
ВИКОНАВСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 792.54:”18/19” (477)

ББК 85.335.41

Олена Ізваріна

ПОЧАТКИ УКРАЇНСЬКОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА

У статті висвітлюється проблема становлення національного оперного мистецтва. Розглядається творчість попередників М.Лисенка на ниві українського оперного мистецтва С.Гулака-Артемовського та П.Сокальського.

Ключові слова: українське оперне мистецтво, долисенківський період національного оперного мистецтва.

Оперне мистецтво налічує понад 400 р. свого розвитку. На самому початку опера виступала як жанр гуманістичного спрямування, адже обирала головним героєм своїх творів людину. Основні теми пов'язані з внутрішнім світом людини, розкриттям її почуттів, думок, прагнень. Тематика творів оперного мистецтва розкриває соціалізацію особистості, її розуміння і співвіднесення себе із суспільством і навколишнім світом. Опера відбиває події історичного минулого та сучасності, хоча події сьогодення відображаються в оперних творах не по “гарячих слідах”, а на певній відстані в часі, коли вже усвідомлені результати цих подій і зроблена певна їх історична оцінка. Оперне мистецтво передбачає майбутнє, орієнтуючись на вже відомі історичні факти та події. Отже, оперне мистецтво виконує в суспільстві такі важливі естетичні функції, як пізнавальна, оцінювальна та функція передбачення.

Українське оперне мистецтво почало формуватися в середині XIX ст., коли в Європі оперні школи досягли певних вершин свого розвитку. З одного боку, було на що рівнятися і переймати досвід, з іншого, – необхідно було створювати національно-самобутнє оперне мистецтво, і це було найскладнішим завданням.

До проблеми розвитку українського оперного мистецтва зверталися дослідники Л.Архимович, М.Грінченко [1], О.Ізваріна, Л.Корній, О.Лисяна, А.Ольховський, Г.Тюменєва, О.Шреєр-Ткаченко.

Актуальність статті полягає у висвітленні проблеми розвитку українського оперного мистецтва в добу становлення національної композиторської школи.

Мета статті – розкрити процес формування українського оперного мистецтва у творчості попередників М.Лисенка.

Було б неточним стверджувати, що до середини XIX ст. опери українцями не створювалися. Уперше інтонації українських народних пісень пролунали в оперних творах всесвітньо відомих композиторів-українців М.С.Березовського (1745–1777) і Д.С.Бортнянського (1751–1825).

М.Березовський стає першим українцем, який уславив свою Батьківщину за її межами як талановитий композитор. Він засвоїв техніку написання опер, яка на той час панувала в Італії, і став академіком Болонської академії музики (1771). Його ім'я викарбоване золотими літерами на дошці академії поряд з іменами В.-А.Моцарта і Й.Міслівечка.

Оперна спадщина М.Березовського складається з одного твору – опери “Демосфен”, яка була поставлена в Ліворно в театрі “Сан-Себастьяно” 27 лютого 1773 р. Прем'єру висвітлювала місцева газета “Новини світу” (“Notizie del mondo”). Фрагменти клавiру опери зберігаються в бібліотеці Ліворно.

Д.Бортнянський визначився не лише як композитор, який підніс українське музичне мистецтво до європейського рівня, але й утвердив основні жанри музичної культури, зокрема, оперне мистецтво. Його творчий доробок складають так звані “італійські” опери – опери-seria “Креонт” (1776, Венеція), “Алкід” (1778, Венеція), “Квінт Фабій” (1778, Модена). “Французькі” опери він створив для “малого двору” царевича Павла. Це – “Сокіл” (1786, Гатчина), “Свято сеньйора” (1786, Павловськ), “Син-суперник” (1787, Павловськ).

Суто український оперний твір вийшов з-під пера відомого співака й композитора С.Гулака-Артемовського. Лібрето до своєї опери він також написав сам, користуючись порадами

українського історика М.Костомарова. “Запорожець за Дунаєм” (1862) – перший національний музично-драматичний твір, поставлений на “великій сцені”. Його складно назвати власне оперою в загальноприйнятому розумінні, проте для музично-драматичних творів ще із часів самого І.Котляревського існував свій термін – “малоросійська опера”, або оперета. Згадаймо, що й перша редакція “Кармен” Ж.Бізе мала розмовні діалоги, а написана вона пізніше за “Запорожця”, у 1875 р. Тобто опера з розмовними діалогами не була рідкісним явищем на європейському музичному просторі.

В Україні існувала давня традиція ставити драматичні спектаклі обов’язково з музичними номерами, які поглиблювали психологічні характеристики персонажів. Звідси в оперні твори перейшли розмовні репліки та діалоги, які надавали певної колоритності героям дії. Опіраючись на традиції музично-драматичних вистав, перші українські оперні композитори залучали їх до своїх творів. Цього не оминули С.Гулак-Артемівський, П.Сокальський, М.Лисенко – композитори, які стояли біля колыски українського оперного мистецтва.

Першою за часом виконання на сцені стала опера “Запорожець за Дунаєм” С.Гулака-Артемівського (1863). Ця опера є національною за сюжетом і засобами музичної виразності. “Запорожець за Дунаєм” – взірець лірико-комічної опери вже відомого типу “малоросійської опери”, тобто музично-драматичного твору, у якому значну роль відіграють музичні номери, які чергуються з розмовними епізодами. Усього в опері було представлено 22 музично-вокальні номери. Орестрування опери здійснив диригент Петербурзького оперного театру К.Лядов, батько відомого російського композитора А.Лядова.

Прем’єра відбулася 14 квітня 1863 р. на сцені Маріїнського театру. Серед перших виконавців – С.Гулак-Артемівський (Карась), Є.Лілеєва (Одарка), Д.Леонова (Оксана), П.Дюжиков (Андрій), В.Матвеев (Терень), А.Живов (Селіх-Ага), В.Матвеев (Імам Ібрагім-Алі). Виставу прекрасно прийняла публіка. Проте рецензії на неї були неоднозначні. Найбільш розгорнуті рецензії надали П.Загребельний (газета “Современное слово”), М.Раппопорт (газета “Сын Отечества”), П.Сокальський (газета “Санкт-Петербургские ведомости”).

Опера мала великий успіх і ставилася в обох столицях у сезони 1863–1865 рр. з автором у головній ролі. Потім “Запорожець” був зданий в архів. Лише 1884 р. оперу поновили на російській сцені завдяки музично-драматичній трупі М.Старицького. Постановка відбулася в Ростові-на-Дону. У партії Карася неперевірено виступали корифеї М.Кропивницький, П.Саксаганський, М.Садовський. М.Заньковецька прославила себе як неповторна Оксана, М.Садовська-Барілотті виступала в ролі Одарки.

Необхідно зауважити, що партію Оксани С.Гулак-Артемівський писав спеціально для співачки Д.Леонової, яка володіла рідкісним мецо-сопрано. На сопранову партію Оксани перетворилася вже набагато пізніше, коли опера ввійшла до репертуару українських музично-драматичних театрів і де співачок рівня Д.Леонової не було. Відтоді партію Оксани довіряли співачкам – ліричним сопрано, для яких вона була заниженою. З метою ліквідації цієї “незручності” український композитор і диригент О.Горелов (Горілий) здійснив для трупи М.Садовського нове орестрування “Запорожця” (1902) і написав вставну арію Оксани “Прилинь, прилинь”. Саме завдяки М.Садовському опера була представлена на українській сцені (1881).

У 1915 р. опера поновлена в московському Великому театрі та йшла у виконанні відомих артистів П.Цесевича (Карась), К.Держинської (Одарка), М.Калиновської (Оксана), І.Алчевського (Андрій), П.Павловського (Султан). У 1924 р. “Запорожець за Дунаєм” був поставлений Г.Юрою в Харкові. Загlavnу роль виконував П.Саксаганський. В інших ролях виступили В.Золотарьова (Одарка), М.Литвиненко-Вольгемут (Оксана), Ю.Кипоренко-Даманський (Андрій). Музикознавець І.Туркельтауб зазначав у тогочасній пресі, що “не завадило б мати в репертуарі таку комічну оперу з мелодійною музикою, як “Запорожець за Дунаєм” [2].

У 1926 р. “Запорожець” ставився Харківським оперним театром. Режисура постановки знову доручена Г.Юрі. В оперних партіях виступили П.Саксаганський (Карась), М.Литвиненко-Вольгемут (Оксана), Ю.Кипоренко-Даманський (Андрій).

У 1933–1934 рр. “Запорожець за Дунаєм” ставився в Києві та Харкові в музичній редакції українського композитора В.Йориша. Навесні 1933 р. відбулася вистава опери в Київському оперному театрі з режисурою Г.Давидова. Диригентом виступив Й.Вейсенберг, художником – А.Волненко, балетмейстерами – М.Болотов і П.Вірський. У партіях Оксани були задіяні О.Ви-

ноградова й К.Морозова, Андрія – Б.Бутков і О.Неділько. У лютому 1934 р. “Запорожець” знову повертається до Харкова. Опера виставлялася в редакції В.Йориша, який написав нову увертюру до опери й увів нову дію “У султанському палаці”, а також кілька вставних номерів. У партіях головних героїв виступали І.Паторжинський і М.Литвиненко-Вольгемут. Оперна версія В.Йориша мала певні хиби й не прижилася на театральній сцені. Згодом від цієї редакції “Запорожця” оперні театри відмовилися.

У ХХ ст. найдосконаліші й реалістичні образи головних героїв опери “Запорожець за Дунаєм” створили І.Паторжинський (Карась), М.Литвиненко-Вольгемут (Одарка), З.Гайдай (Оксана), А.Солов’яненко (Андрій).

У зв’язку з вищевикладеним необхідно зазначити, що опера “Запорожець за Дунаєм” була першою суто українською оперою, яка побачила світло рампи. Проте власне першим за часом створення національним оперним твором виявився “Мазепа” П.Сокальського (1857). Цей твір ніколи не був поставлений на сцені. Автор вважав його першою спробою пера й тому недосконалим. Згодом музичні епізоди із цієї опери композитор використав в інших творах оперного жанру.

Приблизно водночас працювали С.Гулак-Артемівський і П.Сокальський над оперними творами, і завершили вони свої опери майже одночасно: С.Гулак-Артемівський 1862 року, П.Сокальський – 1863 р. (“Майська ніч” на сюжет однойменної повісті М.Гоголя). Проте доля цих творів склалася різно: щасливо для “Запорожця” і невдало для “Майської ночі”.

“Запорожець” підкорював своєю незвичністю для російського вуха, деякою екзотичністю персонажів, чудернацтвом головного героя, своєрідністю родинних стосунків чоловіка й жінки. На користь сюжету була постійна зацікавленість російського суспільства українським побутом, національною самобутністю українців, народними гумором, піснями й танцями. В опері всього цього було доволі: мелодійність, екзотичність, вірність у коханні, патріотизм і відданість державі.

С.Гулак-Артемівський, обираючи сюжетом опери досить складний і суперечливий епізод з історії Запорізького козацтва, спромігся оминати всі політичні мотиви й історичний контекст подій, висуваючи на перший план лірико-комічну лінію й оминаючи соціально-політичну. Це призвело до невідповідності сюжету історичній дійсності. Проте відмова автора від історичної правди лише сприяла популярності опери, а залучення до виконання кращих вокальних сил театру одразу ж зробило її найулюбленішою. Службове становище видатного співака при театрі також сприяло просуванню його твору на оперну сцену. Цей єдиний оперний твір уславив С.Гулака-Артемівського, здобувши йому славу оперного композитора, автора першої української опери, яка була поставлена на великій столичній сцені.

Зовсім інакше склалася доля опер П.Сокальського. Він є автором трьох творів для музичного театру: опер “Мазепа” (1857, незавершена), “Майська ніч” (1863) та “Облога Дубна” (1878). Звернувшись до творів М.Гоголя, П.Сокальський започаткував світову музичну гоголіану, у якій лише оперних творів сьогодні налічується понад півсотні. Він прагнув створити українську вітчизняну оперу на протигагу італійській, боровся за театр, у якому мали б виконуватися оперні твори будь-якою мовою. Оперний театр, завдяки активним виступам П.Сокальського в періодичній пресі, було відкрито в 1873 р. Але обравши за політичними вимогами того часу мовою своїх творів російську, він не врахував історичної реальності й художні потреби українського суспільства й тим самим позбувся національної публіки. Тому створення національної опери було реалізовано лише наступним поколінням, до якого належав М.Лисенко. Проте принижувати значення оперних творів П.Сокальського тільки тому, що вони написані російською мовою і ніколи не виставлялися на великій сцені, здається недоречним. Його творчість у цілому й оперна зокрема була відома сучасникам. Фрагментарно виконувалася “Майська ніч” у концертах (Одеса, Петербург), клавир і партитура “Облоги Дубна” були відомі М.Лисенку. Звернення ж М.Лисенка до тих самих гоголівських сюжетів, якими раніше скористався П.Сокальський, не є випадковим.

Отже, жодна з опер П.Сокальського не була поставлена на сцені. “Мазепу” автор не прагнув виставляти, адже вважав її ще не зрілим твором. Найкращі фрагменти цього твору ввійшли до інших його творів, зокрема, “Облоги Дубна”. Інша справа – “Майська ніч”. Цю оперу композитор вважав досконалим твором, гідним столичних сцен. Проте всі намагання автора здійснити постановку на петербурзькій сцені успіхом не увінчалися.

В одному з листів до свого друга М.Бороздіна П.Сокальський дає оцінку власному творі: “Що опера моя – внесок у російське мистецтво, в тому я ні на хвилину не маю сумніву” [3]. Цей вислів дуже показовий, адже композитор створював національну оперу засобами оперного мистецтва загальноєвропейського типу. Він прагнув презентувати Україну не як ідилічну країну без соціальних протиріч, показати її народ не тільки як співочий і доброзичливий, а, насамперед, показати світу всю глибину соціальних конфліктів, які ховаються за таким поверховим поглядом на Україну, що існував як у тогочасній Російській імперії, так і за кордоном. З поглядами сучасників-іноземців П.Сокальський був дуже добре обізнаний, бо як журналіст відвідав майже всі країни Європи, певний час перебував у США. Його як людину енциклопедично обізнану обурювала певна безграмотність європейців у питаннях історичних, що стосувались України. У середині ХІХ ст. такий відомий громадський і політичний діяч, як Дж.Гарібальді (!), вважав, що Європа завдячує свободі від монголо-татарської навали героїчному народу – ... полякам! І не він один у ті часи додержувався такої думки [5].

Якщо С.Гулак-Артемівський прагнув показати колоритну Україну з її етнографічним елементом, яскравими народними характерами, вірним коханням, природним соковитим гумором, проте позбувся соціально-політичних обставин й історичної правди, то П.Сокальський саме в героїко-патріотичному спрямуванні вбачав завдання національної опери того часу, а також у викритті соціальних протиріч і будь-якої несправедливості. Звідси введення навіть у лірико-комічну “Майську ніч” гостросатиричної і соціально забарвленої поезії Л.Глібова та Т.Шевченка. У результаті опера набула гостросоціального звучання. На думку Г.Тюменеві, власне демократична спрямованість твору стала на перешкоді просуванню опери на столичні сцени [6, с.81]. Композитор проаналізував стан оперного мистецтва в Російській імперії того часу, підкреслюючи, що “закордонні композитори отримують ще й славу та гроші за свої праці” [4], хоч їхні твори за якістю поступаються творам національних авторів, які в Росії нікому не потрібні. Він з обуренням пише про лицемірство певних кіл суспільства, які “дивуються, що мало російських опер” [3]. П.Сокальський багато зусиль витратив на підготовку опери до умов постановки в Петербурзі, постійно вдосконалюючи твір. Композитор працював над “Майською ніччю” до 1876 р. і облишив працю разом з утратою остаточної надії на її постановку. П.Сокальський дуже боляче переживав сценічну недолю свого оперного первістка, і ця рана назавжди залишилася відкритою.

Друга завершена опера П.Сокальського – “Облога Дубна” (1878) – також написана на сюжет М.Гоголя. У 1884 р. вийшов друком клавір цієї опери. Проте її доля знову ж таки склалася невдало. І П.Сокальський бореться за її постановку в Петербурзі, а згодом і в Києві. Однак усі зусилля автора були марні. Композитор навіть починає другу редакцію цієї опери – але вже не встигає її завершити. Нову редакцію опери завершить російський композитор М.Іпполітов-Іванов. Після смерті П.Сокальського М.Іпполітов-Іванов, який клопотався про постановку “Облоги Дубна” у Москві, планував доручити оркестрування С.Василенку, але здійснена вона була іншим його учнем – Балахновим. Клавір другої редакції опери під назвою “Андрій Бульба” було видано 1905 р. В.Бесселем, проте й дотепер твір не побачив світла рампи. У цій опері автор звертається до етичних проблем: відносин особистості й суспільства, вірності Батьківщині та зрадництва, кохання й обов’язку. Звідси неабияка увага саме до образу Андрія Бульби. Так, продовжуються гостросоціальний та етичний напрями, започатковані композитором у “Майській ночі”, зокрема, в образі Левка. В “Облозі Дубна” вони набувають глобального значення. Образ народу як один з головних дійових осіб в обох операх переростає своє суто етнографічне забарвлення (“Майська ніч”) і набуває героїко-епічних рис (“Облога Дубна”). Якщо “Майська ніч” стає першою повноцінною українською лірико-комічною оперою, то в “Облозі Дубна” композитор прагнув створити національну героїчну оперу. І тут знову, як і в “Майській ночі”, П.Сокальський звертається як до національного колориту (масові сцени), так і до традиції загальноєвропейського оперного стилю (арії головних персонажів).

Сучасники-українці, головним чином М.Лисенко, закидали П.Сокальському, що він пише опери про Україну російською мовою. Зважаючи на це, композитор пізніше навіть зробив переклад “Облоги Дубна” українською. Проте й це не допомогло поставити оперу в Києві. Звернення П.Сокальського до російської мови зумовлене історичними й політичними причинами: заборонами урядових указів 1863 та 1876 рр. Не враховувати цих обставин у ті часи було

неможливо. Це пояснює російську мову як у “Запорожці за Дунаєм” С.Гулака-Артемівського, так і в “Майській ночі” та “Облозі Дубна” П.Сокальського. Крім того, у П.Сокальського була й інша причина писати російською: він мріяв розкрити долю України засобами оперного мистецтва, зрозумілими в Росії та Європі як з боку музичної, так і літературної мови. Саме ці обставини унеможливили постановки його опер на терені самої України.

Таким чином, формування українського оперного мистецтва в дописемковий період проходило в тяжких умовах заборон державних указів 1863 та 1876 рр. Далася взнаки й відсутність усталеної національної композиторської школи та національних оперних кадрів. Ці обставини ставали на заваді просуванню творів українського оперного мистецтва на “великі сцени”, гальмували поступальний рух національної художньої культури.

Вивчення матеріалів особистого архіву П.Сокальського, рідкісних видань і неопублікованих рукописів дозволяє дійти висновку про вельми складні умови формування українського оперного мистецтва в дописемковий період. На перешкоді поступальному рухові національного оперного мистецтва ставали державні заборони, відсутність фахівців: оперних співаків, диригентів, оперних режисерів, лібретистів і, власне, композиторів. Як співак фахову освіту одержав С.Гулак-Артемівський, П.Сокальський не мав закінченої музичної освіти. Проте це не принижує значущості їхніх здобутків на ниві розвою українського музичного мистецтва. Попередники М.Лисенка творили в скрутні часи заборони всього українського, але все ж змогли своєю творчістю закласти той підмурок українського оперного мистецтва, на якому розквітне таланти М.Лисенка як національного оперного композитора.

1. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Фонд М. Грінченка. Історія української музики : рукопис. – Ф. 36, од.зб. 139/І-ІІІ, 1062 арк.
2. Вісті. – 1924. – 17 квітня.
3. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Фонд П. П. Сокальського. – АС-І, 38556. Лист до М. Бороздіна від 08.12.1866.
4. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Фонд П. П. Сокальського. – АС-І, 38557. Лист до М. Бороздіна від 13.12.1866.
5. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Фонд П. П. Сокальського. – АС-І, 38434. Малоросійська національність паралельно з польською. Стаття.
6. Тюменева Г. О. Гоголь и музыка / Г. О. Тюменева. – М. : Музыка, 1966. – 215 с.

В статтє освещаетсє проблема развития национального оперного искусства в дописемковский период. Рассматриваетсє творчество предшественников Н.Лысенко на ниве украинского оперного искусства С.Гулака-Артемовского и П.Сокальского.

Ключевые слова: украинское оперное искусство, дописемковский период национального оперного искусства.

There are considered the problems of development of national opera's art; to study creation by M.Lysenko in the field of Ukrainian opera's art by S.Gulak-Artemovsky and P.Sokalsky.

Key words: Ukrainian opera's art, before M.Lysenko's period of national opera's art.

УДК 78.05

ББК 85.315

Алла Черноіваненко

ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ

У статті аналізуютьсє роль і місце інструментального мистецтва в музичному контексті ХХ століття на прикладі баянного, які зумовлені об'єктивними позитивами інструмента в аспектах головних принципів художнього мислення епохи: характерності, унікальності (у музиці – тембральності), ансамблевості (у т. ч. гетерофонності), театралізованості, духовності.

Ключові слова: інструментальне виконавство, звуковий матеріал, тембральність, баянне виконавство.