

УДК 782.1 (470) : 781.6
DOI 10.34064/khnum2-1804

Цзян Цинь

ORCID 0000-0003-126107895

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, Харків, Україна

**Образ Оксаны в опере Н. Римского-Корсакова
«Ночь перед рождеством»: композиторский замысел
и исполнительское воплощение**

АННОТАЦИЯ ■ Цзян Цинь. Образ Оксаны в опере Н. А. Римского-Корсакова «Ночь перед рождеством»: композиторский замысел и исполнительское воплощение. ■ Цель данного исследования – выявить значимость фактора специфики голоса как носителя определённой образности в композиторском замысле и исполнительской реализации оперных партий. На примере творчества Н. Римского-Корсакова раскрывается проблематика, связанная с теорией и практикой классификации женских голосов. Определено, что замысел композитора учитывает тембровую специфику го-



лоса як носителя определённой семантики, несмотря на отсутствие в нотном тексте прямых указаний такого рода – например, на предназначение женских партий для исполнения колоратурным сопрано. О том, для какого типа голоса Н. Римский-Корсаков предназначал партию Оксаны, единой точки зрения сегодня не существует; общепринята традиция её исполнения лирическим сопрано. Однако образ Оксаны – двойственен: хотя девушка не принадлежит к иному миру, как Снегурочка или Волхова, Оксана, всё же – сказочный персонаж. Поэтому в развитии её образа композитор частично использует те же приёмы, что и для характеристики «холодных» сказочных героинь (колоратуры, мелизматику, хроматику, прихотливую ритмику). Становление же личности Оксаны раскрывается через трансформацию «холодного» интонационного комплекса в «тёплый». Примеры разных исполнений Арии Оксаны (Г. Гаспарян, И. Просаловской) доказывают, что специфика тембрового колорита голоса оперной певицы существенно влияет на характеристики воплощаемого образа. ■ **Ключевые слова:** *тембр, колоратурное сопрано, опера, музыкальная интерпретация, исполнительская версия.*

АНОТАЦІЯ ■ Цзян Цінь. Образ Оксани в опері М. Римського-Корсакова «Ніч перед Різдвом»: композиторський задум і виконавське втілення. ■ Мета даного дослідження – виявити значимість фактора специфіки голосу як носія певної образності в композиторському задумі і виконавській реалізації оперних партій. На прикладі творчості М. Римського-Корсакова розкривається проблематика, що пов'язана з теорією і практикою класифікації жіночих голосів. Визначено, що задум композитора враховує темброву специфіку голосу як носія певної семантики, незважаючи на відсутність у нотному тексті прямих вказівок такого роду – наприклад, на призначення жіночих партій для виконання колоратурним сопрано. Про те, для якого типу голосу М. Римський-Корсаков призначав партію Оксани, єдиної точки зору сьогодні не існує; загальноприйнято є традиція її виконання ліричним сопрано. Однак образ Оксани – двоїтий: хоча дівчина не належить до іншого світу, як Снігуронька або Волхова, Оксана, все ж – казковий персонаж. Тому в розвитку її образу композитор частково використовує ті ж прийоми, що і для характеристики «холодних» казкових героїнь (колоратури, мелизматику, хроматику, примхливу ритміку). Становлення ж особистості Оксани розкривається через трансформацію «хо-

лодного» інтонаційного комплексу в «теплий». Приклади різних виконань Арії Оксани (Г. Гаспарян, І. Просаловською) доводять, що специфіка тембрового колориту голосу оперної співачки суттєво впливає на характеристики образу, що втілюється. ■ **Ключові слова:** *тембр, колоратурне сопрано, опера, музична, інтерпретація, виконавська версія.*

ABSTRACT ■ Jiang Qin. The image of Oksana in the opera by N. Rimsky-Korsakov “Christmas Eve”: a composer plan and a performing embodiment.

■ **Background.** The modern science reconsiders various conceptions, which were influencing the theory and practice of musical art over the centuries. Particularly, there is much talk today about the fact that marking of female opera roles as “coloratura” according to the principle of their technical complexity and diapason wideness is quite nominal and not connected directly with singing voices’ gradation. Gradually entrenched tendency of denial of the female voice’s definition as “coloratura” has developed, and it is based on the argument that this characteristic reflects parameters of composer’s objectives rather than the voice’s nature. Probably, that’s why there are works in repertoire of certain female vocalists (for instance, Maria Callas and contemporary Canadian singer Natalie Choquette), which are usually performed by owners of “different” voices. However one cannot deny the fact that certain opera roles are composed specifically for coloratura soprano, despite the fact that indications of it are missing in manuscripts. N. Rimsky-Korsakov’s opera heritage is exponential in this connection; the destination of particular female roles for coloratura soprano is unquestionable – Snow Maiden, Marfa, Volkhova, Tsaritsa of Shemakha, etc. And though this roles are performed by female vocalists of various voices in today’s theatrical practice, it seems to us that voice’s characteristics have principal significant for appropriate implementation of author’s conception.

Objectives. Thus, the purpose of the study is to identify the significance of the voice’s particularity factor as a carrier of a certain imagery in the composer’s conception and in the performer embodiments of opera parts (separated opera arias).

Methods. The methodological basis of the study is the unity of scientific approaches, among which the most important is a functional one, associated with the analysis of the genre as a typical structure.



Results. The Gogol's plot became the basis of several operas, the most famous of which are "Cherevichki" ("The Little Shoes") by P. Tchaikovsky and "Noch' pered Rozhdestvom" ("Christmas Eve") by N. Rimsky-Korsakov. The comparison of this two works clearly shows the fundamental difference in composers' conceptions. In P. Tchaikovsky's interpretation the lyrical line is extracted from the literary primary source. But for N. Rimsky-Korsakov the comparison of the real and fantastic world becomes the main thing in this opera. Therefore the role of Vakula is written quite schematically, but Oksana's image is interesting developed, it is presented in progress – from carefree girl to loving woman. This progress is obvious when comparing Oksana's Arias from Act I and Act IV. The Aria from Act I is a peculiar synthesis of national and Italian singing traditions, a prime example of entrance aria (*di sortita*), which presents the character's portrayal and comprises such basic components as slow introduction and episodes demonstrating technical possibilities of the voice. Oriental intonations, which are specific for composer's vocal works, coupled with coloraturas, give the impression that Oksana is "not from this world".

According to lots of researchers, the whole N. Rimsky-Korsakov's opera "metacycle" is an artistic integrity united by a generic idea that defined the unity of approach to implementing of "type" (including female) characters. The intonational canvas of every particular role (the choice of so-called intonational complexes – "a cold" or "a warm") is determined by character's affiliation with natural or fairy-tale locus. Oksana's portrayal for N. Rimsky-Korsakov has been ambivalent. On the one hand, she doesn't relate to "another world" like Snow Maiden or Volkhova; on the other hand – Oksana is a fairy-tale character. Therefore composer uses partly the same strokes in the development of the portrayal as for female fairy-tale characters. However, the formation of this character's personality is revealed through the transformation of "cold" (fairy-tail) intonational complex to "warm" ("alive").

Two performances of the first Oksana's Aria are briefly reviewed as an example: the concert performance by Gohar Gasparyan, an Armenian lyrical coloratura soprano (1924–2007), and a recording from the Inessa Prosalovskaya's CD "Arias from operas", the Russian lyrical dramatic soprano (born in 1947). G. Gasparyan's idea was to present the portrayal of a young girl of the people. Therefore the singer levels virtuosic components of music material as much as possible, and a coloring of her voice, for which it was easy to sing the second

A sharp above middle C, emphasizes lyrical hints of Oksana's Aria. Also the significant textual cuts becomes one of important parameters of creation of a "gentle" young girl's portrayal; they not only transform the expanded aria into the form, which is close to a song in scale, but also significantly reduce specifically those snippets, in which technical difficulties are concentrated.

Version by I. Prosalovskaya presents another interpretation, original sound of which is largely due to the singer's timbre of voice. Its deepness, expressivity and completion absolutely modify personal characteristics of the N. Rimsky-Korsakov's character. Therefore we observe not a young girl already, but a woman – passionate and confident.

Thus, it could be concluded that timbre color's specificity of the voice of female opera singer has a significant impact on features of the character that she embodies. It is obvious that this specificity determines all the parameters of the performer's version of the composer's work (both a separate aria and the opera as a whole). A more detailed study of the relationship between the voice timbre and the semantic and compositional decisions characterizing an individual performer style seems to us a promising **direction for further research.** ■ **Key words:** *timbre, coloratura soprano, opera, musical interpretation, performer version.*



Постановка проблеми. Современная наука пересматривает многие концепции, оказывавшие влияние на теорию и практику музыкального искусства на протяжении столетий. В частности, сегодня много говорится о том, что общепринятое обозначение женских оперных партий как «колоратурных» по принципу их технической сложности и широты диапазона является достаточно условным и не связано напрямую с градациями певческих голосов. Такая установка всегда принималась как данность многими вокальными педагогами. В качестве подтверждения приведём высказывание из книги «Певческий голос и его свойства» (Чишко, О., 1966): «Сопрано, самый высокий из категории женских голосов, имеет шесть условных видов, порой так незаметно переходящих один в другой, что иной раз почти невозможно указать различие между ними» (с. 11). Постепенно сложилась вполне устойчивая традиция отрицания



правомерности определения женского голоса как «колоратуры», аргументированная ещё и тем, что эта характеристика отражает не столько специфику самого голоса, сколько параметры поставленных композитором задач. Возможно, именно поэтому в репертуаре некоторых певиц (в качестве примера назовём Марию Каллас и современную канадскую артистку Натали Шокет) есть произведения, которые обычно исполняются обладательницами «разных» голосов. Так, в фильме «The Diva and the Maestro» Н. Шокет исполняет арии Царицы Ночи, Кармен, Волховы, Далилы (отметим, что исполнение арий в транспорте не снимает необходимости претворения их незвуковысотных характеристик: тембрального колорита, полётности, лёгкости исполнения колоратур и т. п.).

Вместе с тем, невозможно отрицать тот факт, что некоторые оперные партии написаны именно для колоратурного сопрано, несмотря на то, что в авторском нотном тексте указания на это отсутствуют. Показательным в этом отношении предстаёт оперное наследие Н. Римского-Корсакова, в котором предназначение конкретных женских партий для колоратурного сопрано не вызывает сомнений – Снегурочка, Марфа, Волхова, Шемаханская царица и другие. И, хотя в современной театральной практике эти партии исполняют певицы с различными голосами, представляется, что характеристики голоса имеют принципиальное значение для адекватной реализации авторского замысла. Таким образом, **цель исследования** – выявить значимость фактора специфики голоса как носителя определённой образности в композиторском замысле и исполнительской реализации оперных партий (отдельных арий из опер).

Анализ публикаций по теме исследования. Поставленная цель обусловила обращение к работам, представляющим несколько областей науки о музыке. Прежде всего, это публикации, посвящённые изучению оперного творчества Н. Римского-Корсакова, в частности, статья А. Жданько (2012), где предложено оригинальное понимание подоплеки интонационных и композиционных решений композитора, базовым элементом которых избирается синтез «видимого и слышимого». Автор выделяет «четыре основных формы проявления зрительно-пространственного, визуально-живописного (графического)

начал: колорит, рисунок, характеристичность тематизма (нередко связанную с жанровостью, но не ограниченную ею), композиционные закономерности» (с. 111).

Интерес в аспекте нашего исследования представляет также диссертация Ю. Петрушевич «Архетипические мотивы в оперном творчестве Н. Римского-Корсакова» (2008), в которой изучены особенности реализации мифопоэтического мышления композитора в его оперном творчестве, проявляющиеся в «выборе оперных сюжетов, их трактовке и способах претворения» (с. 3).

Ещё одна область научного знания, задействованная в данном исследовании, занимается вопросами музыкальной интерпретации. Мы опираемся на алгоритм постижения звучащего музыкального произведения, предложенный В. Москаленко (2003).

Необходимость изучения существующей практики классификации оперных голосов обусловила обращение к работам, посвящённым вокальной проблематике. Всё чаще в учебных пособиях по вокальному искусству предлагается следующее разделение женских голосов – сопрано и меццо-сопрано. Однако наравне с этим используется и более дробная градация, которая не просто включает понятие колоратуры, но также предлагает разбивку внутри колоратурного диапазона. В хрестоматии «Западноевропейские арии – лирико-колоратурное сопрано», составленной известным китайским педагогом Ван Цзинбинь (2011), профессором центральной консерватории Китая, мы находим именно такую классификацию, пояснения об особенностях каждого голоса, необходимости учитывать его специфику, а также подбор арий, предназначенных для конкретного голоса. В разделе, посвящённом лирико-колоратурному сопрано, представлены следующие арии: Джульетты из оперы «Монтечки и Капуллетти» В. Беллини, Маргариты из оперы «Фауст» Ш. Гуно, Адели из оперетты Й. Штрауса «Летучая мышь». Такое разделение отвечает общеевропейской практике – Fach System, которая активно применяется для упорядочивания требований к исполнителям оперных партий. С точки зрения трудовых отношений, Fach System определяет круг произведений, к исполнению которых может быть привлечён певец, обладающий определённым голосом. Отметим, что эти требования каса-



ются не только специфики голоса (диапазон, сила, тембр), но и соответствия физических данных выбранному амплуа.

Изложение основного материала. Прежде всего, вспомним о том, что гоголевский сюжет стал основой нескольких опер, самые известные из которых – «Черевички» П. Чайковского и «Ночь перед рождеством» Н. Римского-Корсакова. Даже поверхностное сравнение этих произведений даёт ясное представление о принципиальном различии в замыслах композиторов. В трактовке П. Чайковского, несмотря на то, что авторское определение «Черевичек» – «комико-фантастическая опера», из литературного первоисточника извлекается, прежде всего, лирическая линия, а фантастические перипетии сюжета отходят на второй план, лишь оттеняя историю двух любящих молодых людей – Вакулы и Оксаны.

Для Н. Римского-Корсакова, напротив, основным в этой опере (как и в иных произведениях этого жанра) становится сопоставление мира реального и фантастического. Определяя оперу как «быль-колядку», Н. Римский-Корсаков не просто раскрывает сказочную составляющую произведения Н. Гоголя, но даже расширяет её, что значительно усложняет структуру оперы в целом. Об этом пишет и сам композитор, признавая, что, возможно, такая трактовка несколько затруднила восприятие оперы: «Либретто моё, с одной стороны, точно придерживающееся Гоголя, не исключая даже его языка и выражений, с другой стороны, заключало в своей фантастической части много постороннего, сказанного мною... Моё увлечение мифами и соединение их с рассказом Гоголя – конечно, моя ошибка, но эта ошибка давала возможность написать много интересной музыки» (Римский-Корсаков, Н., 1955, с. 195).

Что касается решения лирической линии, то, в отличие от П. Чайковского, чья опера в первой редакции была названа «Кузнец Вакула», увлечённый созданием практически визуальных звуковых картин, Н. Римский-Корсаков прописывает партию Вакулы достаточно схематично. А вот образ Оксаны решён в «Ночи перед Рождеством» интересно, он показан в развитии – от легкомысленной девушки, все помыслы которой направлены только на собственную красоту, до любящей женщины.

Это развитие очевидно при сопоставлении арий Оксаны из первого и четвёртого действий. Ария из первого действия «Что людям вздумалось расслабить, что хороша я» являет собой своеобразный синтез национальной и итальянской традиций пения, напоминая о творчестве М. Глинки, которого Н. Римский-Корсаков безмерно уважал, называя своим учителем. Фактически, это яркий пример выходной арии, презентующей образ героини и содержащий такие основные компоненты, как медленное вступление и эпизоды, демонстрирующие технические возможности голоса. Что касается психологического портрета Оксаны – перед нами молоденькая девушка, чьё сердце ещё не тронула любовь: музыка, отражающая её характер, красивая, но холодная. Обращают на себя внимание характерные для вокального творчества композитора ориентальные интонации, которые, в сочетании с колоратурами, создают впечатление, что Оксана – человек «не из этой жизни».

Так, по мнению многих исследователей, весь оперный мегацикл Н. Римского-Корсакова есть художественная целостность, в которой «отдельные оперы являются изоморфными выражениями единой основы – мифологемы, восходящей не к славянским источникам, а к древнейшему, имеющемуся в разных культурах, мифу о богине-деве, приносимой в жертву» (Петрушевич, Ю., 2008, с. 7). Наличие общей идеи естественным образом определило единство подхода к воплощению «типовых», в том числе и женских, персонажей.

Опираясь на концепцию К. Юнга, Ю. Петрушевич предлагает следующую типологию женских образов в операх Н. Римского-Корсакова: Дева (лирический женский образ) и Мать («земной» драматический образ), подчёркивая, что интонационное решение (выбор так называемых интонационных комплексов – «холодного» или «тёплого») каждой конкретной партии определяется принадлежностью героини к земному или сказочному локусу: «В подавляющем большинстве случаев действие происходит в мире людей, и “земная героиня” наделена полнозвучным тембром меццо-сопрано или альты. Хрупкость иномирной героини, оторванной от своего локуса, подчёркивает тембр высокого сопрано, близкого к колоратуре» (Петрушевич, Ю., 2008, с. 17–18).



Опираясь на вышесказанное, можно утверждать, что образ Оксаны у Н. Римского-Корсакова – двойственен. С одной стороны, девушка не принадлежит к иному миру, как Снегурочка или Волхова, с другой – Оксана, безусловно, сказочный персонаж. Поэтому в развитии её образа композитор частично использует те же приёмы, что и для героинь сказочных. Становление же личности Оксаны раскрывается через трансформацию «холодного» интонационного комплекса в «тёплый».

Ю. Петрушевич (2008) отмечает, что героинь «из иного мира» у Н. Римского-Корсакова характеризуют такие стабильные приёмы, как «1) блестящие колоратурные пассажи в вокальной мелодии; 2) элементы хроматики; 3) движение по звукам арпеджио; 4) мелизматика, прихотливая, гибкая ритмика...» (с. 18). Всё это мы находим в первой Арии Оксаны «Что людям вздумалось...». Первая её часть в тональности ми-минор фактически выступает в роли вступления и заменяет в сценическом действии речитатив: Оксана любит себя в зеркале и сама с собою разговаривает. Непосредственность такого общения подчёркивается многочисленными ремарками: *Adagio molto*, *Andante*, *agitato*, *ritenuto*. Соответственно, музыкальный материал не развёртывается динамично во времени, а создаёт ощущение статики. Вместе с тем, мелодические построения, раскрывающие внутренний мир героини, требуют от исполнительницы не только актёрского таланта, но и значительного технического мастерства. Показательно, что, как и в опере «Снегурочка», для подчёркивания «холодности» души Оксаны Н. Римский-Корсаков использует тембр флейты в оркестре.

Вторая часть, собственно Ария «Что за радость, что за счастье я собою принесу», презентует «тёплый интонационный комплекс». Написанная в Ля-мажоре (в творчестве композитора эта тональность является носителем весенней любовной семантики), с характерной пульсирующей ритмической группой в оркестре, эта музыка раскрывает женский кокетливый образ. При этом возврат колоратур из первой части Арии воспринимается как знак того, что героиня пока не выбрала свой жизненный путь.

В целом, первая ария Оксаны достаточно сложна для исполнения и обладает комплексом элементов, воплощающих концепцию виртуоз-

ности – направленности на достижение эмоционального отклика публики на мастерство исполнителя. Не случайно ария имела успех уже при первом исполнении оперы в 1895 г. и была повторена «на бис».

Иное авторское решение демонстрируют Речитатив и ария из четвёртого действия «Пропал кузнец». Перед нами должна предстать «новая Оксана», с учётом того, что количественно её музыкальный материал в опере достаточно ограничен, и возможности детально раскрыть динамику развития образа героини (в том числе и через отношения с другими персонажами) у Н. Римского-Корсакова не было. Таким образом, в основе композиторского замысла оказывается стремление показать трансформацию образа героини, противопоставив его тому, который мы видели при «знакомстве» с Оксаной. Этот эффект достигается достаточно простым приёмом – ариозности, подчёркнутой «нерусскости» первой арии противопоставляется тематизм, в прямом смысле слова, проросший из национальных истоков. Как известно, музыкальный материал арии Оксаны из четвёртого действия «прорастает» из двух народных песен: «Летела стрела» и знаменитой «Выйди, выйди Иваньку», взятой П. Чайковским для третьей части Первого концерта для фортепиано с оркестром. В обработке Н. Римского-Корсакова эти песни синтезируются, их плавность, попевочная структура и опевание неустойчивых нот ярко раскрывают душевное состояние влюблённой Оксаны, тревожащейся о Вакуле. Интересно, что Н. Римский-Корсаков пользуется тут и приёмом тонального переосмысления. «Весенний» Ля-мажор арии из первого действия, намечающий развитие любовной линии, в арии «Пропал кузнец» трансформируется в одноименный минор. Кроме того, в Речитативе и арии из четвёртого действия «сняты» технические моменты – колоратуры, которые были призваны подчеркнуть душевную холодность Оксаны.

О том, для какого типа голоса Н. Римский-Корсаков предназначал партию Оксаны, единой точки зрения на сегодня не существует. Так, в практике работы кафедры сольного пения Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского обе арии Оксаны предлагаются для изучения студенткам, обладающим лирическим сопрано. Подчеркнём, что при анализе записей выступлений



молодых певиц, выложенных на канале «YouTube», эта тенденция воспринимается как общепринятая. Это вполне объяснимо, ведь, несмотря на техническую сложность, необходимость сформированного умения длительного дыхания и наличие высоких нот (ля-диез второй октавы), основной музыкальный материал обеих арий Оксаны расположен в среднем, «рабочем» для сопрано регистре. Предназначая же партию для колоратурного сопрано, композиторы, как правило, значительно повышают tessitura (до «ми» третьей октавы). Тем не менее, первой исполнительницей партии Оксаны (в постановке, проходившей при деятельном участии самого Н. Римского-Корсакова) была лирико-колоратурное сопрано Евгения Мравина. Возможно, этот факт дал основания О. Чишко (1966, с. 15) в качестве примера репертуара, предназначенного для колоратурного или лирико-колоратурного сопрано, привести первую (только первую!) арию Оксаны. Интересно также замечание О. Чишко о том, что «общий характер колоратурной фактуры позволяет воплощать, прежде всего, образы молодых героинь. В их характерах мы наблюдаем и жизнерадостность, и живость, и лукавство, и шаловливость, и большое чувство любви и, контрастно – холодность, бесстрастность, даже жестокость» (там же, с. 13). Автор подчёркивает, что даже при исполнении одной и той же партии эти голоса проявляют себя (а значит и раскрывают образный мир героини) по-разному: «колоратура в ней блеснёт легкостью, инструментальной чёткостью, особенно в верхнем отрезке, лирико-колоратурное сопрано – теплотой, сердечностью, нежностью...» (там же, сс. 13–14).

Думается, что Н. Римский-Корсаков, выписывающий колоратурные пассажи и высокие ноты для сказочных дев, всё-таки хотел, чтобы партия Оксаны отражала внутренний мир земной женщины, с её душевным теплом. Поэтому выбор первой исполнительницы вполне понятен – Е. Мравина обладала всеми необходимыми характеристиками голоса для раскрытия образа Оксаны: способностью продемонстрировать блеск колоратур в первом действии и раскрыть мир внутренних переживаний любящей героини в четвёртом действии оперы.

Таким, вкратце, видится замысел музыкального претворения Н. Римским-Корсаковым образа Оксаны, разница в исполнительском

воплощении которого, на наш взгляд, определяется несколькими важными моментами. Первый из них – конкретная ситуация исполнения арий: в оперном спектакле либо как отдельного концертного номера. Отметим, что после первой постановки «Ночь перед рождеством» не стала любимой у публики, хотя и критики, и исполнители отмечали, что опера обладает для этого всеми необходимым качествами. Тем не менее, она ставится достаточно редко. Так, в современной Украине «Ночь перед Рождеством» есть лишь в репертуаре киевского Театра для детей и юношества, но в нём опера адаптирована под конкретного зрителя, что обуславливает значительные изменения авторского текста. В частности, из первой арии Оксаны в спектакль включена лишь часть музыкального материала вступления. Но как отдельный номер, ария «Что людям вздумалось...» звучит достаточно часто; при этом исполнительницы выбирают её для конкурсных прослушиваний или концертов. Это неудивительно, ведь эта музыка даёт все необходимое, чтобы продемонстрировать лучшие качества голоса – его глубину и психологическую наполненность, полётность, лёгкость и техничность. А неповторимость тембральной окраски голоса конкретной певицы обуславливает те, на первый взгляд, несущественные, отличия, которые, в конечном итоге, определяют сущностные основы создаваемого образа Оксаны.

В качестве примера кратко проанализируем два исполнения первой Арии Оксаны: концертное исполнение Гоар Гаспарян (1924–2007 гг., лирико-колоратурное сопрано) и запись Инессы Просаловской (1947 г. р., лирико-драматическое сопрано).

Фантастический голос Гоар Гаспарян (диапазон от ноты «соль» малой октавы до ноты «соль» третьей), прекрасная вокальная школа (рождённая в Египте, певица обучалась там у лучших итальянских вокальных педагогов), свободное владение несколькими языками (одним из них, кстати, стал русский, который певица выучила уже после переезда в СССР), обеспечили успех профессиональной деятельности певицы, которая не только активно выступала на сцене, но также снималась в кино и преподавала. В репертуаре певицы были знаменитые «колоратурные» партии, среди которых – Лючия из оперы Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур», Лакме из оперы Л. Делиба



«Лакме», Маргарита из оперы Ш. Гуно «Фауст». В этом списке есть и партии из опер Н. Римского-Корсакова – Марфа («Царская невеста») и Шемаханская царица («Золотой петушок»). Арию же Оксаны из оперы «Ночь перед рождеством» Г. Гаспарян исполняет как отдельный концертный номер. Обнаруженная нами видеозапись, очевидно, сделана на ТВ, что позволило воссоздать оперные декорации, подчёркивающие национальный колорит в мельчайших деталях: от появляющихся на заднем плане рушников до костюма певицы. Интересно, что за 3.18 минуты звучания Г. Гаспарян предстаёт в трёх различных костюмах, каждый из которых презентует украинскую национальную традицию. Эта, на первый взгляд, бытовая, внемузыкальная, деталь, служит подтверждением того, что предлагаемая слушателю запись является результатом склейки нескольких исполнений. То есть данная версия, очевидно, наиболее точно отражает замысел исполнительницы, который, на наш взгляд, состоял в презентации образа юной девушки из народа. Поэтому певица максимально сглаживает виртуозные компоненты музыкального материала, а окраска её голоса, для которого необходимость взять «ля-диез» второй октавы не составляла никакого труда, подчёркивает лирические нотки образа Оксаны. Также одним из важных параметров создания «лёгкого» образа юной девушки становятся существенные текстовые купюры, которые не только превращают развёрнутую арию в форму, по масштабам близкую песне, но и существенно сокращают именно те места, в которых сосредоточены технические трудности.

Иное прочтение Арии презентует версия Инессы Просаловской с диска «Арии из опер», где также представлены произведения В. Моцарта (Ария Донны Анны из оперы «Дон Жуан»), Дж. Верди (Речитатив и ария Дездемоны из оперы «Отелло»), П. Чайковского (Ария Иоланты из одноименной оперы и Ария Кумы из оперы «Чародейка»), Дж. Пуччини (Ария Чио-Чио Сан из оперы «Мадам Баттерфляй»), Ш. Гуно (Ария Маргариты из оперы «Фауст»). Избранные певицей произведения демонстрируют её готовность чуть отклоняться от требований Fach System, но, в основном, предназначены для её голоса – лирико-драматического сопрано. Одним из исключений является Ария Оксаны, которая получает оригинальное прочте-

ние во многом благодаря тембру голоса И. Просаловской. Его глубина, экспрессивность и наполненность абсолютно меняют личностные характеристики героини Н. Римского-Корсакова. Перед нами не юная девушка, а женщина – страстная, уверенная в себе. В этой версии Арии Оксаны очевидными становятся иные по сравнению с решением Г. Гаспарян параметры замысла композитора, презентующие арию как выходную.

Выводы. Таким образом, можно сделать вывод о том, что специфика тембрового колорита голоса оперной певицы существенно влияет на характеристики воплощаемого ею образа. Очевидно, что эта специфика обуславливает все параметры исполнительской версии произведения композитора (как отдельной арии, так и оперной партии в целом). Более детальное изучение взаимосвязи тембра голоса и характеризующих индивидуальный исполнительский стиль семантических и композиционных решений представляется нам **перспективным направлением для дальнейшего исследования.**

ЛИТЕРАТУРА

- Жданыко, А. Н. (2012). Поэтика оперных произведений Н. А. Римского-Корсакова в свете проблемы художественного синтеза. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*, 11, 109–113.
- Москаленко, В. Г. (2003). *Лекции по музыкальной интерпретации.* (Учеб. пособие). Киев: Типография «Клякса», 272.
- Петрушевич, Ю. Ю. (2008). *Архетипические мотивы в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова.* (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). РАМ имени Гнесиных. Москва, 27.
- Римский-Корсаков, Н. А. (1955). *Летопись моей музыкальной жизни.* Москва: Музгиз, 398.
- Чишко, О. (1966). *Певческий голос и его свойства.* Москва: Ленинград: Музыка, 48.
- 王景彬著 Ван, Цзинбинь (2011). 西洋歌剧咏叹调大全：抒情花腔女高音. [*Западные оперные арии: лирическое колоратурное сопрано*]. 北京：文化艺术出版社，2011年3月第1版 [Пекин: Культура и искусство, март 2011, 1 изд.].



REFERENCES

- Chishko, O. (1966). *Pevcheskiy golos i ego svoystva [Singing voice and its properties]*. Moscow: Leningrad: Muzyka, 48 [in Russian].
- Moskalenko, V. G. (2003). *Lektsii po muzykalnoy interpretatsii [Lectures on musical interpretation]*. (Textbook). Kiev: Tipografiya «Klyaksa», 272 [in Russian].
- Petrushevich, Yu. Yu. (2008). *Arkhetipicheskie motivy v opernom tvorchestve N. A. Rimskogo-Korsakova [Archetypal motifs in the opera works by N. A. Rimsky Korsakov]*. (Extended abstract of Ph. D. thesis in Art History). Russian Academy of Music named after Gnesins. Moscow, 27 [in Russian].
- Rimskiy-Korsakov, N. A. (1955). *Letopis moyey muzykalnoy zhizni [Chronicle of my musical life]*. Moscow: Muzgiz, 398 [in Russian].
- Zhdanko, A. N. (2012). Poetika opernykh proizvedeniy N. A. Rimskogo-Korsakova v svete problemy khudozhestvennogo sinteza [Poetics of opera works by N. A. Rimsky-Korsakov in the light of the problem of artistic synthesis]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dizainu i mystetstv. Mystetstvovnavstvo. Arkhitektura – Herald of Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art Studies. Architecture*, 11, 109–113 [in Russian].
- 王景彬著 Wang, Jingbin (2011). 西洋歌剧咏叹调大全：抒情花腔女高音. [A Collection of Western Opera Arias: Lyrical Flower Soprano]. 北京：文化艺术出版社，2011年3月第1版 [Beijing: Culture and Art Publishing House, March 2011, 1st Edition] [in Chinese].

Стаття надійшла до редакції 10.10.2019 р.