

**ТЕМБРАЛЬНІ МЕТАМОРФОЗИ ПЕРСОНАЖІВ
ОПЕРИ С. ГУЛАКА-АРТЕМОВСЬКОГО
«ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ»**

Розглядаються сформовані вокально-виконавські традиції в опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», аналізуються тембральні зміни, що відбулися у вокальних партіях оперних персонажів.

Ключові слова: вокально-виконавські традиції, тембр, українська опера, С. Гулак-Артемівський.

Рассматриваются сформированные вокально-исполнительские традиции в опере С. Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем», анализируются тембральные изменения, происшедшие в вокальных партиях оперных персонажей.

Ключевые слова: вокально-исполнительские традиции, тембр, украинская опера, С. Гулак-Артемовский.

The article deals with the vocal and performing traditions that were formed in S. Gulak-Artemovsky's opera «Zaporozhets za Dunayem», the timbre modifications that took place in the vocal parts of opera's personages are analyzed.

Key words: vocal and performing traditions, timbre, Ukrainian opera, S. Gulak-Artemovsky.

Європейське музичне мистецтво XIX ст. знаменне формуванням різних національних оперних шкіл, зокрема й української. Її першими видатними представниками стали композитори – попередники фундатора національної композиторської школи М. Лисенка – С. Гулак-Артемівський, П. Сокальський, М. Вербицький, П. Ніщинський та ін. Особливе місце серед них належить постаті С. Гулака-Артемівського. Його «Запорожець за Дунаєм» уже понад сто років залишається однією з найрепертуарніших українських опер (поряд з «Наталкою Полтавкою» та «Тарасом Бульбою» М. Лисенка) вітчизняного музичного театру.

Славетний співак, актор, драматург і композитор С. С. Гулак-Артемівський (1813–1873) є окрасою українського мистецтва. Видатний соліст петербурзької опери мав красивий, звучний, широкого діапазону голос (бас-баритон), досконало володів вокальною технікою, талановито створював різнохарактерні сценічні образи та був автором першої національної лірико-комічної опери – «Запорожець за Дунаєм» (1862), яка стала міцним підґрунтям українського національного оперного мистецтва.

Композиторський доробок С. С. Гулака-Артемовського став предметом наукового вивчення тільки з ХХ ст. Одними з перших праць, присвячених цій темі, були стаття З. Лиська «“Запорожець за Дунаєм” С. Артемовського-Гулака та відношення цього твору до Моцартового “Уведення із Серайлю”» (1929), монографія Д. Ревуцького «С. С. Артемовський-Гулак і його комічна опера “Запорожець за Дунаєм”» (1936). У другій половині ХХ ст. – ґрунтовне дослідження Л. Кауфмана (1962; 1973, рос. мовою), праці Л. Архимович (1957), Л. Височинської (1963; 1997), І. Драч (1993) тощо. Поряд з визначеними у вищезгаданих наукових працях музикознавчими напрямками вивчення оперної творчості С. Гулака-Артемовського (серед яких жанрові зв'язки із західноєвропейською комічною оперою, українською народною пісенно-танцювальною та романсовою основою, впливи італійських, німецьких композиторів на музику опери тощо) виникає необхідність ґрунтовного аналізу та дослідження історично сформованих вокально-виконавських традицій першої національної української опери, що й зумовлює актуальність тематики статті. **Мета** статті – виявлення тембральних змін, що відбулися у вокальних партіях основних персонажів опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» через усталені в музичному театрі виконавські традиції. Об'єктом дослідження є українське оперне мистецтво ХІХ ст., предметом – вокально-виконавські традиції в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського.

Уперше опера «Запорожець за Дунаєм» поставлена на сцені Маріїнського театру в Петербурзі в бенефіс С. Гулака-Артемовського 14 квітня 1863 р. На афіші були вказані виконавці ролей: Іван Карась – С. Гулак-Артемовський, Одарка – Е. Лілєва, Оксана – Д. Леонова, Андрій – П. Дюжиков, Ібрагім-Алі імам – В. Матвєєв, Селіх-ага – О. Живов, прізвища виконавця ролі Султана зазначено не було [3, с. 108]. Опера мала великий успіх та демонструвалася впродовж 1863–1865 рр. у Петербурзькому та Московському театрах.

У музикознавчій літературі відзначено, що перша українська опера «Запорожець за Дунаєм» має «родинні» зв'язки як із західноєвропейською комічною оперою, так і з італійською оперною творчістю в цілому. Так, зазначається невинновипадковість обрання сюжету, пов'язаного з поширеною в той час у західноєвропейській комічній опері «турецькою темою» [3, с. 106-107]; аналізується сюжетний зв'язок з оперою «Італійка в Алжири» Дж. Россіні [2], відзначається стильовий вплив італій-

ських композиторів першої половини XIX ст. на оперу Гулака-Артемовського [5, с. 23-24; 2] тощо. Разом з цим відзначається, що сторінки «оригінальної малоросійської опери з хорами і танцями» (за визначенням автора) сповнені споріднених з українською національною пісенністю різноманітних засобів музичної виразності (інтонації, звороти, ритміка тощо), певних народних рис (праці Л. Архимович, Л. Кауфмана, Л. Височинської та ін.). Так, Пісня Одарки «Ой казала мені мати» з III дії опери з часом набула значення народної, ознаки гумористичних і танцювальних українських народних пісень узагальнює Пісня Карася «Ой щось дуже загулявся» з I дії, до старовинних українських пісень-романсів наближається за характером та побудовою романс Оксани «Місяцю ясний» з I дії тощо.

Відповідно до особливостей жанру комічної опери, «Запорожець за Дунаєм» складається з невеликих музичних і танцювальних номерів, які чергуються з розмовними діалогами. Відповідають традиціям комічної опери також стрімкий розвиток дії, яскравість мелодики, близької до народної пісенності, весела буфонада, невеликий склад дійових осіб. Вважається, що за усталеною на той час у комічній опері традицією С. Гулак-Артемовський доручив партію молодій героїні Оксани голосу мецо-сопрано [3, с. 139]. Дійсно, спостерігаємо таку закономірність у багатьох комічних операх, наприклад, Дж. Паїзієлло (Амаранта, «Прекрасна мірошничка»), Д. Чимароза (Лізетта, «Таємний шлюб»), у визнаних шедеврах італійської опери-буфа – творах Дж. Россіні «Севільський цирюльник» (Розіна), «Італійка в Алжирі» (Ізабелла), «Попелюшка» (Анжеліна), де саме голосам типу мецо-сопрано – контральто віддано головні партії. Утім, наприклад, у комічних операх Г. Доніцетті «Любовний напій», «Дочка полку», «Дон Паскуале» партії головних молодих героїнь (Адіна, Марі, Норіна) доручено сопрано, так само й партії Церліни в комічній опері Д. Обера «Фра-Дияволо», Леонори в «Алессандро Страделла» Ф. Флотова. Слід відзначити й перевагу саме сопрано над мецо-сопрано – контральто у створених генієм Моцарта комічних операх «Викрадення з сералю» (Констанца, Блондхен), «Весілля Фігаро» (Сюзанна, Графиня). Цей ряд можна було б продовжити...

Отже, поряд з наявністю голосів типу мецо-сопрано – контральто в партіях головних молодих героїнь західноєвропейської комічної опери спостерігаємо таку ж затребуваність у цьому жанрі голосів типу сопрано на відповідні ролі. Тож, традиція використання мецо-сопрано – контральто тут більше стосується власного вибору композитора (з упевненістю можна ствер-

джувати, що саме таким голосам надавав перевагу Дж. Россіні у своїх операх-буфа). Таким чином, можна припустити, що для С. Гулака-Артемовського, який сам брав участь у виставах багатьох із зазначених опер (а саме: «Італійка в Алжирі», «Севільський цирюльник» Дж. Россіні, «Любовний напій», «Дон Паскуале» Г. Доніцетті, «Фра-Дияволо» Д. Обера, «Алессандро Страделла» Ф. Флотова) (перелік оперного репертуару С. Гулака-Артемовського [3, с. 145-149]), не тільки традиції жанру відіграли вирішальну роль у виборі типів голосів героїв його твору. Не менш важливе значення мала усталена традиція написання опер композиторами в розрахунку на визначений склад виконавців.

Найпершим тут постає персонаж головного героя запорожця Івана Карася, партія якого створена була С. Гулаком-Артемовським для власного виконання, тому діапазон та теситура цілком відповідали голосу типу бас-баритон, та в драматичному аспекті роль якнайкраще розкривала його акторські здібності, вміння та вподобання. У спогадах літератора і доброго знайомого композитора В. Сикевича відзначено: «Колись у молодості визначний бас його був у цей час значно вже ослаблим і не відзначався чистотою звуків; але комічним талантом своїм, особливо в “Москалі-Чарівнику”, п. Артемовський справляв фурор на сцені Маріїнського театру» [6, с. 111]. У пресі в театральних рецензіях на прем'єру відзначалася чудова гра співака, наприклад, у «Сині вітчизни» (№ 94, 19 квітня 1863 р.) писали: «... п. Артемовський у повному блиску виявив свій комічний талант, гра його була сповнена комізму: в особі Карася він зобразив правильний тип запорожця. А втім, давно відомо, що п. Артемовський — відмінний актор» [цит. за 3, с. 109].

Партія молодой ліричної героїні Оксани, призначена для мецо-сопрано, створена композитором спеціально для виконання видатної співачки, солістки Маріїнського театру Д. Леонової (контральто). У «Минулих зустрічах» В. Сикевич згадує: «Серед гостей Леонової постійно бував С. С. Гулак-Артемовський. <...> У той час Семен Степанович писав свою малоросійську оперу “Запорожець за Дунаєм” і перевіряв себе на деяких місцях з цієї опери в Д. М. Леонової, для якої призначалася ним головна партія» [6, с. 111]. Її голос, сильне, красиве контральто широкого діапазону (від g до c), певне драматичне обдарування завжди викликали захоплення не тільки в пересічних глядачів-театралів, але й у професійних критиків і композиторів. Так, М. Глінка, який високо цінував її талант, присвятив співачці деякі твори, серед яких «Вальс-

фантазія» та романс «Молитва» («В минуту жизни трудную»); для неї С. Гулак-Артемівський створює пісню «Спать мені не хочеться» (текст народний); М. Мусоргський присвятив Леоновій «Гадання Марфи» з «Хованщини», «Пісню Мефістофеля в погрібці Ауербаха про блоху», п'єсу для фортепіано «На південному березі Криму» (в липні – жовтні 1879 р. композитор і співачка провели славнозвісні сумісні гастролі по південних містах Російської імперії). Після прем'єри «Запорожця за Дунаєм» в Маріїнському театрі один з відомих театральних критиків М. Раппапорт писав у рецензії на виставу про Д. Леонову: «Не буду розпросторікатися про її дорожочінності, всім відомі якості, котрі надають значення кожній виконуваний нею ролі, навіть незначній, якості ці сильно висунулися вперед і в створенні ролі Оксани» [цит. за 3, с. 109].

Партію Одарки на прем'єрній виставі виконала артистка опери Е. Лілеєва (Шеффердекер) (сопрано). Співачка мала великий, гнучкий, рівний у регістрах голос, досконали колоратуру; особливо майстерністю в її виконанні вирізнялися ролі граціозних, кокетливих жінок і характерні й комічні ролі (Церліна «Фра-Диявол», Адіна «Любовний напій» тощо). Її партнерами по сцені були О. Петров, П. Булахов, Д. Леонова, С. Гулак-Артемівський [4, с. 281]. Першим виконавцем ролі Андрія став соліст Петербурзького оперного театру П. Дюжиков (Ірошніков) (тенор). Як відзначали критики, він володів «симпатичним невеликим тенором» [цит. за 3, с. 110]. Артист упродовж двадцяти п'яти років співав на петербурзькій сцені (1860-1885), де його партнерами були Б. Корсов, Ф. Стравинський, С. Гулак-Артемівський [4, с. 158]. Таким чином, основний склад виконавців сприяв значному успіхові вистави. У післяпрем'єрній рецензії зазначалося: «Усі, хто брав участь у виконанні, заслуговують на похвалу» [цит. за 3, с. 109].

Утім після 1865 р. опера зійшла зі сцени і поновлена була тільки в 1884 р. українською музично-драматичною трупю М. Старицького під час гастролей у Ростові-на-Дону. Ролі виконували: М. Кропивницький (Іван Карась), М. Садовська-Барілотті (Одарка), М. Заньковецька (Оксана), К. Светлов-Стоян (Андрій), В. Грицай (Султан). Саме з цього часу, після майже двадцятилітнього забуття, опера набула «нове життя» в постановках українських музично-драматичних труп.

Як зауважує відомий дослідник творчості С. С. Гулака-Артемівського Л. Кауфман, саме ця перша українська постановка опери започаткувала ту виконавську традицію, яка існує й понині, а саме: доручати виконання партії Оксани високим

жіночим голосам (сопрано). Музикознавець відзначає: «Партія Оксани в українських колективах звичайно доручалася молодим героїням, котрі мали, зазвичай, легкі ліричні сопрано. Саме такий голос був у першій українській виконавиці ролі Оксани – М. Заньковецької. Відтоді виконання вокальної партії Оксани високими ліричними жіночими голосами стало традицією, незважаючи на те, що партія написана для середнього жіночого голосу – мецо-сопрано» [3, с. 139].

Розглянемо докладніше вокальну партію Оксани в опері С. С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм». В опері верхньою межею загального співацького діапазону партії Оксани є *g* (окрім вставної арії «Прилинь, прилинь», до створення якої С. Гулак-Артемівський не мав ніякого відношення). Так, у романсі «Місяцю ясний» з I дії діапазон складає *e–g*, теситура *g–e*; в кожному з трьох куплетів романсу кульмінаційним стає висхідний хід на *g* з позначкою *tenuto*. Пісня Оксани «Ангел ночі» з II дії опери має діапазон *c–g*, теситура двох крайніх епізодів *e–c*, середнього *g–e*, динаміка стримана, до того ж у середньому епізоді витримане впродовж двох з половиною тактів з ферматою *g* позначене *morendo*. У Дуеті Оксани й Андрія «Чорна хмара з-за дуброви» з II дії (ліричній кульмінації опери) діапазон партії Оксани складає *fis–g*, теситура *g–d*. Водночас партія Андрія в Дуеті вельми насичена високими нотами (діапазон *fis–b*, теситура *b–g*). Так, у тенора сім разів звучить *b*, в кінці – з ферматою на *forte*, неодноразово трапляються *g*, *a*. Привертає увагу проведення мелодійних фраз у динамічному зіставленні *f–pp*, *p–f*. У Квінтеті «В нещасливій нашій долі» з III дії діапазон партії Оксани складає *es–f*, теситура *f–c*. У Фіналі опери «Там за тихим, за Дунаєм», у якому заспів виконує Оксана, діапазон її партії становить *d–g*, теситура *g–fis*; динамічними позначками *f* та *ff*, також ферматами неодноразово виділено в її мелодійних фразах *d* і *fis*. У цілому стає очевидним, що партія Оксани повністю відповідає діапазону та теситурному навантаженню мецо-сопрано: діапазон партії складає *c–g*, теситура займає середнє положення, в основному міститься в межах *e–e*.

Однак за вкоріненою виконавською традицією роль Оксани вже більше сотні років доручається високим жіночим голосам (сопрано). Саме для того, щоб сопрано мали можливість виявити свої природні вокальні здібності, в 1902 р. диригент і композитор О. Горелов (Горілий), працюючи над оркестровкою «Запорожця за Дунаєм» для трупи М. Садовського, написав вставну арію «Прилинь, прилинь» (яка за стилем сильно відрізняється

від музики автора опери) [3, с. 139]. Її діапазон складає е – а , теситура а – f , в другій частині арії – витримані на ферматах g , gis , а , таким чином, сопрано набули можливості продемонструвати свої вокальні «принади», насамперед, вільне звучання верхньої частини діапазону.

Утім, після повернення на сценічні підмостки «Запорожця за Дунаєм», зміни поступово відбулися не тільки з партією Оксани. Слід зазначити, що трансформація вразила й персонажі Карася та Одарки, вокальні партії яких стали традиційно під час виконання транспонуватися в нижчі тональності від указаних автором, а саме: Пісня Карася «Ой щось дуже загулявся» з I дії виконується в As-dur замість авторської B-dur, Дуєт Одарки та Карася «Відкіля це ти узявся» з I дії звучить у Des-dur замість Es-dur; Каватина Карася «Тепер я турок, не козак» з II дії понижується на півтону й співається в A-dur замість B-dur; транспонується на тон униз і Дуєт Одарки та Карася з III дії «На туркених оженився», який виконується в D-dur замість авторського E-dur. Викладені в нових тональностях перелічені вокальні номери набули «офіційного статусу» (друкуються в Додатках до клавiру опери) [1, с. 163–209].

Таким чином, за багатолітню виконавську практику з вокальними партіями основних персонажів «Запорожця за Дунаєм», а саме: партіями Івана Карася, Одарки й Оксани відбулися значні зміни. По-перше, понизилася вокальна партія головного героя, її загальний діапазон В–е змінився на As–d , середня теситура партії Карася f–d також знизилася на тон та розташувалася в межах es–с . Ці тональні зміни викликали, відповідно, й зміни в тембральному забарвленні партії, яка набула вираженішого соковитого басового звучання. Таким чином, партію головного героя опери стали більше доручати центральним басам замість високих (бас-баритонам). На українській сцені образ Карася блискуче виконували корифеї музично-драматичного театру М. Кропивницький, П. Саксаганський, М. Садовський, у подальшому – видатні оперні співаки-актори І. Паторжинський, М. Донець, В. Червонюк, А. Кікоть, В. Грицюк, М. Шопша та ін.

Зміни відбулися й з вокальною партією вірної супутниці запорізького козака, його дружини Одарки. В обох Дуєтах з Карасем зміна тональностей відповідно викликала пониження вокальної теситури та діапазону на тон. Так, у Дуєті з I дії загальний діапазон змінився з es –as на des –ges , теситура, яка підвищувалася від b –f у першій та другій частинах до с –g у третій, після зміни тональності стала, відповідно, переходити від as –es до b –f . У

Дуеті з III дії діапазон е – а змінився на d – g , теситура, яка поступово підвищувалася з а – е в першій та другій частинах Дуету до h –gis в третій частині, також «поступилася» цілим тоном і відповідно зайняла положення g – d в перших двох частинах та a – fis в третій. Щодо загального діапазону партії Одарки в опері, то він є достатньо широким і становить h – a . Верхня його межа міститься у Квінтеті з III дії, де діапазон вокальної лінії Одарки сягає від е до а , теситура становить g – e ; також зазначимо, що тут тричі проводиться на достатній висоті – повторюваному g – фраза «Не прийшлося би вік тужить». У Фіналі опери діапазон вокальної партії Одарки значно розширюється донизу, дістаючи своєї нижньої межі, та становить h – d , теситура fis – d .

Таким чином, з огляду на отримані зі зміною тональностей вокально-технічні показники, партію Одарки з часом стали виконувати як лірико-драматичне сопрано, так і мецо-сопрано. Звичайно, мецо-сопрановий тембр надає ролі іншого забарвлення, мабуть, звичнішого для нас у зображенні оперних персонажів середнього жіночого віку (за позначкою композитора, Одарці – 35 років). У партитурі ж у дійових особах залишається для Одарки визначення – «сопрано». Так, одні з найкращих зразків яскравого сценічного втілення образу темпераментної дружини запорізького козака були створені видатними українськими співачками (сопрано) О. Петрусенко та М. Литвиненко-Вольгемут. У цій партії виступали чудові виконавиці, серед яких були як сопрано (В. Гужова, В. Любимова, Р. Сергієнко, ін.), так і мецо-сопрано (О. Благовидова, В. Васильєва, Л. Попова та ін.). У сучасній оперній практиці також є приклади виконання цієї ролі обома типами голосу. Наприклад, майже одночасно (в травні 2010 р.) на сцені Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка партію Одарки виконує засл. арт. України О. Яценко (сопрано) (вистава 28.05.2010), а на підмостках Харківського національного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка чудово створює цей образ нар. арт. України О. Романенко (мецо-сопрано) (вистава 21.05.2010).

Нарешті, повної тембральної зміни в постановках «Запорожця за Дунаєм» з кінця XIX ст. (в українських музично-драматичних трупях) зазнав персонаж молоді героїні опери С. Гулака-Артемівського Оксани (аналіз вокально-технічних показників її партії наведений вище). Відзначимо, що на російській сцені, у Великому театрі в Москві, в 1915 р. у поновленій після п'ятдесяти років забуття виставі партію Оксани вже також доручили сопрано – солістці театру Н. Калиновській-Доктор, до речі, роль Одарки в цій виставі з успіхом виконала

видатна співачка К. Держинська (лірико-драматичне сопрано), Карася – П. Цесевич, Андрія – І. Алчевський. Надалі відзначимо тільки, що роль молодіої ліричної героїні повністю перейшла до вокально-виконавського репертуару сопрано, і в партитурі опери в дійових особах напроти «Оксана – сирота, що живе в домі Івана Карася», значиться – сопрано. Так, одними з кращих виконавиць партії молодіої козачки згодом стали видатні українські оперні співачки – сопрано: О. Петрусенко, З. Гайдай, З. Христич, Є. Колесник, Г. Ципола, Л. Забіляста та ін.

Отже, метаморфози, що відбуваються з оперними персонажами, можуть вражати, непокоїти чи, навпаки, задовольняти. Тональні зміни викликали зміни тембральні у вокальних партіях головних персонажів опери – Карася, Одарки, Оксани. При цьому партія Карася набула басовитішого звучання і стала виконуватися більше центральними басами, ніж бас-баритонами, партію Одарки почали доручати як сопрано, так і мецо-сопрано, а в партії Оксани відбулася повна зміна типу голосу з мецо-сопрано на сопрано. Утім, мабуть, виконавські традиції й стають саме традиціями через свою виправданість, обґрунтовану та вивірену часом. Однак, на нашу думку, було б досить цікаво почути оперу «в оригіналі», так, як її замислив і написав сам автор, видатний співак і композитор С. Гулак-Артемівський, оскільки вражаюча таємнича магія тембру співацького голосу може змінювати й наші відчуття в сприйнятті дивовижного виду мистецтва – опери.

Подальші наукові розвідки в контексті даної проблематики дозволять виявити специфіку формування й особливості розвитку вокально-виконавських традицій в оперному жанрі українського музичного мистецтва ХІХ ст.

Список літератури

1. Гулак-Артемівський С. Запорожець за Дунаєм : комічна опера на 3 дії : клавір / С. Гулак-Артемівський. — К. : Мистецтво, 1954. — 212 с.
2. Драч И. С. Украинский парафраз на россиниевский сюжет / И. С. Драч // Джоаккино Россини : современные аспекты исследования творческого наследия : сб. ст. / под ред. М. Р. Черкашиной ; Киевская гос. консерватория. — К., 1993. — С. 74–79.
3. Кауфман Л. С. С. Гулак-Артемівський / Л. Кауфман. — М. : Музыка, 1973. — 178 с.
4. Пружанский А. Отечественные певцы. 1750-1917. В 2-х ч. Ч. 1 : словарь / А. Пружанский. — М. : Совет. композитор, 1991. — 424 с.

5. Ревуцький Д. С. С. Артемовський-Гулак і його комічна опера «Запорожець за Дунаєм» / Д. Ревуцький // «Запорожець за Дунаєм». Постави Держ. акад. театру опери та балету УСРР — Київ. Гастроль в Москві 11-21 березня 1936 р. : зб. ст. / [ред. Д. Грудина]. — К. ; Х. : Мистецтво, 1936. — С. 5–28.
6. Сикевич В. Былые встречи / В. Сикевич // Исторический вестник : историко-литературный журнал. — СПб., 1893. — Т. ЛП. — С. 90–115.

Надійшла до редколегії 24.03.2010 р.