

# МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-9-85-3>

УДК 78.071

Боровик С.Й.

Київська муніципальна академія музики імені Р.М. Глієра

## ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ РОМАНТИЧНИХ ТРАДИЦІЙ В ОПЕРНІЙ МУЗИЦІ А. ДВОРЖАКА (НА ПРИКЛАДІ ПАРТІЇ РУСАЛКИ З ОДНОЙМЕННОЇ ОПЕРИ)

**Анотація.** Досліджено твір Антоніна Дворжака, який є символом чеської національної музики. Визначено особливості музичні та виконавські особливості інтерпретації сценічного образу Русалки в рамках романтичної опери-казки. З'ясовано, що основою розвитку опери служить контраст реального і казково-фантастичного світів, а образ Русалки є сполучною ланкою між ними. Великого значення в опері набуває лейтмотивна система опери. Зазначено, що складнощі виконання обумовлені відсутністю авторських ремарок та великою кількістю динамічних нюансів, що вказані автором концентровано на невеликих фрагментах побудов. Партія Русалки ставала об'єктом уваги багатьох європейських виконавиць світового рівня і кожна з них, незважаючи на відмінність в тембрі голосу і в технічному підході, правдиво відобразила внутрішній психологічний стан своєї героїні, у відповідності до романтичної стилістики опери.

**Ключові слова:** романтична опера, фантастичний світ, чеська музика, сценічний образ, вокальне виконання.

Borovyk Svitlana

Glier Kyiv Municipal Academy of Music

## FEATURES OF IMPLEMENTATION ROMANTIC TRADITIONS IN THE OPERA MUSIC OF A. DVORZHAK (ON THE EXAMPLE OF THE MERMAID PARTY OF THE OPERA OF THE SAME NAME)

**Summary.** The work of Antonin Dvořák, which is a symbol of Czech national music, has been studied. The opera «Mermaid» is one of the main works of the composer, which most fully reflected his creative pursuits. The focus of the study is the musical and performing interpretation of the stage image of the Mermaid in a romantic opera-tale. This topic is multifaceted, it has been of great interest for many years in Russian and foreign musicology, the field of theater, music and performance practice. The perspective of the chosen topic – the peculiarities of the performing interpretation of the Mermaid part has not yet received comprehensive coverage in musicology. A review of the literature showed a significant gap in the study of this topic, which demonstrates the relevance of the topic of this study. During the analysis of the music and drama of Antonin Dvořák's opera «Mermaid» it was found that the basis of the opera is the contrast of real and fairy-tale worlds. The image of the Mermaid is the link between them. In this sense, this opera is close to «Snow Maiden» by M.A. Rimsky-Korsakov. In addition, they are related by the idea of the inviolability of the eternal laws of nature and human existence, as well as the composers' glorification of the energy of great all-conquering love. The leitmotif system of the opera acquires great importance in symphonic development. Peculiarities of the performance of the Mermaid part were considered on the basis of solo arios constructions. Note among the difficulties of interpretation the lack of author's remarks, but a large number of dynamic nuances, which are indicated by A. Dvořák are concentrated on small fragments of constructions. Agogic techniques require special attention from the performer. It seems that this stinginess of strokes and nuances is connected with the very status of the Mermaid – a cold girl, unfamiliar with human feelings. In this regard, we conclude that the performance of such a role should be emotionally equal, detached. The difficulty of performing the part is also associated with breathing, cantilena, the presence of large melodic jumps. The Mermaid's party became the object of attention of many performers. Among them are Lucia Popp, Rene Fleming, Anna Netrebko and Veronica Dzhioeva. Each performer, despite the differences in the timbre of the voice and the technical approach, truthfully reflected the inner psychological state of his heroine, in accordance with the romantic style of the opera.

**Keywords:** romantic opera, fantasy world, Czech music, stage image, vocal performance.

**П**остановка проблеми. Опера «Русалка» вважається однією з перлин світового оперного репертуару. Пронизана національним чеським духом, вона належить до кращих зразків музичного мистецтва слов'янських країн. Музику «Русалки» відрізняє поетичність та багатство психологічних відтінків, натхненним ліризмом і глибоким драматизмом.

Легендарні і казково-фантастичні образи завжди привертали А. Дворжака, проте в «Русалці»,

крім казково-епічних елементів, проглядається зосередженість композитора на романтичній історії втілення долі, зосередженість на психологічному розвитку центрального образу, що може складати окрему дослідницьку проблему не тільки для музикознавчих досліджень, а й для сучасних співаків.

Таким чином, значимість опери «Русалка» для світового музичного простору, інтенсивне репертуарне буття твору, а також відсутність у великому корпусі джерел досліджень, які зачі-

пають різні особливості сценічної інтерпретації романтичного образу головної героїні обумовлюють актуальність нашої статті. Партія Русалки представляє собою цікавий матеріал для виконавської інтерпретації: по-перше, виходячи з музичного змісту; по-друге, образ надзвичайно багатогранний з точки зору драматургії.

#### **Аналіз останніх досліджень та публікацій.**

Корисними для розгляду зазначеного ракурсу теми видаються здобутки деяких авторів щодо особливостей сценічного втілення оперних принципів драматургії [2], та першоджерела романтичного декларування різних митці [7].

Велику групу джерел складають роботи про А. Дворжака та його творчість, але вони в основному зосереджені на загальних біографічних відомостях про життя і творчість композитора. Це монографії та нариси таких авторів, як І.Ф. Белза [1], В.А. Гольцкнехт [3], З.К. Гулінська [4], В.М. Єгорова [5], Я.І. Лушина [8], Л.Ю. Полякова [9], монографія польського дослідника Ю. Берковця (Jiří Berkovec) про Антоніна Дворжака [10]. Декілька важливих нових відомостей щодо біографії та творчого контексту містить стаття А.Г. Єфіменкової, присвячена духовній спадщині композитора [6].

**Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми.** Таким чином, відзначимо зацікавленість творчою спадщиною композитора, яка у музикознавців і вокалістів не згасає і понині: в даний час оперні твори А. Дворжака переживають своє відродження, знаходять нове життя на сценах театрів різних країн світу. Найкращі співаки майстерно втілюють перлини оперного доробку композитора. Між тим, іще досі не отримали свого наукового осмислення інтерпретаційні моменти партій головних персонажів його музично-театральних опусів, особливо у ракурсі романтичних ідей, закладених А. Дворжаком.

**Метою роботи** є інтонаційний аналіз вокальної партії та характеристика драматургічних принципів А. Дворжака, втілених у різних сценічних інтерпретаціях головного персонажу опери «Русалка».

**Виклад основного матеріалу.** Опера «Русалка», створена Антоніном Дворжаком в 1900 році, стала однією з вершин його творчої спадщини. Як влучно зазначає В.М. Єгорова, «в “Русалці” – симфонізованій лірико-драматичній опері-казці, майстерна розробка чеського (і, ширше, слов'янського) фольклору (музичного і поетичного) вдало поєднується з індивідуальним прочитанням поетики романтичного оперного мистецтва» [5, с. 534, курсив мій С.Б.]. Опера відображає найкращі традиції пізньої романтичної епохи. Перш за все – за рахунок втілення жанру чарівної казки.

Основою для лібрето «Русалки» А. Дворжака послужила казка Г.Х. Андерсена «Русалочка». Чеський поет, драматург і театральний діяч Ярослав Квапіл (1868–1950) запропонував композитору тільки не закінчене лібрето «Русалки». Зворушлива історія про всепоглинаючу любов фантастичного персонажу до людини, страждання і смерть відразу привернула увагу А. Дворжака своєю романтичною спрямованістю, ширістю. Як зазначає В.М. Єгорова, Я. Квапіл «спирався на різні казки та старовинні повір'я про русалку, що полюбила людину, який зрадив її (або жорстоко образив) і тому загинув. Подібні повір'я зустрічаються в по-

тичному фольклорі багатьох народів, у тому числі – слов'янських (казка «Русалка з джерела» К.Я. Ербена, «Лісова пісня» Л. Українки та ін.)» [5, с. 514]. У всіх варіантах цього повір'я криється думка про фатальну невідворотність зумовленості долі: не дивлячись на всі потурання, герой не в змозі впоратися з фатумом і виявляється ним переможений.

Вже наявність фантастичного колориту в опері і її належність до жанру ліричної казки свідчать про романтичні традиції. Фантастичні образи чарівного нічного лісу сконцентровані в першій дії. Таємничим звучанням супроводжується початок акту; музика малює ліс опівночі, темне озеро, що пошваблюється веселим співом лісових мавок. Звернення Русалки до Водяного «Часто приходив він» витримано в дусі народної пісні, а подальша її арія «Місяць мій, в далекому піднебесі» сповнена м'якої жіночності і чар. Сцена Русалки і Баби-Яги також наділена фантастичним колоритом. Звернемо увагу також на характерний для романтизму образ ночі на початку першої дії. Ця традиція, що йде від «Вільного Стрілка» К.М. фон Вебера, неодноразово повторюється в музиці. Окрім «Русалки», можна назвати оперу-казку «Птахи» В. Браунфельса, в якій нічна сцена займає весь другий акт.

Третя ознака романтизму в опері – це звернення до внутрішнього світу головної героїні, Русалки, до її чуттєвих переживань, надій і страждань. Головною характеристикою образу Русалки є її лейтмотив. У ньому закріплено мелодію сумного характеру з переважанням функції мінорній субдомінанти, яка звучить на тлі сталого «похитування» восьмих тривалостей в супроводі, за допомогою якого неначе зображується рух хвиль. Цей лейтмотив пронизує партитуру всієї опери і такий своєрідний принцип відображає драматургію саме романтичних опер. Також тут наявний принцип монотематизма. Так, в сцені зустрічі Принца і Княжни русалка відчуває сум'яття і страх, її лейтмотив трансформується, змінюється в жанровому плані, обростаючи елементами трагічної скорботної музики. Це створює момент психологізації як вокальної партії, так і партії оркестру.

В основі музичної драматургії опери Дворжака «Русалка» покладено принцип контрасту як образів, так і настроїв, які малюють два світи: реальний і казково-фантастичний. Русалка ж є сполучною ланкою між ними: світом природи і живих людей. В цьому відношенні її образ перегукується з образом Снігуроньки М.А. Римського-Корсакова.

Музика всієї опери розгортається як спокійна поетична розповідь, прикрашена жанрово-побутовими та живописно-пасторальними відступами. Центральний персонаж – Русалонька має розгорнуті музичні номери. У I дії їй належить два: трьохчастинне аріозо «Semcastoprchizi» і розгорнута арія в куплетно-strofichnii формі. Обидва вони експонують образ чистої і мрійливої закоханої дівчини. У вокальній партії Русалки яскраво виражене кантілена за винятком завершального розділу; речитатива в арії повністю відсутня. Більш того, мелодія арії за своїми джерелами сягає чеського народного мелосу, і у наслідку відрізняється примхливістю і за задумом А. Дворжака не має нічого спільного з інтонаціями природної розмовної людської мови. У II акті важливим моментом є арія-монолог Русалки, яка звучить в обрамленні речитативних епізодів: розмовою з

Водяним, який прийшли в замок провідати дочку. Арія малює новий етап у розвитку душевного стану героїні: покинута Принцом, Русалка сповнена відчаю. У мелодії арії превалюють експресивні мотиви і звороти, які принципово повторюють вже навмисно інтонації схвильованої людської мови.

В останньому акті звучать два аріозо Русалки. Вони сприймаються як драматична реприза – на рівні повтору музики, висловлювань Русалки (власне – арії «Місяць мій») з I акту і демонструють драматургічну і психологічну майстерність Дворжака-композитора. Якщо перше аріозо Русалки за настроєм було повно світлої надії, то аріозо «Юність пройшла» осяяне смутком і покірністю фатуму. На завершення опери знову з'являється лейтмотив Русалки, але в трансформованому вигляді: відтепер це тема перетворюється в траурний марш, своєрідний реквієм за загиблим Принцем та крахом надії Русалоньки.

Одна зі складностей виконання партії Русалки, зокрема, її арії з I акту, пов'язана з тим, що в партитурі майже відсутні авторські ремарки, пов'язані з емоційною складовою образу. В арії – безліч вказівок, пов'язаних з динамічними нюансами, які змінюються дуже часто, при цьому залишаючись в діапазоні від *p* до *mp* (найгучнішим є єдине *f* в кульмінації другого приспіву). Також в нотному тексті чимало вказівок, що відносяться до темпу. Однак єдиною ремаркою, що стосується характеру виконання, є *molto espressivo* на початку куплету, коли в мелодії виникає октавний стрибок. Дана особливість партитури впливає з самої природи Русалки – холодної дівчини, незнайомої з людськими почуттями, що вперше зіткнулася з ними. Виконання такої ролі має бути емоційно рівним, відстороненим.

Інша складність виконання партії Русалки пов'язана з диханням. Арія Русалки дає виконавиці можливість показати своє володіння кантиленою. З одного боку, на початку арії в куплеті мелодія складатиметься з невеличких побудов, для яких

не потрібно брати занадто глибоке дихання. Однак далі йде приспів, в якому, по-перше, збільшується довжина музичної фрази, а по-друге, виникає велика кількість стрибків, які потребують глибокого дихання. Коли починається приспів, виконавиці слід взяти дихання перед широким октавним стрибком. Більш того, цей стрибок передуватиме завершенню попередньої фрази, де в мелодії звучить інтонація « $a^1 - d^2 - a$ », тобто вокалістка має взяти спадний і висхідний ходи на сексту безпосередньо один за одним. Незважаючи на те, що між цими ходами і подальшим октавним стрибком є пауза на цілих півтора такти, щодо позиції співацького дихання даний фрагмент арії є технічно непростим місцем. Ще більш складним вважається момент в приспіві, коли виконавиці після короткої шістнадцятої паузи слід взяти стрибок на дві октави вгору.

Арія Русалки відрізняється досить широким діапазоном: від «*d*» малої октави, тобто фактично від діапазону мецо-сопрано, до «*h*» другої октави. Однак більша частина арії написана саме в першій октаві, тобто в діапазоні, не дуже характерному для сопранових партій. Після першого куплету діапазон поступово розширюється, причому в бік не тільки верхньої теситури, але також і вниз.

**Висновки.** Таким чином, Русалка Дворжака є персонажем, що з'єднує два світи – фантастичний і реальний, поєднує в собі казковий, з одного боку, і просту людську сутність – з іншого. Крім того, в своїх ключових сольних висловлюваннях вона змальована як глибоко і щиро любляча дівчина. На відтворення образу Русалки у Дворжака «працюють» всі виразні засоби, включаючи мелодику її вокальної партії, ритміку, барви романтичної гармонії, а також оркестровий супровід.

Партія Русалки ставала об'єктом уваги багатьох європейських виконавиць світового рівня і кожна з них, незважаючи на відмінність в тембрі голосу і в технічному підході, правдиво відобразила внутрішній психологічний стан своєї героїні, у відповідності до романтичної стилістики опери.

## Список літератури:

1. Балза И. Антонин Дворжак. Москва; Ленинград : Музгиз, 1949. 138 с.
2. Ванслов В. Опера и её сценическое воплощение. Москва : ВТО, 1963. 256 с.
3. Гольцкнехт В. Антонин Дворжак. Прага : Орбис, 1977. 89 с.
4. Гулинская З. Антонин Дворжак. Москва : Музыка, 1973. 239 с.
5. Егорова В. Антонин Дворжак. Москва : Музыка, 1997. 595 с.
6. Єфіменкова А. Духовна спадщина Антоніна Дворжака в контексті ідеї нової літургічної музики. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія : Мистецтвознавство*. 2005. № 3(15). С. 3–8.
7. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Москва : «Наука», 1980. 546 с.
8. Лушина Я. Антонин Дворжак. Москва : Музыка, 1983. 95 с.
9. Berkovec, I. Dvorzak. Warszawa : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976. 318 s.

## References:

1. Belza, I. (1949). *Antonin Dvorzhak* [Antonín Dvořák]. Moscow, Leningrad: Muzgiz, 138 p. (in Russian)
2. Vanslov, V. (1963). *Opera i yeyo stsenicheskoye voploshcheniye* [Opera and its stage incarnation]. Moscow: VTO, 256 p. (in Russian)
3. Gol'tsknekht, V. (1977). *Antonin Dvorzhak* [Antonín Dvořák]. Prague: Orbis, 89 p. (in Russian)
4. Gulinskaya, Z. (1973). *Antonin Dvorzhak* [Antonín Dvořák]. Moscow: Muzika, 239 p. (in Russian)
5. Yegorova, V. (1997). *Antonin Dvorzhak* [Antonín Dvořák]. Moscow: Muzika, 595 p. (in Russian)
6. Yefimenkova, A. (2005). *Dukhovna spadshchyna Antonina Dvorzhaka v konteksti ideyi novoyi liturhichnoyi muzyky* [The spiritual heritage of Antonin Dvorak in the context of the idea of new liturgical music]. *Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatiuk and National Music Academy of Ukraine named after Peter Tchaikovsky. Series: Art History*, vol. 3(15), pp. 3–8. (in Ukrainian)
7. *Literaturnyye manifesty zapadnoyevropeyskikh romantikov* (1980). [Literary manifestos of Western European romantics]. Moscow: «Nauka», 576 p. (in Russian)
8. Lushina, Ya. (1983). *Antonin Dvorzhak* [Antonín Dvořák]. Moscow: Muzika, 95 p. (in Russian)
9. Berkovec, I. (1976). *Dvorzak* [Dvořák]. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 318 p.