной («*Мы сидели с тобой*»), тяжелая

тоска ночного мрака, в котором жизнь гаснет как догорающая свеча («Ночь»), сменяются упоением ночи, полностью освобожденного состояния сознания («В эту лунную ночь», «Закатилось солнце», «Средь мрачных дней»), и тем более трагически звучит последний романс («Снова, как прежде, один»), «герой» которого стоит лицом к лицу с тайной Небытия...

Борис Мукосеи

“As a matter of fact, poetry and music are so close to each other!”

Pyotr Tchaikovsky to Nadezhda von Meck

Chamber vocal music takes a special place in the musical legacy of Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The composer kept turning to this genre throughout his life. Being his lyrical diary, romances were at the same time an artistic laboratory “where the brightest, strongest and biggest of his musical brainchildren were melted and came from” as musicologist Remi Petrushanskaya put it.

The then 17-year-old student of the Imperial School of Jurisprudence started off his composing career with timid attempts to set poetic texts to music. In the romances of Op. 6 the young composer already appears as a mature master, while the numerous vocal pieces of the 1870s anticipated the artistic imagery and musical drama of *Eugene Onegin*. The romances of the post-Onegin period correlate with the other genres of Tchaikovsky’s music in their own way. Finally, Op. 73, the composer’s last chamber vocal work, which immediately preceded the writing of the *Sixth Symphony (Pathétique)*, is surprisingly similar to the symphony in terms of imagery and emotion.

“Russian songs,” gypsy and “cruel” romances, philosophic elegies and serenades, free dramatic monologues, lullabies and children’s songs constituted the diverse palette of Tchaikovsky’s romances. The composer gave preference to elegy turning it into a lyrical confession or, as musicologist Vera Vassina-Grossman defined it, into confession romance.

Like Schumann, Tchaikovsky possessed a fine sense of poetry and highly valued the beauty of metaphors and tunefulness of the rhythm found in verse.

“Poetry and music are not only allied, they are inseparable... Practically speaking, all everlasting poetic works are songs,” the composer could say echoing the words of the poet Afanasy Fet.

However, with rare exceptions, Tchaikovsky almost never used the poetry of Pushkin and Lermontov who he loved so dearly. His muse was first of all perceptive to the lyrical poets of the second half of the 19th century. Fet was one of the poets who were near Tchaikovsky’s heart, and the composer had a particular fascination for the musical quality of the poet’s works (“At his best, Fet goes beyond the limits established by poetry and takes a bold step into our field... He is a musician and poet rather than just a poet...”). The same holds for Alexei Tolstoy whose poems were an “inexhaustible source of texts that could be set to music.” Tchaikovsky wrote over twenty romances and songs to the poems of Alexei Pleshcheyev whose artless and tuneful verses attracted many

Russian composers. Among the other poets whose works were used by Tchaikovsky are Fyodor Tyutchev, Nikolai Nekrasov, Lev Mei, Yakov Polonsky, Ivan Surikov, Nikolai Ogaryov, Alexei Khomyakov and authors of a younger generation such as Vladimir Sollogub and Dmitri Merezhkovsky. The composer also turned to Russian translations of foreign poetry – Johann Goethe, Heinrich Heine, Taras Shevchenko, Adam Mickiewicz and others. He had works to his own poems, as well as French and Italian texts. However, quite a number of the composer's romance masterpieces appeared thanks to the poets of a more modest gift such as Alexei Apukhtin, K. R. (Grand Prince Konstantin Konstantinovich), Daniil Rathaus, Nikolai Shcherbina, Evdokia Rostopchina and Nikolai Grekov. In those cases, Tchaikovsky was inspired with the poetic ideas and moods that were consonant with his own; once the composer felt the right emotional nerve, and minor poetry was melted into something qualitatively different in the crucible of creative thought.

Speaking of vocal music, Tchaikovsky always ranked “*truthfulness of reproduction of feelings and moods*” highest. When the artistic task demanded, he demonstrated an outstanding mastery of musical declamation but generally had a propensity for a “*songful*” interpretation of a text conveying its artistic essence through an expressive melodic material. In Tchaikovsky's best romances, the richness of melody and vocal “*credibility of intonations,*” according to Boris Asafiev, are synthesized into an integral, highly upright and understandable (considering its psychological complexity) image that feels so moving to the listener.

The romance *My Genius, My Angel, My Friend* after Fet arguably dates back to 1857. It is Tchaikovsky's earliest composition known to us. The composer was not confident of his musical future back then. *Zemfira's Song*, an excerpt from Pushkin's poem *The Gypsies*, and *Mezza notte (Midnight)* based on an Italian text of an unknown author were written in the early 1860s when Tchaikovsky attended classes of the Russian Musical Society (later the St. Petersburg Conservatory). Stylistically imitative, the three early romances give an idea of the young composer's genre reference points.

On the contrary, the romances of Op. 6 dated 1869 and finished soon after the fantasy-overture *Romeo and Juliet* came from the pen of a master. That was the time when the composer was standing at the beginning of his operatic and symphonic path and had achieved true artistic perfection in chamber vocal music. Five out of six romances of the opus enjoyed wide popularity in Tchaikovsky's lifetime. They unveiled images and expressive means so typical of his future vocal masterpieces to full measure. The opus opens with *Do Not Believe, My Friend*, the first example of confession

romance. Built on a short intonation, it grows into a detailed dramatic composition. *Not a Word, Oh My Friend* stands out for the power of tragic generalization thus anticipating the romances of Op. 73. *Bitterly and Sweetly* is notable for a correctly captured state of love languor, a mixed emotion of delight and anxiety. The lyrical and philosophic reflection on love in *A Tear Trembles* is followed by an impetuous *Why?*, a subtle psychological etude where the images of springtime nature are perceived through a broken-hearted hero. However, the concluding monologue *None but the Lonely Heart* with its unusually vivid and expressive theme and complex interpenetration of the vocal and piano parts is a real climax of the opus. While the six romances are different, they constitute a sort of a mini-cycle (similar to the late romance opuses) about the state of human soul during a strong surge of feelings. *To Forget So Soon*, a captivatingly impressive romance poem about forgotten love, was finished a year later and organically fitted in with the opus.

In the romances of Op. 16 finished in 1872, Tchaikovsky expands the palette of genres and expressive means. The opus is framed with a lyrical *Cradle Song* and *Modern Greek Song*, a kind of a vocal fantasia on the theme of *Dies Irae* which reflects the topic of tragic fate so characteristic of the composer's works. The troubled confession romances *Accept Just Once* and *So What?* precede and follow a clear elegy of *Oh, Sing That Song. Wait!* is the best known romance of the opus. It reflects a mixed feeling of melancholy before an inevitable separation and admiration for the beauty of nature at night. A skyward melody of the romance *Take My Heart Away* written in the same year is filled with the state of emotional delight and internal transformation through the power of art. On its background, *Blue Eyes of Spring* sounds like a stylized landscape sketch in the vein of Schumann.

The mid 1870s signified a burst of creative activity for Tchaikovsky. Standing on the threshold of writing the masterpieces of his Moscow period which was crowned with *Symphony No. 4* and *Eugene Onegin*, the composer showed a keen interest in the genre of romance where he intensively looked for new expressive means, graphic and emotional colours and devices of musical development. Sharp changes in Tchaikovsky's emotional state – from severe depression and melancholy to a stormy and joyful feeling of completeness of being – were also reflected in the themes of his romances.

Op. 25 finished in 1874 is characterized with a wider variety of genres than his earlier romances. Here we have Tchaikovsky's only “oriental” romance (*The Canary*) and a dance song (*As They Kept Saying: “Fool!”*). *Mignon's Song* that expresses an enthusiastic

aspiration for a dream, the romance *We Have Not Far to Walk* written a year later, and an arioso declamatory monologue *I Never Spoke to Her* seem to be direct sketches of the characters from *Eugene Onegin*. A swift rise of the melody in *As Over the Burning Ashes* unveils the restless spirit in Tyutchev's verses. *Reconciliation* is an opener and the best romance of the opus. The features of gypsy lyricism refract in this poem for vocal and piano into deep sorrow and recognition of lost happiness.

The romances of Op. 27 were dedicated to singer Elizaveta Lavrovskaya who was a good acquaintance of the composer. She was the one who prompted the idea of writing an opera based on *Eugene Onegin*. The first romance, *At Bedtime*, is a prayer. It is built as an extended arioso and introduces "nighttime" imagery into Tchaikovsky's music. The monologue *Look, Yonder Cloud* is based on the contrast between happy hopes and bleak doom. It is followed with a lyrically serene romance *Do Not Leave Me*. The second half of the opus is dedicated to national genre themes – *Evening* set to the words of Shevchenko, "a very subtle Ukrainian lyrical miniature" according to Boris Asafiev, sounds as if was written from life in Kamenka, the composer's sister Alexandra's estate that he loved so much, and two romances after Mickiewicz that interpreted dance genres so differently – a mazurka with a tinge of tragedy in *Was It the Mother Who Bore Me*, and a playful and frivolous waltz in *My Spoiled Darling*.

The last pre-*Onegin* opus of romances (Op. 28) is the most peculiar one. The romance *Why?* seems to be the one that related to the scene of Tatyana's letter most, while a sad elegy of *No Response, or Word, or Greeting* reminds of Gremin's intonation sphere. The monologue *No, I Shall Never Tell* is also close to Tchaikovsky's operatic lyrical characters. A popular romance *He Loved Me So Much* revives the sort of a tuneful and declamatory monologue typical of Dargomyzhsky. A dramatic ballade *The Corals* based on a translated text of Ukrainian poet Syrokomla and a brilliant monologue *The Terrible Moment* set to Tchaikovsky's words are among the composer's best chamber miniatures.

In 1875, Tchaikovsky also composed the romance *I Should Like in a Single Word* which gained recognition it deserved. The secret of its expressiveness lies in a free, swiftly flowing melody supported with an effervescent figuration of the accompaniment.

The romances written in the late 1870s and early 1880s are notable for more openness of expression and vividness of feelings than the earlier ones. After *Eugene Onegin*, Tchaikovsky was freer in using the arsenal of operatic means introducing them into the chamber genre. A very popular *Don Juan's Serenade* that opens Op. 38 is an example. As it was the case with the next romance opus (Op. 47), the biggest share

here belongs to Alexei Tolstoy's poetry (eight out of thirteen poems). The brilliant and emotional works of one of the most prominent Russian poets of the 19th century inspired Tchaikovsky to create masterpieces of the chamber vocal genre. *It Was in the Early Spring* is a miniature about shy youthful love against the background of waking nature. *Oh, If Only You Could* is an enthusiastic call to cast off the chains of melancholy and reveal oneself to happiness. *Amid the Din of the Ball* is one of the peaks of Tchaikovsky's vocal music; a simple and unpretentious confession as if half-opens a mysterious cover of forces that move emotional impulses hidden deep inside. Op. 38 also includes a dramatic monologue *The Love of a Dead Man*, Tchaikovsky's only romance set to Lermontov's verses. An arrangement of a popular Italian song *Pimpinella* that Tchaikovsky wrote down in Florence in 1878 concludes the opus.

Op. 47 comprises two of the composer's greatest romances one after another – *I Bless You, Forests*, a sublime philosophic monologue to the verses from the poem *John of Damascus* that discloses the composer's attitude to the world and the Creator, and *Does the Day Reign?* (words by Alexei Apukhtin), a rapturous hymn of all-absorbing love that is not inferior to Tchaikovsky's operatic and symphonic culminations in terms of the power of feeling. The poetically stylized peasant song *If Only I Had Known* is transformed into a detailed dramatic scene (*Was I Not a Little Blade of Grass in the Meadow?* to the words of folk poet Surikov, another romance in the genre of Russian song, is more conventional although it is also has a dynamized form). *Sleep, Poor Friend* is a lullaby filled with lucid sadness. *Softly the Spirit Flew Up to Heaven* is inhabited with sympathy for people's suffering. The romance *Dusk Fell on the Earth* written "to Mickiewicz's beautiful words," as the composer admitted, expressively conveys every detail of the text that hides a feeling of spiritual discord behind a poetic depiction of nature.

The mid 1880s was the time when Tchaikovsky took a new interest in romance. Standing on the threshold of important changes in life and career, the composer is again absorbed in intensive artistic search in the chamber genre. Op. 57, so diverse in terms of style and quality, not only continued the trend of enriching romance with operatic expressive means and symphonizing the genre of chamber miniature, but was also notable for new poetic names. The romance *Tell Me What in the Shade of the Branches* to the words of Sollogub is another declaration of love as the main force of being, whereas the approach to the verses by symbolist Merezhkovsky (*Sleep!, Death*) where oblivion and death are symbols of so much desired peace is perhaps Tchaikovsky's attempt to showcase one of the major subjects of his music from a different, unexpected

perspective. *Only You Alone* anticipates Polina's romance from *The Queen of Spades* and is notable for a bright dramatic flash at the end that breaks a calm musical narration. *Do Not Ask* is interesting as an example of symphonization of the genre of cruel romance. The composer is again obliged to Alexei Tolstoy for the most inspired piece of the opus *On the Golden Cornfields*, but significantly changes the semantic focus highlighting the idea of "separation and bitter regret" in the landscape sketch of the poem.

The 12 Romances of Op. 60 was the largest collection of Tchaikovsky's vocal lyrics. The opus contains very different variants of the romance genre being a sort of intermediate landmark on the way to the later works. Most of the romances of Op. 60 have a common image of night although it is realized differently. Apart from Tchaikovsky's conventional states of solitude and melancholy (lyrical reflection in *Night* to the words of Polonsky), and disillusionment with life (*Sleepless Nights* after Apukhtin), a moving "declaration with no words" in *I'll Tell You Nothing*, the farewell of a gypsy girl in love who hides a burst of passion underneath outward restraint in *Song of a Gypsy Girl*, and the image of a "bold young man" who makes an appointment with his loved one in *Beyond the Window*, in the *Shadows* are also connected with mysterious nighttime nature. A lyrical nocturne *The Gentle Stars Shone for Us* with an expressive melody of a cello-like timbre concludes the opus, whereas the opening romance *Last Night* after Khomyakov expresses the felling of admiration for nighttime nature. Tchaikovsky wrote both romances to this poet's verses especially easily and considered them the best in the opus (the other one is an elated monologue *Exploit* celebrating the courage of spirit). In his only romance to Pushkin's verses *The Nightingale* (from the cycle *Songs of Western Slavs*), Tchaikovsky, resting on West Slavic melodic turns, musically discloses the origin of Pushkin's poem – a free translation of a Serbian song by Karadžić.

The 6 Romances after K. R. (the pen name of Grand Prince Konstantin Konstantinovich), Op. 63, appeared as a result of friendly contacts between the poet and the composer. A cousin of Emperor Alexander III and a navy officer, the Grand Prince was a popular poet in his lifetime and an interpreter, as well as a passionate music lover, pianist and composer. His acquaintance with Tchaikovsky took place in 1880 and they remained in active correspondence until the composer's death.

"Many of them are imbued with a warm and sincere feeling that invites itself to be set to music," Tchaikovsky wrote about K. R.'s poems.

Not just the poetic source, but also the general sentiment of light and lyrical sadness in the poems selected by Tchaikovsky allow us to speak of the unity of Op. 63. The music

of romances is characteristic for a chamber nature of statement and emotional restraint that shows not only in the confession romances (*I Did Not Love You at First*, *The First Meeting*) but also in dramatic imagery (*I Do Not Please You*). The romance *I Opened the Window* is one of the masterpieces of Tchaikovsky's late vocal lyrics. The feeling of nostalgia for native places (experienced by the composer so many times) is expressed here through a passionate melodic surge. The elegy *The Fires in the Rooms Were Already Out* stands out due to a well-developed piano part that gradually "retracts the voice" (Nadezhda Tumanina). Here, Tchaikovsky anticipates the sonic imagery of Rachmaninoff's romances. The concluding waltz-like *Serenade (O Child!)* attracts with its graceful melodic curves accentuated through a sophisticated harmony.

Among the numerous romances created by Tchaikovsky in the 1880s, two opuses are something different and special. The *16 Songs for Children*, fourteen of which were taken from Pleshcheyev's collection *The Snowdrop* (the author's gift copy with an inscription is kept at the composer's memorial museum in Klin), was written in 1883 in the sister's estate in Kamenka where the composer would always find peace of mind.

"I am carried away with this work, and the little songs seem to be good enough," he wrote to von Meck.

The cycle also includes Ivan Surkov's poem *The Swallow*, and *Child's Song (My Lizoček)* written in 1881 to the words of Konstantin Aksakov became a concluding number and the most popular song of the opus.

Tchaikovsky's objective was not to compose about children but for them focusing on their perception of the life around them, nature, God and people. However, that idea did not lead to deliberate simplification – the composer of *Children's Album* and *The Nutcracker* looked into a child's spiritual world with tenderness and emotional warmth as he saw the ideal of unachievable happiness in a child's naïve purity.

The composer's meeting for the first time in twenty years with his former fiancée Désirée Artôt in 1887 inspired him to write six romances to the poems of French poets. As he admitted, they "did not speak a word about the past" but his feelings for her could not pass without leaving a trace. Artôt asked him to write a romance, and after a thorough selection Tchaikovsky chose six French poems he liked most.

"I tried to please you, and I hope you'll be able to sing them all," the composer wrote in a letter.

A relatively small vocal range and a simple piano part allow us to view this opus as something like a personal present because Tchaikovsky took into account the modest singing abilities Artôt had at the time. He hardly supposed that the romances would be

that popular. It is possibly why the figurative and emotional line of these romances is deeper than it may seem at first sight. Framed with two *Serenades* (Nos 1 and 3) in an elegant French style and a coquettish and graceful *Rondel*, the opus conceals a passionate and psychologically strained monologue *Qu'importe que l'hiver* and romances full of sorrow and a feeling of love once lost – *Déception* and *Les Larmes*.

In 1892, young poet Daniil Rathaus sent Tchaikovsky a letter which included several poems. They attracted the composer's attention. The romance opus appeared a year later, concurrently with the instrumentation of the *Sixth Symphony*, and was composed unusually quickly (from 20 April to 5 May 1893). Sorrowful and gloomy colours that were characteristic for Rathaus's poetry turned out to be surprisingly consonant with Tchaikovsky's ideas while he was preoccupied with composing of his most tragic work. "I was just wondering why you are so disposed to melancholy and sadness," the composer wrote to the poet. "I claim to be very sincere in music, but in the meantime I am also predominantly disposed to sad songs..."

The conflict between constructive energy of life and inexorable power of death that the *Sixth Symphony* is dedicated to is reflected in the composer's last vocal opus. Just as Op. 63, the romances after Rathaus form an unannounced mini-cycle. Tchaikovsky researcher Polina Weidman views them as "the last autobiographic confession in the form of vocal miniatures – psychological sketches of various emotional states." The loneliness of an exhausted and internally wasted soul (*We Sat Together*), and heavy anguish of night darkness when life dies out like a low burning candle (*Night*) are followed by passionate confessions and ecstasy of a "nighttime," completely free emotion (*In This Moonlight Night, The Sun Has Set, Amid Sombre Days*); the more tragic is the last romance *Again, As Before, Alone* where the hero stands face to face with the mystery of Non-existence.

Boris Mukosey

« En réalité, la poésie et la musique sont si proches l'une de l'autre ! »

P. Tchaïkovski à N. von Meck

La musique vocale de chambre occupe une place à part dans l'héritage artistique de Piotr Tchaïkovski. Tout au long de sa carrière artistique le compositeur travaillait dans ce genre ; tout en étant son journal intime lyrique, les romances sont devenues également son laboratoire artistique, « où étaient refondues et d'où sont sorties ses œuvres les plus riches, les plus fortes et les plus importantes » (R. Petrouchanskaya).

À l'âge de 17 ans, l'étudiant en droit a embrassé la carrière de compositeur en essayant timidement de mettre en musique des textes poétiques ; dans les romances de l'opus 6 le jeune auteur se positionne déjà en tant qu'un musicien confirmé ; de nombreuses œuvres des années 1870 anticipent les caractères et la dramaturgie musicale d'« Eugène Onéguine ». Les romances de la période « post-onéguienne » résonnent à leur façon dans d'autres genres de l'œuvre de Tchaïkovski ; enfin, le dernier cycle vocale de chambre, opus 73, qui précède le travail sur la *Symphonie n° 6* (« *Pathétique* ») présente des similitudes remarquables avec cette dernière par les émotions et le contenu véhiculé...

Les chansons « populaires », des romances tsiganes et de ville, des élégies philosophiques et des sérénades, des monologues dramatiques en forme libre, des berceuses, des chansons pour enfants, la palette des romances de Tchaïkovski est particulièrement riche. L'auteur, lui, préfère l'élégie qui devient dans son œuvre une sorte de confession lyrique ou, selon l'expression de V. Vassina-Grossman, une « romance-confiance ».

Tout comme de Schumann, Tchaïkovski avait le sens aigu du poétique, il appréciait beaucoup la beauté des métaphores et la mélodiosité du rythme des vers. « La poésie et la musique ne sont pas seulement apparentées, elles sont inséparables... Toutes les œuvres poétiques immortelles ne sont, en réalité, rien d'autre que des chansons », aurait pu dire le compositeur à l'instar d'A. Fet. Or, à de rares exceptions près, Tchaïkovski ne s'inspirait presque pas des textes de Pouchkine et Lermontov qu'il aimait tant ; sa muse était sensible essentiellement aux poètes de la deuxième moitié du XIX siècle. Fet était l'un des poètes dont Tchaïkovski se sentait particulièrement proche, le compositeur était très attiré par la mélodiosité de ses œuvres (« Dans ses meilleurs instants Fet transgresse les limites indiquées par la poésie et s'avance avec beaucoup d'assurance dans notre domaine... Ce n'est pas un simple poète, mais plutôt un poète-musicien... »), mais aussi Alekseï Tolstoï dont les vers étaient pour lui « ...une source intarissable de textes pour la musique ». Plus de 20 romances et chansons ont été créées sur des textes d'Alekseï Plechtcheïev, dont les œuvres lyriques mélodieuses et sans artifices attiraient de nombreux compositeurs russes. Parmi les auteurs des textes

des romances de Tchaïkovski on peut également citer F. Tiouttchev, N. Nekrassov, L. Mey, I. Polonski, I. Sourikov, A. Ogarev, A. Khomiakov, ainsi que des poètes d'une génération plus jeune (V. Sollogoub, D. Merejkovski), le compositeur s'inspirait également d'auteurs étrangers traduits en russe (J. Goethe, H. Heine, T. Chevtchenko, A. Mickiewicz), il existe également des œuvres sur ses propres textes, ainsi que sur des textes français et italiens. Or, de nombreux chefs-d'œuvre du compositeur dans le genre de romance sont dus à des poètes dont le talent est beaucoup plus modeste : A. Apoukhtine, C. R. (le grand-prince Constantin Romanov), D. Rathaus, N. Chtcherbina, I. Rostoptchina, N. Grekov... Dans ces cas-là, Tchaïkovski s'inspirait des idées ou des émotions exprimées dans ces poèmes qui résonnaient dans son cœur ; il suffisait au compositeur de sentir « *le nerf de l'émotion* » pour que sa pensée artistique transforme cette poésie médiocre en quelque chose de fondamentalement meilleur.

La « *justesse de transmission des sentiments et d'émotions* » occupe la première place dans la musique vocale de Tchaïkovski. Si ses objectifs artistiques le demandaient, il faisait preuve d'une grande maîtrise de déclamation musicale, il préférait cependant l'interprétation mélodieuse du texte littéraire, mettant en relief son contenu à travers du matériel musical expressif. Dans les meilleurs romances de Tchaïkovski la richesse de la mélodie et les « *intonations de la vie* » (définition de B. Assafiev) s'accordent dans un contenu unique, profondément sincère et transparent (malgré toute sa complexité psychologique) auquel le public est particulièrement sensible.

La romance « *Mon génie, mon ange, mon ami* » sur le texte de Fet datant vraisemblablement de 1857 est la première œuvre musicale de Tchaïkovski à notre connaissance ; son auteur n'est pas encore sûr de son avenir musical. « *La chanson de Zemfira* » (extrait du poème de Pouchkine « *Les Tziganes* ») et « *Mezza notte* » (« *Minuit* ») sur un texte italien d'un auteur inconnu ont été créées au début des années 1860, lorsque Tchaïkovski étudiait dans les classes musicales de la Société musicale russe (futur Conservatoire de Saint-Petersbourg). Le style des trois romances de la première période de la carrière artistique du compositeur manque d'originalité, mais elles permettent de se faire une idée à propos des repères sur lesquels le compositeur s'appuyait dans le genre de romance.

Les romances datant de 1869, op. 6, terminées peu après l'ouverture fantaisie « *Romeo et Juliette* », laissent apparaître la main d'un maître. Si dans les genres d'opéra et symphonique le compositeur se trouvait encore au début du chemin, il a déjà atteint une véritable perfection artistique dans le domaine de la musique vocale de chambre. Sur six romances de cet opus, cinq sont devenues célèbres encore du vivant du compositeur ;

elles font pleinement découvrir les caractères et les moyens d'expression qui réapparaîtront dans ses futurs chefs-d'œuvre de la musique lyrique. Cet opus s'ouvre par « *Ne crois pas, mon ami...* », le premier exemple d'une « romance-confiance » ; fondée sur une intonation brève, elle se transforme en une œuvre dramatique complète. « *Pas un mot, oh, mon ami* » se distingue par la puissance d'une extrapolation tragique qui anticipe les romances de l'op. 73. « *C'est douloureux et doux...* » laisse apparaître avec beaucoup de justesse l'état de langueur amoureuse, d'un sentiment partagé entre l'enthousiasme et l'angoisse. A une réflexion lyrico-philosophique à propos de l'amour « *Une larme frémit* » succède « *Pourquoi ?* », une étude psychologique fine dans laquelle les images de la nature au printemps sont perçues à travers l'état d'esprit meurtri du protagoniste. Or, le véritable point culminant de cet opus a été le dernier monologue « *Non, seul celui qui savait...* » avec son thème particulièrement riche et expressif, l'interférence complexe de la voix et du piano. Malgré toutes leurs différences, les six romances forment une sorte de mini-cycle (à l'instar des œuvres créées dans le genre de romance vers la fin de la vie du compositeur) qui décrit les états d'âme d'un homme confronté à des sentiments d'une grande puissance. « *Oublier si vite...* », une romance-poème fascinante et expressive sur le thème d'un amour oublié, crée un an plus tard, s'inscrit parfaitement dans cette logique...

Dans les romances de l'op. 16 terminées en 1872, Tchaïkovski enrichit la palette de genres et de moyens d'expression. Cet opus commence par la « *Berceuse* » et se termine par la « *Chanson grecque moderne* », une sorte de fantaisie vocale sur le thème de « *Dies irae* » qui reflète à sa façon le motif d'un destin tragique (du fatum) qui apparaît souvent dans l'œuvre du compositeur. Des « romances-confiances » pleines d'émotion « *Comprends-moi une seule fois* » et « *Alors ?* » encadrent une douce élégie « *Oh, chante-moi cette chanson* ». La romance la plus célèbre de cet opus est « *Attends !* » qui reflète un sentiment confus de tristesse à l'approche d'une séparation et d'émotion devant la beauté de la nature nocturne. La romance « *Emporte mon cœur* » créée à la même année, dont la mélodie transcendante reflète le sentiment d'enthousiasme et de transformation intérieure grâce à la force de l'art, met en relief « *Les yeux bleus du printemps* » qui semble être une imitation d'un paysage en peinture, dans l'esprit de Schumann.

Au milieu des années 1870 Tchaïkovski connaît une période très propice à la création artistique. A la veille de la production des chefs-d'œuvre de la période dite « moscovite » dont le point culminant était la *Symphonie n° 4* et « *Eugène Onéguine* », le compositeur s'intéresse beaucoup au genre de romance dans le cadre duquel il cherche obstinément de nouveaux moyens d'expression, de couleurs riches en émotions, de procédés de développement musical. Les changements radicaux des états d'âme, de dépression et

mélancolie au sentiment de la plénitude de la vie enthousiaste et joyeux qui distinguent Tchaïkovski, trouvent également leur place dans les thèmes des romances.

Les genres de opus 25, terminé en 1874, sont plus diversifiés que dans les romances du début du chemin artistique du compositeur. On trouve ici l'unique « romance orientale » dans l'œuvre de Tchaïkovski (« *Un canari* »), ainsi qu'une mélodie inspirée par des danses populaires (« *Ils ne font que répéter : un imbécile...* »). « *Chanson de Mignon* » exprimant une quête enthousiaste du rêve, la romance « *On n'en profitera pas longtemps...* » crée un an plus tard, un monologue déclamatif dans le style d'arioso « *Je ne lui ai jamais parlé...* » semblent être des esquisses pour les caractères d'« *Eugène Onéguine* ». L'ascension fulgurante de la mélodie dans la romance « *Sur les cendres chaudes...* » permet de cristalliser l'esprit rebelle des textes de Tiouttchev. La meilleure romance de l'opus est « *Réconciliation* » ; dans ce poème pour voix et piano des traits caractéristiques de la poésie tzigane s'accordent avec une tristesse profonde et le sentiment d'un bonheur perdu.

Les romances de l'op. 27 sont dédiées à une amie de Tchaïkovski, la cantatrice E. Lavrovskaya qui lui a soufflé l'idée de créer un opéra sur le sujet d'« *Onéguine* ». La première romance-prière (« *Avant de dormir* ») est un arioso développé, elle fait rentrer dans l'œuvre de Tchaïkovski des éléments « nocturnes ». Le monologue « *Regarde: voici un nuage...* » est construit sur un contraste d'espairs joyeux et de désignation sinistre ; lui succède une romance « *Ne t'éloigne pas de moi* », pleine de sérénité lyrique. La deuxième moitié de l'opus est consacrée à des thèmes populaires : « *Le soir* » sur le texte de Chevtchenko est « *une miniature lyrique ukrainienne extrêmement raffinée* » (B. Assafiev), comme s'il l'avait observé de ses propres yeux à sa Kamenka chérie (le domaine de la sœur du compositeur, Alexandra), deux romances sur un texte de Mickiewicz qui abordent d'une façon différente les genres de danse : une mazurka marquée par des nuances tristes (« *Est-ce que ma mère m'a mis au monde* ») et une valse enjouée et espiègle (« *Ma coquine* »).

Le dernier cycle de romances « pré-onéguienne » (op. 28) est le plus original. La romance « *Pourquoi ?* » ressemble le plus à la scène de la lettre de Tatiana, tandis que la triste élégie « *Pas une réponse, pas un mot, pas un salut...* » fait penser aux caractéristiques musicales du personnage de Grémine ; le monologue « *Non, jamais je n'appellerai...* » est également proche des personnages lyriques de Tchaïkovski. La romance populaire « *Il m'aimait tellement...* » fait renaitre le style d'un monologue mélodieux et déclamatif fréquent dans les œuvres de Dargomyjski. Parmi les miniatures de chambre se distingue une ballade dramatique « *Les roitelets* » sur une traduction faite à partir du texte d'un poète ukrainien Syrokomla, ainsi qu'un des monologues les plus remarquables de Tchaïkovski « *L'instant terrible* », sur son propre texte.

En 1875, a également été composée la romance « *Je voudrais dans une seule parole...* », devenue célèbre à juste titre. Le secret de son expressivité se trouvait dans la liberté et la fluidité de la mélodie, accompagnée d'une richesse expressive du piano.

Les romances créées par Tchaïkovski à la fin des années 1870 et au début des années 1880 se distinguent par une plus grande éloquence dans l'expression des sentiments, des caractères musicaux mis en relief plus que dans les romances précédentes. Après « *Eugène Onéguine* », Tchaïkovski utilise avec plus de liberté l'arsenal des moyens expressifs typiques de l'opéra les introduisant dans ce genre de musique de chambre, comme en témoigne la très populaire « *Sérénade de Don Juan* » par laquelle s'ouvre l'opus 38. Tout comme dans le cycle de romances suivant (op. 47), le poids de la poésie d'A. Tolstoï est ici important (8 sur 13 textes). Les vers riches en émotions de l'un des poètes les plus remarquables du XIX siècle a inspiré Tchaïkovski à créer des chefs-d'œuvres du genre vocal de chambre. « *C'était au début du printemps...* » est une miniature sur l'amour d'un jeune homme qui se déroule simultanément avec le réveil de la nature ; « *Oh, si tu pouvais...* » est une incitation enthousiaste à se débarrasser de la tristesse et de s'ouvrir au bonheur. « *Dans le bruit d'un bal...* » est un des sommets de la musique lyrique de Tchaïkovski ; une déclaration simple et dépourvue d'artifice permet de pénétrer sous la couverture mystérieuse qui dissimule les pouvoirs bien cachés qui dirigent les états d'âme d'un homme... L'op. 38 contient également un monologue dramatique « *L'amour d'un mort* », la seule romance de Tchaïkovski sur un texte de Lermontov ; l'opus se termine par une adaptation d'une chanson populaire italienne « *Pimpinella* », notée par Tchaïkovski à Florence en 1878.

Deux romances remarquables se trouvent côte à côte dans l'opus 47 : « *Je vous bénis, les forêts...* », un monologue philosophique transcendant sur un extrait du poème « *Jean Damascène* » qui permet de découvrir l'attitude du compositeur envers le monde et Dieu ; il est suivi d'un hymne enthousiaste à l'amour tout-puissant, « *Est-ce le jour qui règne...* » (sur un texte d'Apoukhtine), les sentiments qui y sont exprimés sont tout aussi puissants que ceux qui sont véhiculés dans les plus grandes œuvres symphoniques et d'opéra de Tchaïkovski. L'imitation poétique d'un chant de paysans « *Si je savais, si je connaissais* » est transformée dans une scène dramatique bien développée (une autre romance dans le genre de chanson populaire, « *Il y avait de l'herbe dans le champ...* » sur un texte d'un poète du peuple Sourikov, est plus traditionnelle malgré le dynamisme de sa forme). « *Dors, mon triste ami...* » est une berceuse remplie d'une douce tristesse ; une empathie profonde pour la souffrance humaine est exprimée dans l'élégie « *Une âme volait doucement là-haut dans le ciel ...* » ; la romance « *La nuit est tombée sur la terre...* », créée, comme disait le compositeur, « *sur un texte merveilleux de Mickiewicz* », reflète chaque détail

du texte qui dissimule les souffrances de l'âme derrière une description poétique de la nature.

Tchaïkovski s'intéresse de nouveau à la romance au milieu des années 1880. La veille des changements importants dans sa vie et son activité artistique, le compositeur se replonge dans une quête artistique intense dans le genre de musique de chambre. L'opus 57, hétéroclite tant par les genres que la qualité des poèmes, poursuit l'enrichissement de la romance par des moyens d'expression caractéristiques de l'opéra, ainsi que la « symphonisation » de la miniature de chambre, mais il se distingue aussi par de nouveaux noms poétiques : si la romance « *Dis-moi de quoi dans l'ombre des branches...* » sur un texte de Sollogoub constitue une fois de plus une consécration de l'amour comme de la force primaire de l'existence, à travers les textes du poète symboliste D. Merejkovski (« *Dors* », « *La mort* »), qui présentent l'oubli et la mort comme le symbole de la paix recherchée, Tchaïkovski a, probablement, essayé de développer un des thèmes principaux de son œuvre sous un angle différent et insolite. « *Il n'y a que toi...* » anticipe la romance de Pauline de « *La Dame de pique* », elle est remarquable par une étincelle dramatique à la fin qui casse la tranquillité de la narration musicale ; le monologue émotionnel « *Ne demande pas...* » est intéressant en tant qu'exemple de symphonisation du genre de romance. L'œuvre la plus touchante de ce cycle (« *Sur les champs de blé jaunes...* ») est de nouveau inspirée d'un texte d'A. Tolstoï, cependant, il change la tonalité de celui-ci, mettant en relief à travers la description du paysage dans le poème l'idée « *de la séparation et de regrets amers* ».

Les douze romances, op. 60, sont devenus un recueil le plus volumineux d'œuvres lyriques de Tchaïkovski. Elles se basent sur des variantes diverses du genre de romance, étant une sorte de bilan provisoire sur le chemin vers les œuvres créées plus tard. La plupart des romances de l'op. 60 sont réunies sous le thème de la nuit qui est exploité de façon très diverse : à part la description des états de solitude et de tristesse (une réflexion lyrique « *La nuit* » sur un texte de Polonski), la déception (« *Des nuits folles* » sur un texte d'Apoukhtine) habituelles chez Tchaïkovski, la nature nocturne pleine de mystères est également liée à la « *déclaration sans mots* » (« *Je ne te dirai rien...* »), ainsi qu'à l'adieu d'une gitane amoureuse qui cache une grande passion derrière le calme apparent (« *La chanson d'une gitane* ») et à un « *brave gars* » qui donne un rendez-vous à son amoureuse (« *Derrière la fenêtre, dans l'ombre on voit...* »). Le cycle est terminé par une nocturne lyrique « *Les douces étoiles brillaient pour nous...* » avec une mélodie expressive du timbre « *de violoncelle* » ; la première romance du cycle « *La nuit d'hier* » sur un texte de Khomiakov exprime une admiration devant la nature nocturne. Tchaïkovski a créée les deux romances sur les textes de ce poète avec beaucoup de facilité, il les considérait comme les meilleurs dans ce cycle

(la deuxième romance est un sublime monologue « *Exploit* » qui chante des louanges à un esprit courageux). Dans l'unique romance dans son œuvre sur un texte de Pouchkine, « *Rossignol* » (du cycle « *Chants des Slaves occidentaux* »), Tchaïkovski s'inspire des tournures musicales « *des Slaves occidentaux* », faisant découvrir à travers sa musique la source du poème de Pouchkine, une traduction libre d'une chanson serbe de V. Karadžić.

Six romances sur des textes de C. R., op. 63 (c'était le nom de plume du grand-prince Constantin Romanov) sont nées de l'amitié du poète et du compositeur. Cousin de l'empereur Alexandre III, officier de la marine, le grand-prince était un poète et traducteur célèbre à son époque, mais également un passionné de la musique, pianiste et compositeur. Ils se sont rencontrés en 1880, et jusqu'à sa mort le compositeur échangeait de lettres avec lui. « *Un grand nombre d'eux dégagent de la chaleur et de la sincérité qui n'attendent que d'être mises en musique* », – a écrit Tchaïkovski à propos des textes de C. R. La cohérence de l'opus 56 est due non seulement à la source poétique commune, mais également au choix des textes effectué par Tchaïkovski qui fait naître le sentiment d'une tristesse douce et lyrique. La musique de ces romances se distingue par son caractère intimiste, les émotions sobres qui apparaissent non seulement dans les « *romances-confidences* » (« *Au début, je ne t'aimais pas...* », « *Premier rendez-vous* »), mais également dans des pièces à caractère dramatique (« *Je ne vous plais pas...* »). La romance « *J'ai ouvert la fenêtre...* » est un des chefs-d'œuvre dans le domaine des œuvres lyriques de la dernière période du chemin artistique de Tchaïkovski ; le mal du pays (éprouvé par l'auteur de nombreuses fois) est exprimé ici à travers un élan mélodieux passionné. L'élégie « *On éteignait déjà la lumière dans les chambres...* » se distingue par la partie du piano très développée qui « *absorbe petit-à-petit la voix* » (N. Toumanina) : ici Tchaïkovski anticipe les images sonores des romances de Rachmaninov. La « *Sérénade* » finale (« *Oh, mon enfant* »), en forme de valse, se distingue par des arabesques mélodiques qui sont mises en relief par une harmonie raffinée.

Parmi de nombreuses romances créées par Tchaïkovski dans les années 1880, deux cycles occupent une place particulière. Les seize chansons pour enfants, dont quatorze ont été choisies dans le recueil de Plechtcheïev « *Perce-neige* » (un exemplaire de ce livre avec une dédicace de son auteur est gardé dans la maison de Tchaïkovski à Kline, devenue musée), ont été créées en 1883 chez la sœur du compositeur à Kamenka, où le compositeur trouvait la paix intérieure. « *Ce travail me passionne beaucoup, il semble que je réussis bien ces chansons* », – a-t-il écrit à von Meck.

Il a également utilisé dans ce cycle le poème d'I. Sourikov « *Une hirondelle* » ; « *Une chanson d'enfant* » (« *Ma petite Lizotchek...* »), composée encore en 1881 sur un texte de K. Aksakov, par laquelle se termine l'opus, est devenue la chanson la plus célèbre du cycle.

Tchaïkovski se fixait l'objectif de créer la musique non pas à propos des enfants mais pour enfants, partant de leur perception de la vie, de la nature, de Dieu, des gens. Or, cela n'a pas conduit à une simplification volontaire : l'auteur de « *L'Album pour la jeunesse* » et de « *Casse-noisette* » observait le monde intérieur de l'enfant avec tendresse et bienveillance chaleureuse, en voyant dans la pureté naïve son idéal inaccessible du bonheur.

Les six romances sur des textes de poètes français, op. 65, ont été créées après la rencontre avec Désirée Artôt en 1887, lorsque Tchaïkovski a vu son ancienne fiancée presque vingt ans après leur séparation. Comme racontait plus tard le compositeur, « *pas un mot n'a été dit au sujet du passé* », mes ses sentiments n'ont pas disparus sans laisser de traces. Artôt lui a demandé de composer une romance, et après une sélection minutieuse Tchaïkovski a choisi six textes poétiques français qui le touchaient le plus. « *J'ai essayé de vous faire plaisir et j'espère que vous pourrez les chanter toutes...* », – a écrit le compositeur dans une lettre d'accompagnement. Le diapason de la voix peu étendu, la simplicité de la partie du piano permettent de déduire que cet opus était une sorte d'un « cadeau personnel » : Tchaïkovski prenait en considération les capacités vocales modestes d'Artôt à cette époque-là, n'envisageant pas que ces romances allaient devenir populaires. Mais c'est probablement pour cette raison que les images et les émotions véhiculées dans ces romances sont plus profondes que ce qui apparaît au premier regard. Les deux « *Sérénades* » (n° 1 et n° 3) qui sont une fine imitation de la musique française, ainsi que le « *Rondel* » gracieux et espiègle encadrent un monologue passionné et psychologiquement tendu (« *Qu'importe que l'hiver...* ») et des romances pleines de tristesse et de regrets à propos d'un amour perdu (« *Déception* », « *Les Larmes* »)...

En 1892, un jeune poète Daniel Rathaus a envoyé à Tchaïkovski une lettre avec quelques poèmes. Ils ont attiré l'attention du compositeur. Un cycle de romances est né un an plus tard, en même temps que l'orchestration de la *Symphonie n° 6*, il a été créé dans un délai très bref (entre le 20 avril et le 5 mai 1893). Le coloris triste et morose de la poésie de Rathaus correspondait parfaitement à l'état d'esprit de Tchaïkovski qui était submergé par le travail sur son œuvre la plus dramatique. Il a écrit à l'auteur du texte : « *Je me suis posé la question pourquoi vous êtes si attiré par le deuil et la tristesse... J'ai la prétention d'être très sincère dans ma musique, et pourtant moi aussi je suis plutôt enclin à des chansons tristes...* »

Le conflit entre la volonté, l'énergie constructrice de la vie et la force implacable de la mort auquel est consacrée la *Symphonie n° 6*, se reflète également dans le dernier opus vocal du compositeur. Tout comme l'op. 63, les romances sur les textes de Rathaus forment un mini-cycle sans être annoncé comme tel. P. Vaidman y voit « *la dernière confidence autobiographique sous forme de miniatures vocales qui sont des représentations psychologiques*

de divers états d'âme ». A la solitude de l'âme affaiblie et dévastée (« *Nous étions assis tous les deux...* »), à la tristesse pesante de la nuit dans laquelle la vie s'éteint comme une bougie (« *La nuit* ») succèdent des déclarations passionnées, l'enthousiasme d'une âme « libérée » par la nuit (« *La nuit du clair de lune...* », « *Le soleil s'est couché...* », « *Les jours sombres...* ») ; en conséquence, le dramatisme de la dernière romance (« *De nouveau seul, comme avant* »), dont le protagoniste se trouve face au mystère du Néant, est d'autant plus flagrant...

Boris Moukosséï

