

Нгуен Бао Иен – музыковед,
аспирантка кафедры музыковедения,
Институт «Академия имени Маймонида»
Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство),
(Москва, Россия / Ханой, Вьетнам),
baoyen.thanhnhac@gmail.com

Nguyen Bao Yen – musicologist,
post-graduate student of the Department of Musicology,
Maimonides Academy Institute of the Kosygin Russian State University
(Technologies. Design. Art),
(Moscow, Russia / Hanoi, Vietnam),
baoyen.thanhnhac@gmail.com,
ORCID 0009-0006-3227-821X

УДК 784.21

DOI 10.61908/2413-0486.2024.38.2.166-182

ПЕРСОНАЖИ СОПРАНО
В ОПЕРЕ «ЛЮБОВЬ К ТРЁМ АПЕЛЬСИНАМ» С. ПРОКОФЬЕВА:
ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ СРЕДСТВА

Аннотация

Статья посвящена интерпретации вокальных партий Фата Морганы и Нинетты в опере С. С. Прокофьева «Любовь к трём апельсинам». Рассматриваются подробности, касающиеся истории создания произведения, особенностей оперного творчества композитора, его поисков в области драматургии на фоне состояния современного театра, влияния альтернативного музыкального театра и кинематографа. В опусе проявляются черты комедийности и пародии. Фигуры персонажей осмыслены композитором в контексте исторических портретов. Созданные им «интонационные» маски (О. Л. Девятова) обладают самостоятельной стилистикой. Персонажи сопрано относятся к волшебной образной сфере и, одновременно, к разным мирам – добра и зла. Установлено, что композитор прибегает к противоположным средствам музыкальной выразительности, что порождает контрастные исполнительские средства в интерпретации.

Ключевые слова: С. Прокофьев, «Любовь к трём апельсинам», опера XX века, сопрано, сказка, русская музыка начала XX века

SOPRANO CHARACTERS
IN THE OPERA “LOVE FOR THREE ORANGES” BY S. PROKOFIEV:
EXPRESSIVE AND PERFORMING MEANS

Abstract

The article is devoted to the interpretation of the vocal parts of Fata Morgana and Ninetta in S. S. Prokofiev's opera “Love for Three Oranges”. The details concerning the history of the creation of the work, the peculiarities of the composer's opera work, his searches in the field of drama against the background of the state of modern theater, the influence of alternative musical theater and cinema are considered. The opus shows features of comedy and parody. The characters are meaningful to the author in the context of their historical portraits; musical “intonation” masks created by Prokofiev (O. L. Devyatova's term) have an independent style. The Soprano characters belong, on the one hand, to the same magical sphere, and, on the other hand, to different worlds of good and evil. It was found that the composer uses opposite means of musical expression, which generates contrasting performing means in interpretation.

Keywords: S. Prokofiev, “Love for three oranges”, opera of the XX century, soprano, fairy tale, Russian music of the early XX century

Репертуар для высокого женского голоса сопрано украшают вокальные партии Фата Морганы и Нинетты – волшебных персонажей из оперы С. С. Прокофьева «Любовь к трём апельсинам»¹. Они представляют большой интерес в плане продолжения традиций воплощения сказочных образов, сформировавшихся в операх русских композиторов.

Цель настоящей статьи – обозначить выразительные и исполнительские средства партий Фата Морганы и Нинетты в контексте реализации в опере волшебного сюжета.

¹ Образность такого рода присутствует не только в программных композициях и сценических произведениях Прокофьева, но и в его инструментальной непрограммной музыке. В сонатах для фортепиано, концертах и симфониях сказочность коррелирует с темой детства. Она представлена опосредованно с помощью особой вкрадчивой манеры повествования, преувеличенной его выразительности, характерной для сказочника-взрослого.

О. Л. Девятова утверждает, что оперный жанр был для Прокофьева «центром притяжения» [1, с. 19]. Каждая из восьми опер композитора связана с поисками новых выразительных средств и возможностей их применения. «Любовь к трём апельсинам» (1919) является сказочно-комедийной оперой «с присущими ей принципами итальянской *commedia dell' arte*» [3, с. 316]. Это сочинение стало вторым обращением композитора к сказочному сюжету после незавершенной оперы «Ундина» (1904).

«Любовь к трём апельсинам» шокировала современников своей новизной. Исследователи утверждают, что оперная эстетика в то время находилась под воздействием драматического театра, кинематографа и западноевропейского музыкального театра [2, с. 3]. Новаторские поиски Прокофьева в области драматургии были связаны с обновлениями жанра в направлении его сближения с альтернативным музыкальным театром и кинематографом.

Идея использования сюжета фьябы Карло Гоцци была подсказана композитору режиссёром В. Мейерхольдом, который увлекался творчеством итальянского драматурга и даже издавал журнал «Любовь к трём апельсинам»². Влияние альтернативного музыкального театра проявляется в присутствии комических и пародийных эффектов, подразумевающих наличие подтекста, образных прототипов и параллелей с другими сюжетами. Пародированию подвергается театральная действительность тех лет, что выразилось в использовании кабарежного приёма «театр в театре», формы пьесы-репетиции, популярной со времён Шекспира [там же, с. 154]. Сказочный компонент, заложенный в либретто, позволил создателям этой оперы реализовать абсурдный сюжет с его непривычными поворотами. Прокофьев подчёркивал, что основным элементом его нового спектакля, способным оказать необходимое воздействие на публику, является фабула, а

² В основе оперы Прокофьева лежит сценарий, созданный Всеволодом Мейерхольдом, Владимиром Соловьёвым и Константином Вогаком, написанный в 1915 году по сказке Карло Гоцци «Любовь к трём апельсинам».

музыкальная составляющая призвана сопровождать и иллюстрировать её: «Либретто чрезвычайно действенно, и поэтому усложнённая музыка, можете быть уверенным, уменьшила бы общее впечатление, чем увеличила бы его. Сюжет развивается с быстротой мультипликации» [5, с. 36].

Обращение к сказке Гоцци, написанной в 1761 году и выдержанной в духе *commedia dell arte*, дал возможность авторам оперы воплотить ставший типичным для эстетики символизма, модерна и, в целом, для культуры начала XX столетия мотив маски³. В драматургии оперы он оказал влияние на формирование музыкальных портретов⁴. Новаторством композитора следует считать почти полный отказ от развёрнутых сольных характеристик, отсутствие арий в их традиционном понимании (образное развитие происходит в сценах-действиях). Прогрессивный подход Прокофьева к воплощению персонажей и их вокальных партий заключается в раскрытии образной специфики масок, имеющих в рамках комедии закреплённую семантику. Композитору удалось создать для каждого из них свою индивидуальную «интонационную маску» [1, с. 73–74]. Вокальные партии в «Апельсинах», рассчитанные на певцов высокого класса, отличаются выверенностью обусловленных спецификой героев средств выразительности [там же, с. 87–88].

³ Интерес к комедии масок после её долгого забвения проявляется в творчестве В. Мейерхольда, Е. Вахтангова, А. Блока («Балаганчик», 1906), И. Стравинского (Петрушка, Пульчинелла), К. Голейзовского. Особое выражение она находит в русской живописи. Персонажи *commedia dell arte* присутствуют в сценических и инструментальных воплощениях: «Лунном Пьеро» А. Шёнберга (1912), концертной программе «Песенки Пьеро» А. Вертинского (1915). Принципы итальянской комедии получили своеобразное осмысление в творчестве Н. Римского-Корсакова, Р. Штрауса.

⁴ На способность композитора создавать яркие музыкальные портреты, указывает И. Немировская: «Одной из особенностей Прокофьева-портретиста является его обращение к приёмам звуковой живописи, имитирующей различные явления природы, воспроизводящей голоса и поведение животных и птиц, походку человека (Мясковский определил это явление как “звукожест”). <...> В результате портреты получаются выпуклыми, неповторимыми, многоплановыми, часто искрящимися юмором и иронией» [4, с. 41–42].

Как уже отмечалось, Прокофьев ввёл в драматургию оперы две сопрановые партии, принадлежащие представительницам волшебной сферы, – Принцессы Нинетты и Фата Морганы.

Злая колдунья Фата Моргана впервые появляется в сцене карточной игры с Магом Челием (вторая картина первого действия). Их вокальные партии представлены односложными возгласами – яростными у Челия и торжествующими у Фата Морганы (Пример № 1).

Пример № 1

С. Прокофьев. Опера «Любовь к трём апельсинам». 1 действие, 2 картина

Музыкальный пример № 1 из оперы «Любовь к трём апельсинам» С. Прокофьева. Сцена карточной игры. Музыкальный фрагмент включает вокальные партии Фата Морганы и Челия, а также фортепиано. Фата Моргана поёт торжествующе, Челий – яростно. В фортепиано слышны ритмические рисунки, соответствующие настроению сцены.

Средства, использованные композитором для характеристики героини в этой сцене, могут рассматриваться как промежуточные между вокальными и инструментальными, так как персонаж вокализирует без слов. Фата Моргана начинает петь с самого высокого звука b^2 в динамике f . Вступление на подобном уровне громкости с последующим усилением до ff требует от исполнителя следующих действий: необходимо взять высокий звук на твёрдой опоре, за короткий промежуток времени значительно увеличить его громкость и оборвать нисходящим октавным ходом, акцентировав нижний тон.

Далее в вокальной партии выигрывающей Морганы появляется злорадный смех (пример № 2).

Пример № 2

С. Прокофьев. Опера «Любовь к трём апельсинам». 1 действие, 2 картина

Ходить от неа.
Fata joue la carte.

Фата Моргана, хочешь торжествующимъ сатанинскимъ смѣхомъ.
Fata Morgana, d'un rire satanique et victorieux.

Ха-ха-ха-ха! Ха-ха-ха-ха! Ха-ха-ха-ха!
Ha-ha-ha-ha! Ha-ha-ha-ha! Ha-ha-ha-ha!

Челій, окончательно проигравъ, потрясаетъ руками.
Tchélio, perdant définitivement agite les bras avec rage.

Про-вля-та-я! Про-вля-та-я! Про-вля-та-я! Про-
Mau-di-te! Sois mau-di-te! Sois mau-di-te! Sois mau-

Полобосрастно.
Servilement.

Фата Мор-га-на, Фата Мор-га-на, Фата Мор-га-на,
Fa-ta Mor-ga-na, Fa-ta Mor-ga-na, Fa-ta Mor-ga-na,

Черт.
Diab.

Т-бе c. sord. e Quart. col legno

Во второй картине второго действия Фата Моргана появляется в сцене с Труффальдино с репликой: «Я Фата Моргана. Пока я здесь, Принц не засмеётся». В мелодии используются фрагменты лада тон-полутон и целотоновой гаммы. Единственный раз в опере эта героиня поёт спокойно и уверенно. Мелодия начинается во второй октаве и достигает нижнего предела сопранового диапазона – *b* малой октавы (пример № 3).

Пример № 3

С. Прокофьев. Опера «Любовь к трём апельсинам». 2 действие, 2 картина

Фата Моргана
Fata Morgana 185

Je Я Фа-та Мор-
suis suis Fa-ta Mor-

pp misterioso

Фата.
Fata.

га-на.
ga-na.

По-ка я здѣсь, Принцъ не за смѣет-ся.
Quand je suis là, il ne peut pas ri-re.

Проходить въ кулису.
Elle sort dans la coulisse.

Волшебница, переодетая жалкой старушкой, приходит с целью помешать стараниям комика рассмешить Принца. Фразы участников диалога отличаются краткостью и яркостью аффекта. Впервые в партии ведьмы появляются слова (пример № 4).

Пример № 4

С. Прокофьев. Опера «Любовь к трём апельсинам». 2 действие, 2 картина

200 *Vivace.* Фата Морганa
Fata Morgana
А те.бѣ ка.ло.е дѣ.ло? *A*
Ça ne te re-gar-de pas. *Quel*
Труффальдино, разстроенный неудачами, накидывается на Фату Моргану.
Trouffaldino, contrarié par son échec s'en prend à Fata Morgana.
Ты кто та.ка.я?! *Qui est cette femme?!* Какъ ты смѣешь.дѣ.сь.хо.ди.ть? *Qui l'a fait en-trer i-ci?*
200 *Vivace.* *col legno e Fiati* *mp* *p* *più e Fiati*

201
Фата. *Fata.* ты какъ смѣешь при.ста.вать? *droit as tu de com-man-der?* От.стань! *Laisse moi!*
Труфф. *Trouff.* Здѣсь те.бѣ не мѣ.сто. *Ce n'est pas ta pla.ce.* Сту. *Va*
f *f* *Quart., Fag., Timp.*

Её музыкальная речь построена на сочетании хроматического движения с широкими ходами, повторяющихся звуков – с возгласами. Крик, сопровождающий падение героини, изображается ультраширокой интонацией – скачком на полторы октавы (пример № 5).

Пример № 5

С. Прокофьев. Опера «Любовь к трём апельсинам». 2 действие, 2 картина

202 *a tempo*
Фата. *Fata.* Ахъ, — не.год.ный! *Ah, — quelle bru-te, quelle bru-te!* Не.год.ный, не.год.ный! *Quelle bru-te, quelle bru-te!*
Падаетъ, высоко задравни ноги.
Elle tombe en relevant très haut les jambes.

203
Фата. *Fata.* Пусты, пусты! *Assez, assez!* Не тро.гай! *Lâche moi!* Ах!! *Ah!!*

Яростное заклинание Фата Морганы, направленное в адрес смеющегося Принца, имеет черты арии мести. Устрашающе звучит восклицание колдуньи: «Варвар! Слушай! Слушай моё заклятье! Варвар! Слушай!». Мелодия начинается со звука g^2 в динамике f и движется по тонам до-мажорного трезвучия, которое становится интонационным остовом, вокруг которого возникают и другие звуки. Повторение слова «Варвар!» начинается на полтона выше и сопровождается сменой гармонии, что связано с накалом эмоций (пример № 6).

Пример № 6

С. Прокофьев. Опера «Любовь к трём апельсинам». 2 действие, 2 картина

217 Фата Моргана, яростно, Принцу.
Fata Morgana, féroce au Prince.

Вар - варь! Слу - шай! Слу - шай мо - е за -
Mon - stre! E - cou - te! E - cou - te mon a - na -

f Quart.
G. F. e
G. Cass.

Фата.
Fata.

кля - тье! Вар - варь! Слу - шай!
thè - me! Mon - stre! E - cou - te!

218 Изъ войхъ шлей, изъ подъ ступеней терассы, появляются чертенята, которые окружают Фату Моргану.
De toutes parts, de dessous les marches de la véranda apparaissent des petits diables qui entourent Fata Morgana.

Фата.
Fata.

шай!
coute!

f V-ni
cresc.
Fag. e pizz. Заклинаетъ.

Центром сцены заклинания является троекратное повторение призыва «Влюбись в три апельсина!». Вновь основой мелодической линии становится трезвучие (на этот раз, си-минорное), замыкает фразу нисходящее хроматическое движение, а композицию в целом – тирада «Сквозь угрозы,

сквозь мольбы и слёзы, день и ночь беги, беги, беги к трём апельсинам! Беги! Беги!» (примеры №7, 8).

Пример № 7

С. Прокофьев. Опера «Любовь к трём апельсинам». 2 действие, 2 картина

219 *Prononce une malédiction.*

Фата.
Fata.
Чертенята, воюють. Влю -

Фата.
Fata.
бись в три а - - - - - пель - - - - -

Фата.
Fata.
си - - - - - на! Влю -

Фата.
Fata.
бись в три а - - - - - пель - - - - -

Фата.
Fata.
си - - - - - на! Влю -

Фата.
Fata.
бись в три а - - - - - пель - - - - -

Фата.
Fata.
си - - - - - на!

Пример № 8

С. Прокофьев. Опера «Любовь к трём апельсинам». 2 действие, 2 картина

mf *ff*

Фата.
Fata.
Сквозь у-гро-зы, сквозь мольбы и сле-зы, день и ночь, бѣ - - -
A travers les plaintes et me-na-cés, jour et nuit, tu

221

Фата.
Fata.
ги, бѣ - ги, бѣ -
tar - - - ches, tu cher - - - ches, tu

Фата.
Fata.
ги въ тремъ а - пель - си - - - намъ! Бѣ -
cherches les trois o - - - ran - - - ges! Dé -

Фата.
Fata.
ги! Бѣ - ги!!

Мелодия, охватывающая широкий диапазон, имеет черты мелодекламации, содержит вокализ. Для этого фрагмента характерно пение в

высоком регистре *ff*, исполнение неудобных для сопрано переходных нот, что, вероятно, используется композитором в выразительных целях.

Следующий номер, в котором присутствует Фата Моргана, – это её дуэт с Магом Челием в четвёртом действии. Материал партии злой волшебницы содержит омузыкаленный смех, экспрессивную мелодию в динамике *f*, захватывающую почти весь диапазон голоса, нисходящие октавные ходы, скачки на другие широкие интервалы, повторение мотивов, акцентированные звуки, пение *staccato*, элементы скороговорки (пример № 9).

Пример № 9

С. Прокофьев. Опера «Любовь к трём апельсинам». 4 действие, 1 картина

Фата.
Fata.
магъ, какъ ты смѣ. шонъ, смѣ.шонъ,смѣ.шонъ сътво. и . ми бан . ти. ка-ми! Ха . ха-ха-ха!

Фата.
Fata.
Бан-ти-ка-ми! Ха . ха-ха-ха . ха! Кол . . ду . етъ бан-томъ! Ты

Фата.
Fata.
магъ для раз . вле . че . ні . я мо . ло . день-кихъ дѣ . виць!

Обилие акцентированных слогов говорит о необходимости владеть дыханием и подавать звук на каждый слог, что сопряжено с физическими усилиями. Длинная музыкальная фраза требует от исполнительницы экономного и лёгкого дыхания.

Партия Фата Морганы охватывает две октавы (от *b* малой октавы до *b* второй), что является выходом за пределы диапазона сопрано. У этой героини отсутствуют протяжённые сольные номера, её характер раскрывается в диалогах с Магом – героем, принадлежащим сфере добра, и с комедийным реальным персонажем – Труффальдино. Средства музыкальной характеристики полностью соответствуют её сценическому образу. Мелос вокальной партии отражает психологическое состояние героини, которому присущ яркий аффект. Она почти постоянно поёт в высоком регистре *f* или *ff*.

В силу краткости сольных реплик певице часто приходится переключаться из одного регистра в другой.

Материал партии Фата Морганы рассчитан на высокопрофессионального исполнителя. Он требует применения в пении твёрдой атаки звука, владения техникой смешивания регистров для качественного звучания всех тонов, чёткой артикуляцией и дикцией. Ясное произнесение текста является важным условием исполнения партии, имеющей речитативную природу. Продолжительное пение в динамике *f* может привести к физическому утомлению голоса и эмоциональному перенапряжению исполнительницы.

Для создания сказочной сферы Прокофьев применяет гармонические средства, сложившиеся к этому времени в художественной практике. В частности, элементы целотоновой гаммы и красочные доминанты он использует при появлении фантастического персонажа, а также в сценах волшебства. В этих же эпизодах в оркестре звучат характерные тембры звенящих ударных инструментов, арфы, флейты, кларнета.

Другой волшебный образ – принцесса Нинетта – появляется в третьей картине третьего действия. По мнению О. Девятовой, этот персонаж становится олицетворением возвышенного лирического чувства. «"Интонационная маска" лирического образа принцессы Нинетты создана в опере с помощью имитации мелоса русских лирических опер (Рубинштейн, Чайковский), а также опер Пуччини» [1, с. 76]. Музыкальная характеристика принцессы дана в диалогической сцене с Принцем. В эпизоде приветствия рисуется величественный и нежный образ прекрасной девушки, осознающей своё благородное происхождение. Возникают аналогии со сценой появления Морской царевны в опере «Садко» Римского-Корсакова. Тембры арфы, флейты, скрипок дополняют вокальную характеристику. В мелодии преобладают сцепления нисходящих квартовых ходов (пример № 10).

Пример № 10

С. Прокофьев. Опера «Любовь к трём апельсинам». 3 действие, 3 картина

412 Andante.
Нинетта *p dolce*
Ninette
Да, я Принцесса Ни - нет - та!
Moi, je t'ap-pel-le Ni - net - te!

Пр. *p*
Pr. Принцесса?!
Princes-se?!

413 Andante.
Агра
G. P. *pp* Fl., Cl., Cor. con sord., Camp. *pp* Quart.

В характеристике принцессы царит уравновешенность и спокойствие, что обуславливает преобладание в мелодии нисходящего направления и ровной ритмики (пример № 11).

Пример № 11

С. Прокофьев. Опера «Любовь к трём апельсинам». 3 действие, 3 картина

Нинетта *p dolce*
Ninette
414 Meno mosso.
Принц, я жду те-бя дав - но.
Je t'at - tends de puis tou - jours.

Продолжительнее по времени ариозо принцессы «Дай мне пить» имеет трепетный характер. В нём скорбные возгласы сочетаются с певучей кантиленой в стиле Дж. Пуччини (пример № 12).

Пример № 12

С. Прокофьев. Опера «Любовь к трём апельсинам». 3 действие, 3 картина

Нин. *Andantino.*
Nin. Дай мне пить! Дай пить ско-ро, е, иль я у -
415
Нин. *rit.*
Nin. мру от жажды, от жажды, от жажды, от жажды, от жажды.

Нин. *a tempo*
Nin. тель - кой жа - жды! Хоть кап - ля...
417
Нин. *rit.*
Nin. Вь гла - зах му - тит - ся... Я сла -
Падает на руки Принца.
Elle tombe dans les bras du Prince.

Нин. *rit.*
Nin. бь - ю... Я у - ми - ра - ю...

Это единственный экспрессивный эпизод в вокальной партии принцессы, звучащий в динамике *f*. Мелодическая линия складывается из кратких мотивов в соответствии с текстом либретто.

Фраза «Спасибо, Принц... Ты спас меня от смерти. Ты вернул меня из заточенья. Ты тот, кого я ищу всю мою жизнь» ассоциируется с речью Царевны Лебедь из оперы Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», благодарящей своего спасителя «Ты, царевич, мой спаситель». Вокальная партия Нинетты имеет черты мелодизированного речитатива (пример № 13).

Пример № 13

С. Прокофьев. Опера «Любовь к трём апельсинам». 3 действие, 3 картина

Andantino.

424 Нинетта, рыдая.
Ninette, ayant vu.

Спа-си - бо, Принцъ. Ты спасъ ме - ня отъ смер - ти.
Mer-ci, mon Prince. Tu m'as sau - vé la vi - e

pp Cl. Cl. bas. p Агра

425 Нин.
Nin.

Ты вер-нулъ ме-ня изъ за - то - че - нья.
et tu m'as sortie de l'es - cla - va - ge.

В партии этой героини доминирует тихая звучность (*p*), что соответствует её характеру. Образ Принцессы статичен, он лишён яркой экспрессии, поэтому в её интонациях преобладает закруглённость, широкие ходы заполняются поступенным движением в противоположном направлении.

Несмотря на то, что обе партии предназначены для одинаковых по диапазону и сходных по тембровым характеристикам женских голосов, композитору удалось создать две противоположные «маски», применив

разные стилистические, ритмические, темповые, динамические выразительные средства. «Крикливости» и агрессивности ведьмы противопоставлена сдержанная доброжелательность принцессы.

Сложности обеих партий связаны со спецификой драматургии оперы и характерами героинь. Для исполнительницы партии Фата Морганы необходима реализация сложных экспрессивных мелодий в быстром темпе и громкой динамике, часто существующих в условиях политональности или атональности. Её вокальная линия выстроена таким образом, что требует большого объёма лёгких, способности усиливать звук. Необходимо виртуозное владение техникой дыхания, а именно – работа с диафрагмой, с помощью которой осуществляется контроль ритма и фразировки, применение агогики. В музыкальном портрете Фата Морганы присутствуют фрагменты вокализов.

Вокальная партия Нинетты имеет другие черты, стилистически отличаясь от музыкальной характеристики Фата Морганы. Портрет нежной принцессы требует красоты звучания голоса. Её реплики гибки и пластичны, они представляют диатонические мелодии широкого дыхания. Ритм речи и неторопливые темпы создают для пения комфортные условия. Партия требует от исполнительницы уверенного владения кантиленой. Трудности появляются во фрагментах, в которых достижение высшей точки происходит посредством восходящего поступенного движения на *diminuendo* в динамике *pianissimo*. Певице приходится тщательно следить за чистотой интонации и краской звука.

Интерпретация обеих партий требует от артистов гибкости и подвижности голоса, соответствия природе образа. Исполнение музыкального материала Фата Морганы может вызвать перенапряжение голоса и его утомление, поскольку сопряжено с физическими трудностями. Кантиленное пение в единой манере и динамике при сохранении меланхолической маски требует от исполнительницы партии Нинетты

особого внимания к технике дыхания, филировке звука, бережного отношения к нюансировке.

При всех новаторских чертах партитура оперы сохраняет преемственность с традицией. Музыкально-драматургические особенности сочинения сходны с операми «Золотой петушок» и «Кашей бессмертный», «Снегурочка» и «Сказка о царе Салтане». Сочетание в вокальных партиях инструментальности и кантиленности также является чертой стиля опер Римского-Корсакова. Комедийный сюжет сказки позволяет Прокофьеву привнести в произведение свойства оперы *buffa*, в которой культивировался *recitativo parlante*. Применение речитативности в партиях комических персонажей было характерно для опер А. Даргомыжского («Каменный гость»), М. Мусоргского («Женитьба»), Н. Римского-Корсакова («Моцарт и Сальери», «Ночь перед рождеством», «Царская невеста»), А. Бородина («Князь Игорь»), П. Чайковского («Чародейка», «Черевички»).

Введение омузыкаленного смеха в партию Фата Морганы⁵ создаёт параллели с образом Шамаханской царицы из оперы «Золотой петушок» Римского-Корсакова.

Обобщая вышеизложенное, обозначим характерные черты вокальных партий сопрано в опере Прокофьева «Любовь к трём апельсинам» и особенности их исполнения:

1. Сложности партии Фата Морганы связаны с задействованием широкого диапазона и продолжительным громким пением. Для исполнения партии Нинетты, наоборот, необходимо пение в тихой динамике, что также может вызывать трудности.

2. Специфика этих партий заключается в их непродолжительности, что в некоторой степени облегчает задачи исполнительниц. Дуэты, в которых участвуют сопрано (с Челием, Труффальдино, Принцем), развиваются

⁵ Злорадное хихиканье является неотъемлемым свойством фольклорного образа ведьмы.

стремительно, быстро достигают своей кульминации и завершения. В то же время, в этих кратких эпизодах используется весь диапазон голоса, что подразумевает умение быстро переключаться из регистра в регистр.

3. Исполнение ролей принцессы Нинетты и Фата Морганы предполагает динамичную актерскую игру.

4. Вне оперного спектакля, в условиях концертной практики возможно исполнение дуэтов, в которых участвуют персонажи сопрано. Они также могут быть использованы в процессе обучения.

Литература

1. Девятова О. Л. Оперное творчество С. Прокофьева 1910–1920-х годов: к проблеме вокального интонирования: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ленинград, 1985. 213 с.
2. Енукидзе Н. И. Альтернативный музыкальный театр в России первой трети XX века и его влияние на новую оперную эстетику: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 1999. 315 с.
3. Комарницкая О. В. Русская опера XIX – начала XXI веков: проблемы жанра, драматургии, композиции: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2012. 757 с.
4. Немировская И. А. Феномен детства в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX – первой половины XX веков: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. Магнитогорск, 2011. 48 с.
5. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / Сост., ред. и комментарии В. П. Варунца. М.: Советский композитор, 1991. 285 с.
6. Финкельштейн Ю. А. Балетное творчество Н. Н. Черепнина в контексте идей эпохи: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2012. 294 с.

References

1. Devyatova O. L. Opernoe tvorchestvo S. Prokof'eva 1910–1920-x godov: k probleme vokal'nogo intonirovaniya: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Prokofiev's Operatic Work of the 1910s and 1920s: Concerning the issue of vocal intonation: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Leningrad, 1985. 213 p.
2. Enukidze N. I. Al'ternativny'j muzy'kal'ny'j teatr v Rossii pervoj tretj XX veka i ego vliyanie na novuyu opernuyu e'stetiku: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Alternative musical theatre in Russia in the first third of the twentieth century and its influence on the new opera aesthetics: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Moscow, 1999. 315 p.

3. Komarniczkaya O. V. Russkaya opera XIX – nachala XXI vekov: problemy` zhanra, dramaturgii, kompozicii: dis. ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Russian opera of the XIX – early XXI centuries: problems of genre, drama, composition: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts: 17.00.02]. Rostov-na-Donu, 2012. 757 p.
4. Nemirovskaya I. A. Fenomen detstva v tvorchestve otechestvenny`x kompozitorov vtoroj poloviny` XIX – pervoj poloviny` XX vekov: avtoref. dis. ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02 [The phenomenon of childhood in works of Russian composers of the second half of the XIX – first half of the XX centuries: Thesis of the Dissertation for the Degree of Doctor of Arts: 17.00.02]. Magnitogorsk, 2011. 48 p.
5. Prokof'ev o Prokof'evе. Stat'i i interv`yu. Sost., red. i kommentarii V. P. Varuncza [Prokofiev about Prokofiev. Articles and interviews. Comp., ed. nd comments by V. P. Varunts]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1991. 285 p.
6. Finkelstein Yu. A. Baletnoye tvorchestvo N. N. Cherepnina v kontekste idey epokhi: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Ballet creativity of N. N. Tcherepnin in the context of the ideas of the epoch: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts:17.00.02]. Moscow, 2012. 294 p.