Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра академічного співу

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»
на тему:

Опера «Манру» Ігнація Яна Падеревського
(жанрово-стильовий та сценічно-виконавський аспекти)

Виконавець: студентка 2 курсу
денної форми навчання
профілізації «Академічний спів»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ступеня вищої освіти «Магістр»
Добровольська Анна Олександрівна

Науковий керівник –
канд. мистецтвознавства, доцент
кафедри теорії музики
Черевко К. П.

Львів – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП 3
РОЗДІЛ 1. ОПЕРА «МАНРУ» У ТВОРЧОСТІ ІГНАЦІЯ ЯНА ПАДЕРЕВСЬКОГО 6
1.1 Творчий шлях Ігнація Яна Падеревського 6
1.2 Історія створення опери «Манру» 10
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ОПЕРИ «МАНРУ» 14
2.1 Вплив вагнерівської моделі опери на стиль «Манру» 14
2.2 Зв‘язок опери Падеревського з французькою оперою 21
2.3 «Манру» і традиції італійської опери 25
2.4 Польські національні риси опери «Манру» 26
РОЗДІЛ 3. СЦЕНІЧНА ДОЛЯ ОПЕРИ: ВІД ПРЕМ’ЄРИ «МАНРУ»ДО «ПОВЕРНЕННЯ МАНРУ» У СУЧАСНИХ ПОСТАНОВКАХ 29
3.1 Опера «Манру» у постановці Метрополітен-опера 1902 року..... 33
3.2 Сучасні постановки опери «Манру» Ігнація Яна Падеревського 43
ВИСНОВКИ 52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 58
ДОДАТКИ 63
Додаток А. Прем‘єра опери "Манру" на сцені Метрополітен-опера 63
Додаток Б. Сучасні постановки опери "Повернення Манру" 67

ВСТУП

Багатогранність постаті Ігнація Яна Падеревського все більше цікавить сучасних дослідників. Адже, у його постаті нерозривно поєднані музично-виконавська, композиторська, просвітницька та громадсько-політична діяльність борця за незалежність Польської держави та її визнання як держави у всьому світі.

Нові дослідження композиторської творчості Падеревського дозволять більш глибше пізнати стильові особливості його творів. Важливим чинником популяризації творів композитора є їх концертне виконання поруч з творами видатних композиторів різних епох. Так, маємо на увазі проведення фестивалів чи конкурсів імені Падеревського не лише у Польщі, а й на території України. Серед них, Всеукраїнський інструментальний конкурс імені Ігнація Яна Падеревського, який проходить у Вінниці, та Міжнародний музичний фестиваль «Відкриваємо Падеревського» у Львові, організований польсько-українською фундацією імені І.Я. Падеревського.

Саме в межах цього фестивалю у 2018 році відбулося повернення опери композитора – «Манру» на сцену Львівського національного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької. Показово, що понад сто років тому, у 1901 році, відбулася прем‘єра опери у Львові, після якої ця опера неодноразово звучала у Метрополітен-опера у Нью-Йорку. «Манру» як єдиний зразок оперного жанру в творчості Падеревського відображає характерні стильові риси, манеру письма композитора. Тому дослідження жанрово-стильових аспектів опери «Манру» складає актуальність нашого дослідження.

Мета дослідження – виявити жанрово-стильові та сценічно-виконавські особливості риси опери «Манру» Ігнація Яна Падеревського

Завдання дослідження:

- простежити творчий шлях Падеревського як композитора та піаніста;
- розглянути історію створення опери «Манру» та її постановок;
- простежити стильові особливості опери в контексті провідних тенденцій розвитку оперного жанру;
- визначити жанрово-драматургічні особливості опери;
- розкрити історію успіхів перших постановок опери «Манру» на сценах оперних театрів Європи та Америки;
- простежити нові підходи у трактуванні образів опери у сучасних постановках копродукції «Повернення Манру».

Об‘єктом дослідження є творчість Ігнація Яна Падеревського, а саме його єдина опера «Манру».

Предметом дослідження є жанрово-стильові риси опери «Манру» Ігнація Яна Падеревського та історичні особливості її сценічного життя.

Матеріалом дослідження стала опера «Манру» та окремі музикознавчі дослідження та розвідки, присвячені розгляду стильових особливостей опери.

Теоретичною базою дослідження є роботи вітчизняних та іноземних музикознавців, присвячені:

- творчості Ігнація Яна Падеревського: Верещагіної О.Є. [2], Опьєньського Г. [21], Суховєйка Р. [10], Пібера А. [24], Ярмошика І. І. [12] та ін.
- розвитку оперного жанру: Брауда Є. [1], Грубера Р. [5], Денісова А. [8], Конєчної А. [20], Позняка В. [26; 27], Хомінського Й. [15] та ін.
- розгляду опери «Манру»: Іваніцької-Ніяковської [19], Конєчної А. [20], Позняка В. [27], Філіпса Ч. [23] та ін.
- історичного шляху постановок опери на театральних сценах відомих театрів: Пібера А. [24], Сітенко Т. В. [9], ряд інтерв‘ю та відеоматеріалів.

Методологічну базу роботи складає поєднання кількох наукових методів: джерелознавчого – при опрацюванні і осмисленні шляхів розвитку світового оперного мистецтва; історичного – при розгляді творчого шляху композитора та історії постановок опери, компаративного – при розгляді стильових особливостей опери «Манру» в контексті провідних напрямків розвитку оперного жанру; музикознавчого – при розгляді жанрово-драматургічних та стильових особливостей опери, компаративного – при порівнянні особливостей сучасних постановок опери.

Риси наукової новизни. У роботі вперше:

- детально розглянуто жанрово-драматургічні особливості опери «Манру» І. Я. Падеревського;
- розглянуто оперу в тісному зв‘язку з провідними тенденціями розвитку оперного жанру в європейському музичному театрі другої половини XIX століття;
- окреслено особливості авторського бачення трактування сюжету на сцені Метрополітен-опера та виконавські інтерпретації головних образів опери у виконанні видатних співаків Александра Бандровського та Марселіни Сембріх-Коханської;
- простежено особливості сучасного трактування сюжету опери та сценічно-режисерського вирішення у спільному проекті Польсько-українського фонду імені Ігнація Яна Падеревського «Повернення Манру».

Практичне значення роботи. Основні положення і практичні висновки дослідження можуть бути використані у навчальних курсах для студентів вищих спеціальних навчальних музичних закладів з «Світової музичної культури» та «Історії музично-виконавського мистецтва».

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 69 сторінок, обсяг основного тексту – 57 сторінок, список використаних джерел – 44 позиції.

РОЗДІЛ 1
ОПЕРА «МАНРУ» У ТВОРЧОСТІ ІГНАЦІЯ ЯНА ПАДЕРЕВСЬКОГО

1.1 Творчий шлях Ігнація Яна Падеревського

Ігнацій Ян Падеревський увійшов в історію світової культури як композитор, піаніст, громадський діяч та політик. Він був видатним піаністом свого часу, його кар‘єра піаніста-віртуоза продовжувалась близько 50 років. Як піаніст, Падеревський багато гастролював у Європі, Америці, Південній Африці, Новій Зеландії і Тасманії. Окрім, виконавської діяльності, важливе місце займає його композиторська творчість. Твори Падеревського витримані неоромантичній стильовій манері, часто цілком класичні за своєю формою, з явною опорою на національний фольклор.

Твори Падеревського звучали у виконанні заслужених колективів, серед них опера «Манру», Симфонія «Полонія» , «Польська фантазія». Окрім цих творів високий рівень композиторської майстерності відображають сонати для скрипки і фортепіано, три цикли варіацій, пісні на тексти польських та французьких поетів. Серед фортепіанних творів найбільш популярними до сьогодні залишаються «Менует G-dur» op.14 № 1 в стилі Моцарта, «Мелодія» op.8 і «Ноктюрн» op.16.

Важливою стороною його життя є меценатська діяльність. Падеревський спонсорував численні фонди, за його фінансової підтримки відкривалися концертні зали і пам‘ятники – монумент Клоду Дебюссі і Едурду Колонну в Парижі, пам‘ятник Ференцу Лісту у Веймарі, Людвігу ван Бетховену в Бонні, Фридерику Шопену в Желязовій-Волі, Тадеушу Костюшко в Чікаго, тріумфальна арка Вашингтона та ін.

Падеревський завдяки своїй музичній та громадській діяльності отримав багато відзнак. Так, він володів Орденом Британської імперії, Орденом почесного легіона, отримав премії країн Бельгії, Італії, Румунії, Саксонії, Ломбардії та Польщі: Стрічку Ордена Білого орла, ордена Polonia Restituta и посмертно Virtuti Militari.

Як політичний діяч Падеревський зробив багато для Польщі, яка не існувала на карті впродовж 123 років. Він зробив в все можливе, щоб повернути Польщі її незалежність. Саме Падеревський, після Першої світової війни, очолив уряд Польщі, основним завданням якого стала програма захисту кордонів і співпраця з країнами-сусідами. Останні роки життя Падеревського пов‘язані в меценатською діяльністю, спрямованою на підтримку розвитку світової культури.

Музичну освіту Падеревський здобув у 1872—1878 роках у Музичному інституті у Варшаві. Він перебував у Варшаві під опікою пана Кернтопфа, та професорів фортепіанного мистецтва Рудольфа Стробля і Юліуша Янота. Після закінчення інституту займався компонуванням і виконанням власних творів, а також приватними уроками. У 1880 році він одружився на Антоніні Корсак, яка померла у 1881 року, залишивши маленького сина Альфреда. Після смерті дружини Падеревський поїхав на стажування до Берліна, і познайомився з знаною польською артисткою Оленою Морджеєвською. Саме вона допомогла йому фінансово, тому Падеревський зміг навчатися у найкращого викладача Теодора Лєшетицького у Відні.

Дебют Падеревського-піаніста відбувся у 1887 році у Страсбурзі, а згодом він дав перший великий концерт у Парижі. У Парижі він знайомиться з композитором Камілем Сен-Сансом. Після цього він деякий час жив у Лондоні, де виступав перед королевою Вікторією.

Окрему сторінку творчої біографії піаніста складають гастролі у США впродовж 1891-1892 років. В Америці він мав величезний успіх, його називали: «найбільшим за всіх, метром, королем піаністів, чаклуном клавіатури» [6].

Після одруження на Олені Гурській у 1899 році він переїжджає до Швейцарії. У тому ж році російська газета «Петербург» публікувала: «Він зазнав овацій, яких не зазнав жоден із артистів на концертній естраді, його закидали квітами та вінками» [6].

Відомо, що Падеревський виступав у Львові як піаніст у 1887 та 1889 роках, а після ряду гастрольних концертів виступив у червні 1902 року на сцені Скарбківського театру. Цей концерт викликав справжній аншлаг. «Через 8 років, у 1910-му, з нагоди 100-річчя з дня народження Ф. Шопена, І.Я. Падеревського зустрічали у Львові як справжнього наступника видатного польського романтика. Саме в цьому місті відбулися прем'єри його композицій, серед яких знаменита симфонія «Polonia», а також опера «Манру», як і через сто років, починаючи із 2018-го, «помандрувала» світом зі Львова" [11]. Показово, що через два роки Падеревський став Почесним Доктором Львівського Університету ім. Яна Казимира та почесним громадянином міста Львова.

Композиторська діяльність Падеревського почалася досить рано. Перші твори для фортепіано з'явилися під час його навчання грі на фортепіано, а згодом після закінчення Інституту музики. Відомо, що після завершення навчання, він брав приватні уроки у Фрідріха Кіля та Генріха Урбана – знаних майстрів композиції. Під керівництвом Урбана, Падеревський написав перший оркестровий твір – увертюру для оркестру. Далі з'явилися сюїти, мініатюрні цикли для фортепіано, стилізовані танці, пісні для голосу та фортепіано, соната для скрипки та ін. Найвизначнішими композиціями стали Фортепіанний концерт a-moll op.17, що приніс молодому композитору славу.

До ряду пізніших творів композитора належать твори написані у 1893-1909 роках в період активної виконавської кар'єри музиканта: «Fantazja polska» Op. 19, Соната, Wariacje fortepianowe, Pieśni Op. 22 на слова Катулли Мендеса, опера «Манру» та Симфонія B-dur Op. 24

Фортепіанні композиції малих форм здобули популярність ще за життя автора і досі не втрачають своєї популярності. Серед них: Менует G-dur op.14 № 1, Cracovienne Fantastique in B-dur Op. 14 No. 6, and Mélodie in G-flat Major Op. 16 No. 2 та ін. Ці твори неодноразово видавалися у перекладах для інших інструментів.

Звичайно, дослідники творчості Падеревського продовжують відкривати все нові твори, ідентифікація яких проводиться на основі особистої переписки композитора, що розкриває обставини виникнення цих творів. Такими є композиції: Overture, Variations for a String Quartet, Пісні «Dans la forêt» на слова П‘єра-Жуля-Теофіла Готьє (Pierre-Jules-Théophile Gautier); Konwalijka (The Lily of the Valley) на слова Адама Асника, Кантата на слова Казімежа Прзерва-Тетмаєра (Kazimierz Przerwa-Tetmajer), Концерт для скрипки та ряд фортепіанних композицій.

Перше виконання Симфонії Падеревського відбулося у 1919 році. Вона прозвучала у виконанні Бостонського симфонічного оркестру під керівництвом Макса Фідлера. Саме цей час у житті піаніста і композитора пов‘язаний з кризою, зумовленою перевтомою та виснаженням від активної концертної діяльності. Тому Падеревський відмовляється від концертної діяльності, і знайомиться з Романом Дмовським та іншими політиками, представниками Національного демократичного фронту, провідною метою якого було відновлення незалежності Польщі.

В кінці століття композитор написав свою єдину оперу, Манру, що була поставлена в 29 травня 1901 у Дрездені, а невдовзі — у Львові. У 1902 року опера увійшла в репертуар в Метрополітен-опера, де була поставлена 9 разів. До сьогодні опера «Манру» залишається єдиною оперою польського композитора, що була поставлена в цьому театрі.

1.2 Історія створення опери «Манру»

Опера «Манру» стала єдиним зразком сценічного жанру у творчості видатного польського піаніста, композитора та політичного діяча Ігнація Яна Падеревського. Окрім цього, «Манру» -- перша музична драма в історії польської національної опери, в основі якої лежить історія про нещасне кохання, соціальну нерівність та національну нетерпимість.

Анджей Пібер, автор монографії «Шлях до слави. Ігнацій Падеревський в 1860-1902 рр.» писав: «За задумом Падеревського «Манру повинна була стати вінцем його композиторської творчості, відповіддю всім тим, хто сумнівався в його здатності написати оперу. Він хотів створити оригінальний твір, оснований на відомих гуральських та циганських мотивах» [24, с. 235].

Історія написання опери «Манру» пов‘язана з декількома подіями у житті композитора. Насамперед, задум написати оперу у Падеревського виникає у 1889 році після знайомства з журналістом і скульптором Альфредом Носсігом – майбутнім лібретистом опери. За основу сюжету було взято повість Юзефа Ігнація Крашевського «Хата за селом» (перша назва «Маноло»). У той самий час Дрезденський оперний театр замовив у Падеревського оперу, тому лібрето опери «Манру» було написано німецькою мовою.

Трагічність сюжету опери полягає не у смерті героїв, а у сцені зіткнення почуттів Манру, який прагне до свободи, і почуттів його дружини Уляни, яка присвятила йому своє життя. В «Манру» композитор поєднав ідею драми з законами оперного жанру. Так, в опері не має увертюри, є лише невеликий вступ. Наслідуючи опери Вагнера, він використовує систему лейтмотивів, які супроводжують героїв, передають їх настрої та переживання. В опері також відчутна опора на гуральські та циганські

національні мотиви: гуральські танці, дівочий хор, циганський марш. Найбільш яскравими моментами опери є думка Ядвіги «Рухнув сокіл на поле», сцена розмови Уляни і матері в І дії, сумна колискова Уляни в ІІ дії «Спи, засни, дитино моя», арія Манру «Уляна! Хоч в серці моєму».

Не менш яскравими є і суто симфонічні моменти, такі як вступ до ІІІ дії і циганський марш. Оркестрова партія має насичену фактуру, вона досить колористична, окремі мотиви передаються між партіями інструментів і створюють відчуття драматизму сцен.

Опера Падеревського «Манру» була визнана однією з найважливіших польських опер, створених після Монюшка. Одночасно ця опера була критикована за те, що повністю наслідувала вагнерівські моделі. Композитор використовує систему лейтмотивів, нескінченні мелодії та аріозний спів, також інструментальні вступи до кожного акту, тобто Vorspiele, характерні сценічні реквізити, персонажі та музичні текстури. Однак, застосування Падеревським лейтмотивів, нескінчених мелодій та аріозного співу, інструментальних вступів до актів та інших елементів є оригінальнішим, ніж у інших поствагнеріанців, таких як Пфітцер, Шиллінгс або Зігфрід Вагнер.

Падеревський використовує еклектичну музичну мову в «Манру», щоб проілюструвати обставини дії і дати детальні психологічні зображення своїх персонажів: слов‘янки, нещасної дружини Уляни, чоловіка-цигана Манру, покаліченого лиходія Урока та спокусливої циганки Ази.

Гармонічні засоби варіюються від простих функцій тризвуків і міцних тональних зв’язків до розширених послідовностей паралельних акордів і частого використання збільшених тризвуків у супроводі партії Урока. Використання циганського ладу з двома збільшеними секундами відображає внутрішню суперечку Манру, який покинув своє кочове життя та свій народ заради нової сім‘ї, однак, в подальшому відмовився від дружини та дитини та повернутися до циган.

У «Манру» є багато спільних елементів із французькими та італійськими операми, особливо «Кармен» Бізе і «Отелло» Верді.

Трактування фольклору польських горців (мешканців гір Татр) нагадує оперу Монюшка «Галька», створену майже на п’ятдесят років раніше. Незважаючи на те, що опера заснована на повісті польського романіста (Крашевського), і на присутність у музиці польських елементів, «Манру» не можна вважати «національною» оперою в тому сенсі, який використовувався у XIX столітті. Завдяки темі етнічної нетерпимості та трагедії головних героїв ця опера є голосом Падеревського у великому історичному діалозі про роль музики у драмі.

Польський музикознавець Володимир Позняк [26] у дослідженні польських опер, створених після смерті Станіслава Монюшка, дав високу оцінку опері «Манру» Падеревського - опері, яку він вважав одним із показових творів того періоду, поруч з операми Желенські «Гоплана» та Мельцера «Марія». Однак, зі слів дослідника залишається незрозумілим чи він вбачає художню цінність опери Падеревського, чи вона обумовлена її беззаперечною історичною цінністю. Остання означала б значне досягнення цієї опери у спробі врятувати польську оперну постановку від стилістичної стагнації та провінціалізму. Це досягнення набуває особливого значення, якщо розглядати його з точки зору історії польської музики XIX століття загалом.

Повна партитура опери «Манру» опублікована у 1901 році у видавництві Bote and Bock в Берліні. Редакцію для фортепіано було випущено в тому ж році Ширмером у Нью-Йорку разом з лібрето німецькою мовою та англійським перекладом Генрі Е. Крехбіеля.

Окрему проблему, особливо актуальну для польських продюсерів опери, а не її інтерпретаторів та критиків, викликає німецькомовне лібрето цього твору, написане до Дрезденської прем’єри. Польську версію тексту підготував Станіслав Россовський для подальшої прем’єри опери у Львові - мізерна якість цього перекладу робить його невідповідним до потреб сучасної сценічної практики. З іншого боку, добре відомо, що ідеальних перекладів оперних лібрето не існує.

Твір є результатом діалогу композитора з провідними художніми тенденціями європейської музики на межі XIX – XX століть. Падеревський в опері «Манру» знаходить індивідуальне вирішення багатовікової проблеми зв’язку музики і драми. В опері підіймається серйозна соціальна проблема, яка стає запорукою трагічних подій. Тому, розглядаючи численні стилістичні та драматургічні аспекти «Манру» Падеревського, а також зміст опери, можна вважати цю оперу вагомим внеском Падеревського у європейську музичну культуру та у репертуар європейських музичних театрів.

РОЗДІЛ 2
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ОПЕРИ «МАНРУ»

2.1 Вплив вагнерівської моделі опери на стиль «Манру»

Зважаючи на важливу історичну роль опери «Манру» І. Падеревського для польської національної музичної культури, її слід розглядати у тісному зв‘язку з європейською музичною культурою та європейським музичним театром другої половини XIX століття. Однак, вона є неповторним та унікальним зразком стилю Падеревського.

У 1890-х роках Ігнацій Ян Падеревський здобув міжнародне визнання як піаніст-віртуоз. У своїй композиторській діяльності він активно використовує новітні стилістичні тенденції не лише в опері, а й в інших жанрах. Отже, його єдиний драматичний твір наповнений численними асоціаціями до різноманітних мистецьких явищ, які часто віддалені від оперного мистецтва. Кілька польських науковців, зокрема В. Позняк [27] і перед ним Генрік Опіньський [21] (у своїй монографії про Падеревського), відзначили вплив вагнерівської моделі опери на стиль «Манру». Однак, варто зауважити, що сучасна дослідниця Алєксандра Конєчна говорить, що: «Падеревський також посилається на традиції італійської, французької та навіть польської опер (хоча остання в невеликій мірі)» [20].

Варто згадати слова самого композитора І. Я. Падеревського, які він сказав в одному з інтерв‘ю перед постановкою опери в Метрополітен-опера: «Я не можу заперечувати, що я писав Манру під впливом Вагнера. Він перетворив прийняті моделі опери та наслідувати його, було абсолютно важливим. Вибір суб'єкта дозволив мені представити велику дозу ліризму до лібрето, і в цьому відношенні я пішов за те, що зазвичай визначається як

італійський метод. Я вважаю, що новизна «Манру» у тому що, на відміну від звичайної романтичної історії, її тема розроблена на тлі конфлікту двох етнічних груп: слов'ян та циган. Зрозуміло, що ця тема ретельно опрацьована музично. Манру, герой цієї драми, покидає свою дружину не тому, що він закохується в іншу жінку, але через музику, що він несподівано згадує, пригадує свою улюблену циганську мелодію. У першому акті існує також балетна сцена, але це не типовий балет, сцена введена як дивертисмент, але сцена, яка є нерозривно пов'язана з дією опери, є її життєвою частиною. Ліричні моменти в основному були натхненні циганськими піснями, хоча жодна з них не була скопійованою» [25].

Вплив Вагнера на концепцію музики виражається в опері «Манру» через ряд особливостей, що стосуються композиційної техніки та драматургічних рішень.

Техніка лейтмотивів застосовується в справжньому вагнерівському стилі; тобто ці мотиви повертаються в конкретні моменти, в той час, коли несуть якесь значення чи посилаються на щось. Більше того, вони стають основним мотивним матеріалом для побудови музичної форми, основаної на принципах розвитку у симфонічних творах. Тому оркестрові трансформації мотивів, які раніше були пов’язані з основними музичними образами, служать для посилення емоційного змісту та драматичної напруженості. Зокрема, конфігурації цих мотивів підкреслюють драматичну дію, особливо в області музичної символіки.

Заміна ансамблів співаними діалогами має цілком вагнерівське походження. Винятком є заключний фрагмент сцени кохання між Манру та Уляною, у кульмінації з II дії. Тут діалог замінюється дуетом. Але, навіть з цього приводу, Падеревський залишається вірним концепціям Вагнера: достатньо порівняти любовну сцену Манру з великим любовним дуетом з II акту опери Вагнера «Трістан та Ізольда».

Принцип співаного діалогу, хоч і не чітко сформульований, також вплинув на відмову Падеревського від традиційних фіналів; тобто

розгорнутих сцен, в яких залучений великий виконавський склад. Перша дія завершується короткою сценою прокляття з сольним епізодом (Ядвіга проклинає свою дочку Уляну). Дія II закінчується вищезгаданою сценою кохання; а в III дії фінальною є сцена самогубства Уляни - короткий монолог Урока, а потім сцена помсти у супроводі лише оркестру.

Інша вагнерівська ідея присутня в опері Падеревського – це заміна увертюри коротким інструментальним вступом типу прелюдії, який передує підняттю завіси; у «Манру» цей вступ дуже короткий, він триває всього чотирнадцять тактів. Однак, слід зазначити, що концепцію Vorspiel Вагнера також перейняли й інші відомі композитори, наприклад, її використав Дж.Верді в опері «Фальстаф».

Типовими для Вагнера є також довгі, суто симфонічні фрагменти, які відіграють в опері роль вступу до наступних актів. Такий, розширений Vorspiel передує, наприклад, III акту опери Падеревського. Однак, у «Манру» він звучить у першій сцені III акту в оркестрі аж до мімічної сцени. Це проведення теми мрії Манру - тобто його своєрідний, невербальний «діалог» або «поєдинок» з Місяцем, що в цій сцені символізує бажання Манру кочувати. З музичної точки зору оркестровий супровід повторює основні лейтмотиви опери, що зіставляються та переплітаються, і показують внутрішню боротьбу за мрію Манру. Оркестрова партія насичена звуковими мерехтіннями, блискучою фігурацією струнних та духових інструментів, фанфарними ходами, звуками рогів та сурм.

Захоплення теорією Вагнера спостерігається і в структурі деяких фрагментів з лібрето опери «Манру». Можливо, це зауваження більше стосується Альфреда Носсіга (автора лібрето), ніж самого композитора. Вагнерівський вплив можна помітити в застосуванні алітерації, наприклад, в сцені згаданої мрії Манру[1]. «Wallen, wallen, wollen wir» -- промовляє далекий

---

[1] Алітера́ція (від лат. ad — до і littera — буква) — стилістичний прийом, який полягає у повторенні однорідних приголосних звуків задля підвищення

голос, який, здається, є голосом совісті, «покликом циганської крові». Незабаром після цього подібні алітерації можна зауважити у більш розширеній формі у співі циган: «Wie die Wellen wirbeln wallen, die Zigeunerlieder schallen» Незабаром після того вони співають: «Nur das Feuer, das wir schuren, ist uns Heimath, Herdu und Hort. Zu ferfuhren, zu gefallen wallen wir von Ort zu Ort».

Повторення приголосного «w» підсилює звук, з якого починається ключове слово цієї драми: «wandern» або «wallen». Іншим повторюваним приголосним є “h”, який асоціюється з протиставленням слів «Haus» та «Heim». Аналогічний приклад з твору Річарда Вагнера може бути знайдений у його «Трістані та Ізольді», де в кульмінаційному моменті першого акту чуємо множину приголосних “T” у партії Трістана:

Tristans Ehre höchste Treu!
Tristans Elend huhnster Trotz!
Trug des Herzens! Traum der ahnung!
Ewiger Trauer, einziger Trost:
Vergessens gutiger Trank,
dich trink’ ich sonder Wank.

Вся ця послідовність слів, що починається з «t», асоціюється в драмі з образом Трістана і асоціюється зі словом «Tod», що в перекладі означає смерть. Трістан вимовляє ці слова перед тим як випити отруту, щоб вбити себе [20].

Слідом за Вагнером, Падеревський використав в опері також характерні вагнерівські символи та реквізити. Серед них, згадане раніше любовне зілля, ковальський молот та ковадло. Однак, варто зауважити, що ця подібність чисто зовнішня. У Ваґнера Трістан та Ізольда випивають зілля кохання, яке є сценічним символом, що змінює долю обох головних героїв, в

інтонаційної виразності вірша, для емоційного поглиблення його змістового зв'язку.

результаті чого відбувається їх свідоме звільнення через смерть. Натомість, в опері «Манру» любовне зілля, приготоване Уроком, Уляна дає випити Манру. Але це зілля не є смертельним, воно має більш наркотичний ефект. Це любовне зілля в подальшому розвитку подій лише поглиблює розчарування головних героїв. Манру - жертва обману відчайдушної Уляни; завдяки чому він також стає жертвою частково нечистої, частково нечесної, а частково відчайдушної хитрості Урока.

Падеревський використовував подібний набір реквізитів, характерний для Вагнера – молот і ковадло – але у дещо в іншому плані. В опері Вагнера «Золото Рейну» Вагнер представив ковадло (цілих вісімнадцять, у трьох різних розмірах), щоб охарактеризувати надприродне царство Нібелунгів, розглядаючи їх як звукоутворюючі предмети, а відтак як джерела інструментальних тембрів та відтворення «локального колориту».

Падеревський навпаки використовував молоток коваля не лише як атрибут цигана-коваля, але й як засіб вираження його почуттів. Манру вдаряє ковадлом у стані роздратування та люті. Цими потужними ударами він, схоже, хоче знищити будинок, який збудував для себе, і розірвати сімейні зв’язки, до яких раніше так наполегливо прагнув. Нарешті, молот у руках Манру також є ознакою його незвичайної фізичної сили, яка контрастує з мізерністю Урока.

Переглянувши всі ці приклади, можна зробити висновок, що в більшості випадків драматичні концепції Ріхарда Вагнера слугували натхненням при створенні опери «Манру» Падеревського, однак, у певні окреслені вище моменти, бачимо їх як модель для наслідування. Тим не менше, після американської прем‘єри Манру в Метрополітен-Опері в 1902 році, критики все частіше вказували на те, що композитор слідував ідеям Вагнера. Вони зазначали деяку схожість Vorspiel Падеревського до III акту з фрагментами опери «Валькірія».

У відповідь композитор заявив: «У музиці абсолютної оригінальності не існує… Якщо великий геній, такий як Вагнер, вводить метод, який

призводить до того, що ідеї знайдуть кращий вираз, то застосовувати цей метод є не лише гріхом, але й справді обов‘язком до його наслідування. Використовуючи такий метод, це стосується не стільки ідеї, скільки її музичного розвитку» [23, с. 269]. У будь-якому випадку між оперою «Манру» та вагнерівською моделлю опери є значно більше зв’язків, ніж попередньо зазначав музикознавець Хомінський в своїй праці з «Історії музики» [15]. Він зводив вагнерівські риси опери Падеревського виключно до використання лейтмотивів.

Варто зауважити, що Падеревський, незважаючи на те, що: «здобув освіту в Берліні в роки найбільшої популярності музики Вагнера, він не став епігоном чи послідовником Вагнера настільки послідовно, як Ганс Пфітцнер, Ернст Шиллінгс, чи син композитора Зігфрід Вагнер» [20].

Наслідуючи Вагнера, Падеревський не сприйняв пізньо-вагнерівського гармонічного стилю, який спрямований на врівноваження сфери мажоро-мінорної тональної системи, стиль якої - навіть у найбільш інноваційних фрагментах «Трістана та Ізольди» - все ще можна розмістити в царині розширеної тональної системи. У «Манру» Падеревський використовує стиль, який можна назвати - без зайвого застереження - еклектичним. Залежно від драматичних потреб, він вводить:

• прості тризвучні послідовності у поєднанні з модальними мелодіями,

• звичайні тоніко-домінантні співвідношення,

• тривалі домінантові остінато;

• гармонічні послідовності, пов‘язані з імпресіоністичним стилем Дебюссі чи Равеля.

Гармонізація мелодії тризвуками позначається випадковими паралельними поєднаннями акордів, які у єдності з модальними мелодіями є виразниками народної простоти (наприклад, перший монолог Манру з II акту написаний в еолійському ладі і є типовим для цього персонажа). У фрагментах, що базуються на гармонічних послідовностях, характерних для мажоро-мінорної системи (тобто класичних тоніко-домінантових

співвідношеннях), Падеревський часто використовує прості тризвучні акорди. Такі гармонічні засоби з‘являються в колисковій Уляни з II дії та монолозі Манру в тому ж самому акті, що починаються словами «Wie im Sonnen scheine». Лірично-сентиментальне настрій обох фрагментів апелює до опер Гуно. Гармонія заснована на витриманих акордах домінанти, що нагадує гармонічну мову ранніх опер Вагнера і з‘являється у любовному дуеті Уляни та Манру з II акту.

Нарешті, партитура опери «Манру» мітить ряд фрагментів, де музика знаходиться на межі мажоро-мінорної системи, з яскравою тенденцією виходу за її межі. Отже, серед «модерністичних» гармоній можемо назвати використання хроматичних зміщень акордів, включаючи зменшені тризвуки та септакорди. Цей колористичний ефект був дуже популярний на зламі століть і часто використовувався композиторами-імпресіоністами. Падеревський використовував такі хроматичні акордові послідовності як висхідні, так і низхідні у сцені, де Манру випиває любовне зілля. В результаті руху паралельними секстакордами виникають витримані звуки або складні сонористичні комплекси.

Мелодично-ритмічні остінато в опері часто поєднуються із звучанням витриманого тону, утворюючи інтервали, що не відповідають функційній гармонії. Велике значення у драматургії опери також мають збільшені акорди, під час появи яких стираються тональні зв‘язки на короткий проміжок часу. Окрім цього, композитор використовує ундецімакорди та акорди нетерцієвої структури. Наприклад, використання нонакодів з заміною терцового тона на квартовий.

2.2 Зв‘язок опери Падеревського з французькою оперою

Опера «Манру» – не єдиний твір в історії оперного мистецтва, який розкриває циганську тему. Особливості її сюжету та псевдо етнічні особливості викликають прямі асоціації з оперою «Кармен» Дж. Бізе. Перед «Манру» був твір іншого великого композитора, піаніста-віртуоза Сергія Рахманінова під назвою «Алеко», написаний на циганську тему за мотивами поетичного твору «Цигани» Олександра Пушкіна.

Загалом, опери «Кармен» і «Манру» відмінні у своїх драматургічних концепціях. Так, в обох операх є подібний за характером персонаж: Кармен та Аза. Однак, вони мають різне значення у драматургії опери. Попри те, що вони мають спільний психотип – домінуюча, волелюбна жінка, фатальна жінка, який був популярний в оперному жанрі на зламі століть, все ж вони займають різне місце в драматургії твору. У той час як для Джорджа Бізе та Проспера Меріме особистість Кармен була центральною в опері, то для Падеревського центральним є циганський менталітет, а саме почуттям свободи, бажанням кочувати та циганські пристрасті, які були близькі серцю композитора.

Варто зазначити, що події опери «Манру» Падеревського не були правдиво скопійованими з роману Крашевського, який послужив джерелом для лібрето. Метою Крашевського було описати приречену долю людини, яка усвідомлює свою подвійну етнічну приналежність, людину, засуджену долею від початку. Головні герої оповідання Крашевського – Тумрі і Мотруна (в опері образи Манру і Уляни) – лише частково цигани. Автор «Chata za wsią» («Хата за селом») також підкреслював феномен етнічної нетерпимості набагато сильніше, ніж Падеревський чи лібретист Носсіг. За словами Крашевського, така нетерпимість була в результаті жорстокою, принизливою та вбивчою.

На відміну від «Кармен», у «Манру» молода і спокуслива Аза є другорядним персонажем, однак вона стає винуватицею фатального рішення.

Однак, це обмеження не завадило Падеревському побудувати велику сцену, відмінну, з точки зору градації драматичної напруги, в якій Аза спокушає Манру. Вона робить це, відповідно, для циганки, через пісню та танець. Ця сцена може асоціюватись із аналогічною сценою Кармен, у якій головний герой Бізе, Фраскіта та Мерседес, танцюють у корчмі.

В обох випадках музика набуває форми строфічної пісні з рефреном, в якій танці поступово стають більш насиченими та яскравими. В обох оперних танцях бере участь група виконавців і танець супроводжується бубном. Більше того, інструментовка цих сегментів схожа, провідна роль арфи та струнного піццікато імітує звучання циганської гітари.

Тут слід зазначити ще одну схожість (але також і різницю) між операми Кармен та Манру; ця схожість стосується «локального колориту», особливостей музичної мови. Очевидно, що «позначення «місцевий» або «місцевий колорит», що часто використовується для посилань на такі стилістичні та драматичні явища, може здатися досить недоречним, коли воно застосовується кочової, а не «локалізованої» циганської культури» [20].

Місцевий колорит створюється завдяки використанню характерних інструментальних звучань, а також шляхом введення конкретних ладових ознак. Основна тема Кармен основана на «циганському» ладі, наповненому збільшеними секундами; ця тема експонується і проводиться неодноразово лише в оркестрі. Послідовні фрази основної мелодії містять збільшені секунди, які повинні визначити етнічне походження головної героїні опери. Однак Бізе обмежує використання цього ладу в партії оркестру, він не проникає у вокальну партію героїні.

Натомість Падеревський вводить ходи на збільшені секунди не лише у вокальні партії циган Ази, Ороса, Ягу, а й у хорові номери. Частота виникнення збільшеної секунди, яка не завжди звучить між сусідніми звуками мелодії, створює відчуття циганського «місцевого колориту», що

відрізняється від музичної мови інших представників етнічної групи – гуральців в опері.

На додаток до цієї ролі «етнічного ідентифікатора», інтервал збільшеної секунди в мелодії також відіграє важливу драматургічну функцію. Незважаючи на те, що цигани з‘являються в дії цієї опери лише наприкінці другого акту (за винятком Манру) присутність у мелодії другого пониженого ступеня від початку вказує на етнічну відмінність циган та показує їх різницю з польськими жителями села. Тому, збільшену секунду також можна почути, коли етнічна різниця циган є предметом глузування, сатири та переслідування населенням села. Наприклад, коли сільські дівчата насміхаються над Уроком, асоціюючи його з Уляною, дружиною цигана, їх музичний сміх базується на циганському ладі. Так само, у партії Ядвіги у II дії, матері Уляни, яка висловлює нерозумне рішення дочки одружитися з Манру, супроводжується в оркестрі мелодією із збільшеною секундою. Варто додати, що ту саму мелодію, лише без збільшеної секунди, співала перед тим група молодих жінок-гуралів, у сцені приготування до народного святкування.

Циганський лад, а точнішим, другий низький ступінь, також є яскравим музичним засобом внутрішнього неспокою, що пронизує душу Манру. У цьому контексті, можемо зазначити, що інтервал збільшеної секунди повністю відсутній в партії головного героя аж до кінця акту II, сцени 2.

Поясненням такої музичної характеристики служать події роману Крашевського, яких не має в опері. Тумрі (тобто Манру опери) відмовляється від циганського табору не тільки через свою любов до Мотруни (тобто Уляни), але і для того, щоб здійснити свою мрію. Він мріє про будівництво будинку, ковальського цеху, мріє створити сім‘ю та приєднання до «місцевої» громади села. Тумрі докладає величезних зусиль, щоб забути свій попередній спосіб життя та пристосуватися до нового, але всі старання, зрештою, виявляються марними, адже його не приймають жителі села. Ще

гірше, що село реагує на нього вороже, з ненавистю: вони бойкотують свого нового сусіда і не дозволяють йому приєднатися до них як до рівних.

Опера Падеревського починається в той момент, коли Манру, сповнений гіркоти, усвідомлює той факт, що він не в змозі проникнути через цю стіну недоброзичливості та неприйняття, і що ця нездатність до асиміляції означає його остаточну поразку, або, як можна сказати, психологічну смерть, від якої навіть його любов до Уляни не може врятувати. Такий стан відсторонення від свого минулого та неможливість здійснити свої мрії виражається музично через відсутність діалогу «циган» у музичній характеристиці образу Манру. Трансформація в його душі відбувається лише під впливом циганської музики, яку він чує здалеку.

Падеревський при створенні циганського колориту в опері опирається на фольклор угорсько-балканських циган. Окрім, використання характерного ладу, композитор надає провідну роль інструментальній групі скрипок, наповнюючи її звучання характерною запальною віртуозністю та блиском. Ці віртуозні «циганські» елементи скрипкової партії насичені довгими швидкими пасажами, арпеджіо, швидкими фігураціями у високих регістрах та насиченою орнаментацією мелодії: трелями, мордентами, глісандо та іншими, які не є складними з точки зору техніки виконання, однак, ефектні, за звучанням.

Відтак, можемо зазначити, що Падеревський в опері «Манру» створив не лише чудові імітації стилю виконання циганських скрипалів, а й зумів показати їх ліричні та ностальгічні риси. Тут знову з’являється циганський лад; композитор привертає увагу до ладу у довгих пасажах, які подекуди охоплюють дві октави. Такий яскравий та ладово насичений циганський колорит в опері проникає у душу Манру; музика пробуджує його тугу за минулим, за рідними. Його бажання поневірятися по світу знову повертається до життя. Після цього, у вокальній партії з’являється яскрава збільшена секунда, що стає символом тих змін, що відбуваються у душі Манру.

2.3 «Манру» і традиції італійської опери

Падеревський підходить до організації музично-драматичної структури опери за зразком опер італійського композитора Джузеппе Верді. У цьому контексті важливо підкреслити, що персонаж Урока не є прямою копією постаті Янека з роману Крашевського «Chata za wsią». Навпаки, перетворення образу Урока в опері Падеревського є більш виразним, ніж самого Манру. У романі Янек – це молодий чоловік, який мав вади як фізичні, так і психічні. Проте, він був розумним, наділений глибокими почуттями та справжніми почуттями. Можна сказати, що в першоджерелі він єдина людина у всьому селі, яка чутлива до людського горя та страждань; він той, хто здатний безкорисно допомагати іншим, хоча його добрі наміри часто ховаються за маскою іронії та образи.

В опері Урок «темніший» персонаж, в більшій мірі нагадує Яго з опери Верді «Отелло», ніж його літературну модель. Урок зображається як сільський чаклун або знахар. Більше того, Носсіг і Падеревський додають до його образу важливу рису – нероздільне кохання до Уляни. Урок любить Уляну безнадійно, з відчаєм, майже без жодного шансу бути коханим у відповідь. Він страшенно страждає, спостерігаючи за її нещастям. Єдиний промінь надії для Урока - це можливість від‘їзду Манру, щоб циган відмовився від дружини. Через це дії Урока є морально неоднозначними. Здається, він прихильний до Манру і тому допомагає йому. Однак, водночас, його дії можуть трактуватися як «ворожі».

Урок поступово привертає увагу Манру до циганського каравану: «У мене вуха і сильні очі, і я бачу кожен помилковий крок, я бачу, як кипить твоя кров, я знаю краще, ніж ти знаєш це сам. Тому що блискавка, яка вражає цю бурю, так близько!.» Саме Урок звертає увагу Манру на звучання скрипки, звуки якої лунають здалеку: «Привіт, чудово звучить пісня, це

магія, це рай; зачекайте, я раджу зачекати. Ніхто не грає так у нашому селі, якщо ви знаєте, скажіть мені, хто так грає?» [20].

Пізніше Урок прикидається захопленим красою циганки Ази, явно насолоджуючись роздратуванням, яке виникає у Манру. Нарешті, Урок дає Уляні любовне зілля-суміш, силу якої усвідомлює лише він. Його хитра, оманлива поведінка щодо Манру – це прояв зла, хоч і мотивованого любов'ю.

Оманливі дії Урока мають паралелі і в музичній структурі. Як згадувалося раніше, збільшений тризвук з'являється у супроводі вокальної партії Урока вже в I акті опери. Тризвук присутній як у мелодії, так і в гармонії. Збільшені тризвуки повторюються і в Акті II з появою Урока на сцені. Можемо спостерігати, як мотиви, основані на звучанні збільшеного тризвука, з'являються в партії Урока і переходять у партію Манру (Акт II). Кульмінаційним моментом взаємопроникнення збільшеного тризвука відбувається в оркестровому вступі до III акту та симфонічному уривку, що супроводжує сцену мрії та жаху Манру. Тут ми можемо чітко спостерігати за змінами звичайних тризвуків на збільшені. Окрім цього, Падеревський використовує хроматичні послідовності паралельних секстакордів та зменшених септакордів для відтворення музичної характеристики небезпеки любовного зілля.

2.4 Польські національні риси опери «Манру»

Падеревський був одним з палких прихильників гуральського фольклору, який він добре знав в оригіналі. Однак, використання гуральських мотивів в опері є досить цікавим. Так, у гуральському танці з I акту опери «Манру» він не використовує жодних цитат автентичної народної музики. Радше, цей танець, за своїм загальним характером, схожий на горянські танці з опери Станіслава Манюшка «Галька». В обох операх стилізовані народні танці написані у формі рондо; музика жива і насичена,

ритмічно акцентована. Аналогічно до Монюшка, Падеревський використовує у партії Манру лише нижній тетрахорд гуральського ладу, який за своєю будовою ідентичний до нижнього тетрахорду лідійського ладу. Або, лише верхній тетрахорд, що відповідає верхньому тетрахорду еолійського ладу. У деяких частинах цих танців також можна знайти фрігійський лад (див. Рис.1):

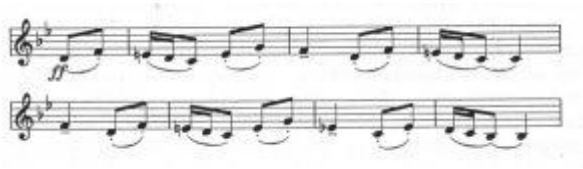


Рис.1 Гуральський танець з І акту опери «Манру».

В центральній частині цього танцю композитор вводить фрігійський лад (див. Рис.2)

Рис.2 Центральна частина танцю з І акту

Новим прийомом, який використовує Падеревський у сцені танцю є чергування суто інструментальних моментів, що супроводжуються танцями, з уривками, які включають і танці, і спів. Таке, чергування інструментальних та вокально-інструментальних моментів тяжіє до автентичного виконання музики гуралів.

Крім того, Падеревський намагається наслідувати гетерофонію гуральського фольклору, розділяючи звучання чоловічих голосів в октаву чи терцію, завершуючи спів в октаву. Однак, крім цих маніпуляцій з матеріалом, квазі гуральські мелодії отримують симфонічну обробку, що підвищує емоційну насиченість музики. Водночас, це віддаляє її від народних моделей і перетворює музику на своєрідну «фантазію» на квазі-гуральські теми [20]. Така манера роботи з тематичним матеріалом підкреслює оригінальність

музики Падеревського, який опираючись на національні джерела співу та манеру виконання, створює неповторні звукові картини життя гірського народу. Але, варто сказати, що використання гуральського фольклору в опері є досить незначним. Окрім, описаного вище танцю, більше не знайдемо в опері яскравих фольклорних моментів.

В опері «Манру» Падеревський не перейняв «тон» пропольських настроїв, не вирішив питання національної гідності, що було характерним для польських опер часів короля Станіслава Августа Понятовського. Основний зміст «Манру», її проблема – це питання етнічної нетерпимості. Питання толерантного відношення між різними національностями залишаються універсальними і сьогодні. Тому, гуральців можна було б замінити будь-яким іншим етносом, при тім не завдаючи суттєвої шкоди цілісності цього твору.

РОЗДІЛ 3
СЦЕНІЧНА ДОЛЯ ОПЕРИ: ВІД ПРЕМ'ЄРИ «МАНРУ»ДО «ПОВЕРНЕННЯ МАНРУ» У СУЧАСНИХ ПОСТАНОВКАХ

Прем'єра опери «Манру» 29 травня 1901 року відбулася в Дрезденській Королівській опері під керівництвом видатного диригента Ернста фон Шуха. На прем'єрі опери, окрім самого автора, присутніми були польський композитор Теодор Лєшетицький та австрійський композитор, музичний критик Хуго (Г) Вольф. Першими виконавцями опери «Манру» стали відомі німецькі співаки Жорж Анте (George Anthesc) (Манру, тенор), Анна Марія Крулл (Anna Maria Krull) (Уляна, сопрано), Карл Шайдемантель (Karl Scheidemantel) (Урок, баритон). Відомо, що декорації на прем'єрі опери повністю відповідали «гуральському стилю» опери, тому велика частина костюмів була доставлена із польського гірського міста Закопане.

Лише через декілька днів, а саме 8 червня 1901 року опера «Манру» була представлена у Львівському оперному театрі. За диригентським пультом на львівській прем'єрі стояв італійський диригент Франческо Спетріно, а серед поважних гостей – відома польська актриса Хелена (Г) Моджеєвська. Виконавський склад львівської постановки: Александр Бандровский (Манру), Хелена (Г) Збоїньска-Рушковска (Уляна) и Юзеф Шиманьский (Урок). Обидві постановки опери мали величезний успіх. Музичний журналіст Эдвард Персон в журналі «Die Musik» писав: «Партитура, поряд з блискучої ерудицією автора, пронизана його оригінальним талантом, мелодійною винахідливістю і вражаючою життєвою енергією. У Падеревського є фантазія і темперамент. Навіть якби з «Манру» були представлені нам тільки сцена з другого акту Манру і Уляни - чарівна любовна пісня, дует закоханих, вступ до третього акту і циганський марш, її

слід було б помістити на архі-почесне місце в сучасній оперній літературі». [Цит. за 25, с. 61].

Після львівської постановки Александр Бандровський виконував партію Манру у Варшаві 24 травня 1902 року в Гранд Театрі у співпраці із співачкою Сініною Королевічевою у ролі Уляни. Попри досить ефектний дебют опера «Манру» Падеревського все ж не отримала очікуваної композитором популярності. Згодом «Манру» була поставлена у Празі в Neues Deutsches Theater, а потім і в інших містах: Кельні, Цюріху, Варшаві, Нью-Йорку (в Метрополітен-опера), Філадельфії, Бостоні, Чикаго та ін. У 1904 році опера «Манру» прозвучала на сценах театрів Москви та Києва.

У Києві постановка опери «Манру» відбулася за ескізами львівської постановки, яка як відомо була ухвалена самим Падеревським. Цю інформацію містить програмка, яка зберігається у архівних фондах. «Кілька повідомлень мали суто організаційний характер: наприклад, сповіщалося, що задля збереження цілісності художнього враження окремі номери опери не повторюватимуться, а під час антрактів на виклики публіки артисти більше трьох разів не виходитимуть. Ішлося також про те, що через складність постановки антракт між II і III актами триватиме 25 хвилин» [9 , с. 16].

28 жовтня 1902 р. опера «Манру» прозвучала на сцені Міського театру у Києві, де увійшла в репертуар двох сезонів. Прем‘єра опери стала визначною подією для життя міста. Як зазначає Т. Сітенко: «Оскільки київська прем’єра «Манру» виявилась першою російськомовною постановкою опери, газети познайомили читачів з перекладачем лібрето твору: ним виявилась добре відома киянам співачка, викладач вокалу в музичній школі М. Тутковського О. Сантагано-Горчакова. Через те, що клавір твору російською мовою на момент прем’єри ще не був надрукований, магазин Л. Ідзіковського запропонував киянам цілу серію видань «на тему «Манру»…[9, с. 15] Київські газети анонсували постановку опери протягм тривалого часу. Її окремі частини виконувалися майже за рік до постановки

цілої опери. У виконанні знаного співака А. Секара-Рожанського прозвучали дві арії з опери.

Прем‘єра опери відбулася під орудою диригента І. Паліцина, художнє оформлення здійснив С. Евенбах, а поставив відомі хореографічні номери Я. Гельрот. Успішність постановки «Манру» у Києві зазначили у своїх відгуках тогочасні критики. Про оперу писали, що вона написана: «…колоритно, соковито, надзвичайно оригінально, з великим розумом і смаком» [Цит. за 9, с.15]. Звичайно, найбільшу увагу критики приділили звучанню оркестру, який став відображенням змісту опери. Вони відзначали м’якість та прозорість оркестровки, в якій повністю відсутніми є різкі та важкі звучності, що наближає його більше до рис оркестровки Берліоза, аніж Вагнера. Оркестр в опері «Манру» має незвичний склад, до якого увійшли цимбали, які повинні були відтворити циганський колорит. Відомо, що для постановки опер у січні 1904 року до Києва запросили відомого румунського цимбаліста Ліко Стефанеску. Окрема роль відводилися звучанню скрипки, яка стала відображенням внутрішнього стану головного героя та символом його свободи. «Темною плямою на світлому фоні усієї партитури» київські критики одностайно вважали складні та незручні для виконання вокальні партії з численними нонами, децимами, септимами, октавами, які «служать лише блідими коментаторами того, що зображується так красномовно різноманітними тембрами інструментів» [Цит. за 9, с. 16].

Партію Манру виконував А. Секар-Рожанський, який володів прекрасним голосом, його виконання було сповнене драматизму. Партія головної героїні Уляни прозвучала у виконанні Клари Брун, партія Урока – Оскара Каміонський, а також Ази – О. Шульгіна, Ядвіги – Н. Шихуцька, Яго – Ф. Галецький та Ороса – М. Енгель-Крон. Сітенко Т. зазначає, що постановка опери мала певні недоліки: «Серед недоліків постановки називалися мляві та слабо поставлені балетні номери, відсутність цимбаліста на сцені в момент звучання інструмента. Дещо здивували і декорації,

оскільки «хмари рухались поштовхами», а «надто жовтий місяць вистрибував як м’ячик» [9, с. 16].

Постановка опери викликала неабиякий інтерес у публіки, зал був заповнений повністю. Газета «Київське слово» так описує прем‘єру «Манру»: «Сприйняття опери І. Падеревського йшло на «crescendo»: після першого акту пролунали недружні оплески і на обличчях у багатьох з’явилися дещо зніяковілі посмішки, після другого акту публіка значно пожвавішала, а наприкінці вистави здивування та збентеженість змінилися захопленням та гучними тривалими оплесками [9, с.16].

У постановці опер «Манру» на сцені Київського театру 14 лютого 1903 року опера прозвучала під керівництвом Е. Купера, постановником хореографічних номерів, а саме «Танців горців» з І дії опери та «Циганського танцю» з ІІІ дії став С. Ленчевський. 30 січня 1904 р. на виставі «Манру» у Києві був присутній сам І. Падеревський.

Наступна постановка опери відбулася через 26 років у Познані та Варшаві у 1930 році. У післявоєнні роки опера «Манру» повернулась на сцену 22 січня 1961 року у Великому театрі в Познані, а у 1961 і 1991 році вона прозвучала у Великому театрі Варшави.

В 1961, 1990 і 2006 роках прем‘єри опери «Манру» відбулися в Нижньосилезькій опері у Вроцлаві, в 1984 і 1987 роках – на сцені Великого театру міста Лодзь, в 2006 році – в Новій опері міста Бидгощ, а в 2009-ому – в Силезькій опері в Битомі.

Єдиний запис опери «Манру» Падеревського зробив колектив Силезької опери під керівництвом Еви Міхнік за участі солістів Еви Черняк (Уляна), Тараса Іваніва (Манру), Барбари Крахель (Ядвіга) і Агнешки Реліс (Аза). Цей запис був випущений у 2004 році на подвійному компакт диску видавництвом DUX.

3.1 Опера «Манру» у постановці Метрополітен-опера 1902 року

Постановка опери «Манру» відбулася 14 лютого 1902 року у Нью-Йорку на сцені Метрополітен-опера. Завдяки архіву, який зберігається у Варшаві Archiwum Akt Nowych та роботі дослідника творчості композитора Анджею Піберу [25] можемо сьогодні отримати відомості про першу постановку опери в Америці.

Постановка опери «Манру» у Метрополітен-опера була прийнята з великою зацікавленістю американської громадськості. Сценічні постановки єдиної опери композитора в Америці становлять значну частину творчого шляху Ігнація Яна Падеревського.

Після прем‘єри опери в Дрездені, у відомих американських виданнях з‘явилися статті, в яких кореспонденти повідомляли про великий успіх постановки опери Падеревського. Так, видання «Evening Sun», 30 травня 1901 та «The New York Times» 31 травня 1901 опублікували рецензії на постановку опери, де зазначали, що прем‘єрна постановка мала величезний успіх «незважаючи, що лібрето було «дещо старомодним», і музика була «міксом застарілої ліричності та сучасної драматичної декламації» [25].

Один з репортерів «The New York Times» Вон Сачс (Von Sachs) зазначив, Падеревський «написав роботу, яка принесла славу його країні. Він написав музику, яка не містила жодного банального такту» [25]. Також, неодноразово репортери згадували той факт, що постановка опери була настільки приголомшливою, що композитора викликали на сцену тридцять разів.

На прем‘єрі опери у Дрездені були присутніми Моріс Грау (Maurice Grau) – менеджер Метрополітен-опера та провідна солістка театру Марселіна Сембріх-Коханська (Marcelina Sembrich-Kochańska).

Грау, син емігрантів з Брно в Моравії, закінчив юридичну школу Колумбійського університету, однак, ніколи не працював за професією. Він

був надзвичайно динамічною та енергійною людиною. У досить молодому віці (23 роки) став одним з організаторів американського турне Антона Рубінштейна. Найуспішнішими роками його діяльності стали роки праці у Метрополітен-опера, де він працював у співпраці із Генрі Е. Еббеєм (Henry E. Abbey) та Джоном Б. Шефелем (John B. Schoeffel) від 1891 року. У 1903 році Моріс Грау очолив Метрополітен-опера. Саме від тоді починається «золотий вік» цього театру. На той час він зумів зібрати найкращі голоси світу, у нього працювали: польські співаки Едвард та Ян Резке (Edward and Jan Reszke), американські Емма Імс та Ліліан Нордік (Emma Eames and Lilian Nordic), а також сопрано Емма Кальве з Франції (Emma Calve) та Неллі Мелба (Nellie Melba) з Австралії. Грау запросив до театру співачку, ліричне сопрано Марселіну Сембріх-Коханську, яка дебютувала у ролі Лючії ді Ламмермур. Мадам Себріч (так її називали американські критики) була улюбленою виконавицею у нью-йоркської публіки. Серед її ролей: Джильда з опери «Ріголетто» Джузеппе Верді, Розіна з «Севільського цирюльника» Дж. Россіні та Сюзанна з опери «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта. Виконання Марселіни Сембріх вражало силою голосу, чистотою інтонації та точністю виконання партій.

Співачка Марселіна Коханська-Сембріх-Стенгель (Kochańska-Sembrich-Stengel) (1858-1935) володіла прекрасним голосом, колоратурним сопрано. Вона навчалася грі на скрипці у свого батька, згодом продовжила навчання у Львівській консерваторії, Відні та Мілані. Тут ще треба вказати, де вона навчалася саме співу! Дебютувала співачка у 1877 році у Афінах. В 1878-1880 роках співала у Дрезденському театрі, з 1883 року стала солісткою Метрополітен-опера. Відомо, що після завершення кар‘єри, Марселліна Коханська навчала співу у Juilliard School of Music та у Curtis Institute of Music у Філадельфії. Співачка володіла делікатним та водночас експресивним голосом, широкого діапазону (c^1-f^3), що дозволяв їй виконувати партії опер Моцарта, Мейербера, Верді та Вагнера. Як сольна виконавиця вона пропагувала музику польських композиторів, серед них

пісні Шопена, Желенського (Żeleński), Зарзицького (Zarzycki) та ін., акомпануючи собі на фортепіано.

Такий потужний виконавський склад дозволяв формувати репертуар високого рівня. Грау залучав великі кошти для життя театру, організовував виїзні вистави ансамблю солістів щовівторка в Академію музики у Філадельфії, а після завершення сезону – Бостон та Чікаго.

Сезон 1901-1902 років у Метрополітен-опера представив 21 оперу, серед них було п‘ять музичних драм Вагнера («Трістан та Ізольда», «Лоенгрін», «Валькірія», «Тангейзер», «Нюрнберзькі мейстерзінгери»), три опери Верді («Аїда», «Травіата» та «Отелло»), дві опери Гуно («Ромео та Джульєтта», «Фауст»). Усі названі опери складали основний репертуар театру того сезону. До них Грау додав ще дві опери Доніцетті («Дон Паскуале» та «Дочка полку»), Пуччіні «Тоска», Бізе «Кармен», Леонкавалло «Паяци», Масканьї «Сільська честь», Массне «Сід», Мейєрбер «Гугеноти» та Ізідоре ле Лара «Мессаліна» та Моцарта «Чарівна флейта» та ін.

Успішна прем‘єра опери «Манру» у Дрездені привернула увагу Моріса Грау, який вирішив поставити її на сцені Метрополітен-опера. Детальна інформація про постановку опери у Нью-Йорку викладена в інтерв‘ю із самим Падеревським, який опублікувала британська преса у вересні 1901 року. Сам композитор підтвердив, що Грау планує поставити оперу з оркестром МЕТ під керівництвом диригента Волтера Дамроша (Walter Damrosch). Партію Уляни повинна виконати Марселіна Сембріх. Однак, успіх американської постановки вимагає перекладу лібрето на англійську мову. У досить короткий термін переклад опери зробив відомий американський критик Генрі Едвард Кребіль (Henry Edward Krehbiel). Говард Тікнер –музичний критик бостонського видання писав: «У деякому сенсі Манру може стояти поруч із «Сільською честю», оскільки розкриває сюжет життя простих людей, та робить це із більшою повнотою та ширшим асортиментом емоцій, адже містить багато головних характерів, які пов'язані з більш складнішими зв'язками… При цілісному розгляді, Манру є

особливим, потужним та видатним драматичним твором, а його постановка вимагає виконавців, які не тільки здатні співати з емоціями, але також можуть грати з великим драматизмом» [25].

Падеревський переконав Моріса Грау у тому, що лише два співаки можуть виконати головні ролі опери емоційно яскраво та драматично, на високому професійному рівні, який характерний для Метрополітен-опера. Серед кандидатів були солісти Олександр Бандровський (партія Манру) та Марселіна Сембріх (партія Уляни). При виборі виконавців композитор схилявся до їх польського коріння, що давало ідеальне розуміння виконавцям польського музичного фольклору та сюжету лібрето опери. Окрім того, у виконанні Александра Бандровського опера була поставлена у Львові та Кракові, тому це стало провідною позицією композитора щодо такого вибору виконавців у підготовці американської прем‘єри опери. «Уляна, дружина Манру, є партією сопрано. Інші основні жіночі ролі включають: Азу – циганську дівчину і Ядвігу – матір Уляни, обидві мецосопрано. Для американської прем'єри опери було дуже важливо, щоб головні ролі співали ті, хто дуже добре розуміє «Манру» і знайомий з моїми ідеями про її інтерпретацію. Містер Бандровський вже виконував партію Манру протягом двадцяти разів, він глибоко розуміє характер, але також має прекрасний голос і грає чудово. З цих причин я попросив містера Грау залучити його. У трупі Грау є багато чудових співаків, але Бандовський цілком доречний для цієї ролі. Мадам Сембріх співає головну жіночу партію також на моє прохання, адже сама вона є слов'янською і зможе співпереживати з Уляною, героїнею, яку вона грає на сцені» -- так сам композитор пояснює свій вибір виконавців головних ролей.

Отримавши запрошення від Грау, Александр Бандровський змушений скоротити свій сезон виступів у Львові, і вже до 15 грудня 1901 року виїхав до Нью-Йорку. Перед своїм від‘їздом він дав інтерв‘ю репортеру «Ехо музичне» з Варшави: «Я сподіваюся, що завдяки таланту Падеревського ми виконаємо всі зобов'язання». У той час Марселіна Сембріх перебувала у

Нью-Йорку. Восени 1901 року Моріс Грау запропонував їй договір на шістдесят вистав у США в операх «Травіата», «Ріголетто» та «Лоенгрін». Окрім того, до цього списку Грау додав ще одну оперу, прем‘єра якої запланована на 14 лютого 1902 року – оперу «Манру» І. Я Падеревского.

Підготовка до цієї прем'єри розпочалася 29 січня із репетицій оркестру під диригуванням Вальтера Дамроша. Відомо, що Падеревський повністю довіряв диригенту, який від початку супроводжував його в американських турах. Так, вперше, одинадцять років тому, 17 листопада 1891 р. Падеревський дебютував у Нью-Йоркській філармонії, він виконав фортепіанний концерт К. Сен-Санса № 4 c-moll у супроводі оркестру під керівництвом Дамроша. Друга зустріч музикантів пов‘язана з постановкою опери «Манру» на американській сцені.

Репетиції Дамрош проводив щодня і розпочав він із прослуховування партій у виконанні Бандровського та Сембріх, 31 січня до них приєднався сам композитор. На тій репетиції Сембріх саме виконувала колискову з ІІ дії опери, після чого прозвучав любовний дует головних героїв.

Видання «The New York Sun» так описує підготовку до постановки опери: «Буде дуже цікаво спостерігати долю Манру. Вперше враховується індивідуальність композитора. Співаки кращі, ніж ті, що виконували оперу в Європі, і, безсумнівно, краса цього твору буде повністю розкрита. Лише незрозуміло, наскільки хор і оркестр сприятимуть цьому. Обидва, однак, мають однакові завдання; містер Дамрош працює із ентузіазмом, а присутність композитора надихає їх, як і співаків» [25].

Диригент високо оцінював оперу Падеревського. Він вважав цей твір цікавим та оригінальним, а оркестровку – сповнену краси та драматизму. Особливо Дамрош відзначив фінал ІІ дії та циганський колорит музики у ІІІ дії.

Падеревський доклав чимало зусиль для поставки опери у Нью-Йорку. Композитор дав інтерв‘ю в готелі «Манхетен» 30 січня 1902 року на першій прес-конференції щодо нової постановки опери. «Тривалість періоду, під час

якого Манру буде ставитися опера залежить від прийому цієї опери аудиторією» [25]. Падеревський не сказав журналістам Нью-Йорка, що він вже підписав договір з Грау, згідно з яким менеджер гарантував десять постановок опери «Манру», не лише у Нью-Йорку, а й у Бостоні, Філадельфії, Пітсбургу та Балтіморі.

Падеревський приймав активну участь у підготовці американської прем‘єри. Від відвідував щоденні репетиції та вносив деякі зміни у виконання опери. Так, під час репетиції третьої дії з участю балету та хору, він в певний момент перехопив помах диригента і дещо пришвидшив темп виконання.

10 лютого відбулася репетиція вже у повному складі, через два дні опера була поставлена у костюмах, саме на ній виникло непорозуміння з виконавцем ролі Урока – баритоном Девідом Бісфемом (David Bispham). На той момент співак був відомим виконавцем характерних ролей у Метрополітен-опера. Конфлікт виник через одяг співака, який не знав, як повинен виглядати його оперний герой. Тому, він прийшов на репетицію одягнений як селянин у ганчір‘ї з турецьким капелюхом на голові. Композитор попросив його змінити одяг, адже він не відповідає образу Урока. Натомість Девід Бісфем відповів, що був впевнений у тому, що цей знахар – турок.

Очікувана прем‘єра опери була підтримана нотним виданням опери з двомовним лібрето (англійською та німецькою мовами) відомими музичними видавцями Нью-Йорка Г. Ширмера та Ф. Рюльмана (G. Schirmer and F. Rullman)[2]. Переклад для фортепіано зробив Август Спенат (August Spanuth).

Постановка опери «Манру» 14 лютого 1902 року отримала визначення від видання «Telegram» як «найважливіша для слухачів Метрополітен-опера у минулому десятилітті» (15 лютого 1902 року). Досить довга та сюжетно затягнута I дія була врятована заключним танцем селян, публіка сприйняла її

---

[2] Ignacy Jan Paderewski: Manru, New York: Schirmer, 1901, piano reduction.

досить холоднокровно. Однак, ситуація змінилася у II дії після любовного дуету Манру та Уляни, який прозвучав блискуче. Американський журнал «The New York Times» написав: «Рідко американська громадськість стає захопленою, як це було минулої ночі після закінчення другого акту» [25].

Успіх опери був вражаючим, після III дії композитор отримав лавровий вінок зі стрічками кольору польського прапору. Після прем‘єри Падеревський сказав: «Я не можу висловити те, що я відчуваю. Я виступав для численної американської аудиторії, іноді я виконував власні композиції, але ніколи до цих пір я не відчував такий тріумф, як сьогодні. Очевидно, що це моя перша спроба бути оперним композитором, і я справді вдячний американській громадськості, за те, що їм дуже сподобалася моя робота. У мене є лише слова похвали для ансамблю виконавців. Я особливо вдячний мадам Сембріх. Вона повністю змінила свій голос для цієї партії, і вона перемогла. Про містера Бандровського мені не потрібно говорити. Він, звичайно, мій друг, і виконував цю партію саме так, як я очікував, коли попросив містера Грау залучити його до виконання цієї ролі» [25].

Відгуки щодо прем‘єри опери «Манру» опублікували 11 американських видань «The Journal», «Herald», «Tribune», «New York Times», «Sun», «World», «Press», «Telegram», «Mail and Express», «Commercial Advertiser», «The News», «Evening Sun», «Evening World» та «Evening Post». Публікації цих видань вплинули на подальшу сценічну долю опери Падеревського в Америці.

Думки музичних критиків мали великий вплив на подальшу історію Манру в США. Критичну оцінку відображали назви цих статей, які демонстрували враження, викликані прем‘єрою у Метрополітен-опера: «Опера Падеревського - це художній тріумф. Робота прекрасна і заслуговує на виняткову оцінку. Американська прем'єра роботи Великого композитора приймається Нью-Йоркським суспільством». На відміну від цього, були і більш критична стаття, із заголовком, який заявив: «Манру - це збентеження для критиків. Опера Падеревського заслуговує на повне схвалення. Красива і

сильна у фрагментах, але не вцілому». І останнє, напевно, найбільш відверта стаття «Манру -- Розбавлений Вагнер. Шумно прийнятий у МЕТ, здається більше для оркестру, а не для голосів».

За словами музичного критика журналу Нью-Йорк, Лаури Дантзігер: «Падеревський довів свою майстерність. Йому вдалося створити справжній настрій, в якому персонажі відчувають себе як вдома. Те, що вони співають, завжди одягнено в музичну мову, яка, здається, є природньою для них. Композитор не прагне досягти надзвичайних ефектів і показати себе іншим від інших. Вся його музика відзначається щирістю і завжди дає враження простоти та спонтанності» [25].

Майстерне виконання Марселіни Сембріх партії Уляни отримало чимало відгуків у пресі. Так, видання «Herald» опублікавало: «Мадам Сембріх була Уляною, красивою галицькою дівчиною, і в цій ролі вона була настільки ж успішною, як очікувалося… Вона була вражаючою у кожному аспекті: її насичений голос, її гра з такою трагедією, що навряд чи можна було очікувати від виконавиці головної ролі у «Севільському цирульнику» чи або «Дочці Полку» [25].

В інтерв'ю для щотижневика «Collier», яке співачка дала через два тижні після прем'єра, вона сказала: «Я виконала партію Уляни, простої жінки та дружини Манру, через прихильність до мого друга та співвітчизника. Я не драматичне сопрано, і роль Уляни не є тією, які я звичайно виконую. Я Розіна, а не Брунгільда. Хоча я відчувала, що в характері Уляни існують певні можливості для мене, і я була задоволена як польська жінка, що змогла допомогти композитору у представленні цієї опери для американської громадськості, так, як він хотів це бачити. Почавши роботу над цією роллю, я знайшла у ній прекрасні фрагменти, які я із захопленням виконувала. Я походжу з Галичини, і я можу відтворити почуття простої дівчини Уляни, показати її характер. Більш того, чим довше я вивчала партію, тим більше вона приваблювала мене… Кожен з нас, незалежно від того, наскільки ми любимо співати, не могли протистояти задоволенню від виконання декількох

чудових фраз Колискової Уляни чи прекрасної мелодії дуету Манру та Уляни з другого акту. Ці два фрагменти опери, безсумнівно, порадують кожного співака» [25].

Перед виконавцем партії Манру Александром Бандровським стояло не просте завдання, адже це був його дебют на сцені Метрополітен-опера і він повинен був довести усім, що найкращий виконавець для цієї ролі. Співак вперше виконав партію Манру на англійській мові. Звичайно, рецензенти позитивно оцінювати його виконання у своїх статтях. Так, видання «Herald»: «Містер Бандровський виступив дуже успішно, це була важка робота. Його драматичний голос є справді цінними для трупи Грау і повинен бути задіяний в інших операх. Його виконання Арії з молотком у другому акті повинне принести йому лаврові вінки» [25]. Цікавий відгук опублікувала і газета «Evening World»: «Містер Бандровський виявився приємним сюрпризом вечора. Його голос наповнений і солодкий, з відмінними ліричними можливостями, а його акторська гра сповнена чарівності» [25].

Девід Бісфем, баритон, згаданий раніше, виконував роль Урока, яка привернула найбільшу увагу як аудиторії, так і музичних критиків. Журналісти заявили, що його концепція ролі була дещо перебільшеною, а сам Бісфем настільки захопився акторською грою, що навіть пропустив декілька моментів вступу.

Серед інших виконавців опери у Метрополітен-опера були Фрітці Шеф (Fritzi Scheff) з Відня, яка виступила у ролі Ази, контральто Луїза Гомер (дружина американського композитора Сіднея Гомера) у ролі Ядвіги, Роберт Блас – партія Ягу та бас Адольф Мухлмен (Adolf Muhlmann) як Орос.

Найбільш похвалу після постановки опери отримав менеджер театру Моріс Грау. Генрі Крехбел (Henry Krehbiel) писав: «Містер Грау створив чудову подію у Метрополітен-опера від того часу, коли говорили, що «Манру» буде поставленою. Ця опера з‘явилася всередині надзвичайно напруженого сезону, але вона мала винятково гарну постановку». Для преси Моріс Грау сказав: «Я вибрав оперу Падеревского [...], тому що вона

виявилося найбільшим з останніх успіхів у Європі. Досвід підтвердив мою думку. Громадськість присутня на прем'єрі була чисельнішою, аніж будь-коли на прем'єрі нової опери у МЕТ. Усі рекорди оперних новинок у Нью-Йорку були порушені» [25].

Наступного дня після прем‘єри 15 лютого 1902 року Падеревський виступив у Carnegie Hall з концертом в рамках п‘ятого американського туру. Тим часом, опера «Манру» прозвучала у виконанні трупи Метрополітен-опера 18 лютого у Філадельфії у залі Академії музики. Вистава була повторена 20 лютого і за оцінками преси отримала більший успіх, ніж сама прем‘єра.

Постановка опери «Манру» в Нью-Йорку 8 березня 1902 року відбулася в той самий час, що й власний концерт Падеревського в Carnegie Hall. Наступного дня видання «Tribune» написало, що було три тисячі слухачів на концерті у Carnegie Hall та чотири тисячі слухачів у Метрополітен-опера, усі вони виявили захоплення творчістю Падеревського. Преса також заявила, що це була найкраща постановка «Манру» у Нью-Йорку. Це був кінець оперного сезону, який приніс Грау дохід на двісті тисяч доларів більше, ніж попередній.

Трупа Метрополітен-опера виконала оперу «Манру» у Бостоні вже 15 березня. 25 березня вистава «Манру» була поставлена для підтримки Actor’s Home Fund. Попит на квитки був вражаючим, він перевищив у три рази пропозицію квитків. За цю постановку Фонд отримав одинадцять тисяч доларів. Чиказька аудиторія побачила «Манру» 5 квітня 1902 року. Завдяки трупі Грау, у тому ж році оперу побачили у Пітсбургу (15 квітня) та Балтіморі.

3.2 Сучасні постановки опери «Манру» Ігнація Яна Падеревського

Сценічна доля опери «Манру» І.Я Падеревського тісно пов‘язана з театральним життям міста Львова, яке завжди славилося прем‘єрними постановками опер видатних композиторів. Прем’єра «Манру» відбулася у Львові 8 червня 1902 року і стала однією з постановок першого директора Львівської Опери – на той час Великого Міського Театру, Тадея Павліковського. Саме зі Львова у 1903 році опера І. Я. Падеревського була представлена на сцені «Метрополітен Опера» в Нью-Йорку, безпрецедентний успіх якої висвітлений у тогочасній пресі та спогадах відомих виконавців.

Окрема сторінка історії сучасних постановок опери «Манру» у Львові розпочинається з її концертного виконання на сцені Львівської філармонії 12 листопада 2016 року. Вона стала перлиною тогорічного V міжнародного фестивалю «Відкриваємо Падеревського». Концертне виконання твору видатного польського композитора Ігнація Яна Падеревського стало знаковою подією міста Львова. До її виконання були залучені кращі колективи нашого міста: Академічний симфонічний оркестр Львівської філармонії під керівництвом знаного польського диригента Єжи Максимюка та Галицький академічний камерний хор. Партії героїв виконували не менш відомі польські виконавці Манру – Мацєй Командера, тенор, Уляна – Маґдалена Схабовська, сопрано, Аза – Моніка Лендзьон-Порчиньська, мецо-сопрано, Орос – Збіґнєв Вунш, бас, Урок – Лукаш Мотковіч, баритон, Ягу – Роберт Димовський, бас та Збіґнєв Хшановський, чтець.

Усі сучасні оперні постановки «Манру» на сценах театрів України пов‘язані із реалізацією спільного проекту Польсько-українського фонду імені Ігнація Яна Падеревського. За сприяння фонду було представлено копродукцію опери польського композитора під символічною назвою «Повернення Манру». Проєкт фонду Падеревського присвячувався сторіччю від часу відновлення незалежності Польщі. У рамках проєкту 2018 року

відбулася презентація опери «Манру» в авторській версії Єжи Максимюка, Наталії Пономарчук та Василя Вовкуна. Постановка опери «Повернення Манру» реалізована працею видатних митців Польщі та України та за участі знаних виконавців обох країн.

До прем'єрний показ опери «Повернення Манру» відбувся 11 листопада 2018 року у Національній опері України імені Тараса Шевченка. Натомість прапрем‘єра твору у Львівському національному оперному театрі відбулася 12 грудня 2018 року. Підготовка опери до постановки стала грандіозним проєктом, який об‘єднав видатних культурних діячів Польщі та України. Історично друга прем‘єра опери Падеревського відбулася саме у Львові – у місті, яке назавжди вписало своє ім‘я в історію сценічного життя опери.

Адам Бала – директор продукції опери Манру, голова Польсько-української фундації імені Ігнація Яна Падеревського розповів: «Ідея цього концерту, тої опери сьогодні, зародилася кілька років тому, коли з Єжи Максимюком вирішили у Львові виконати концертну версію «Манру». З того часу ми постановили, по перше самі, що будемо мати оперну версію, по друге, мали багато зацікавлених у праці над «Манру». Ця праця тривала кілька років, три роки, маю надію, що вона успішна. За нами направду величезна праця, праця з солістами, зі сценографією, з режисером, пошук фінансування, інституцій, які підтримали нас у цьому проєкті» [44].

Опера прозвучала у виконанні знаних співаків: Мацея Командери (Манру), Еви Трач (Улани), Людмила Осташ (Аза), Лукаша Мотковича (Урок), Юрія Трицецького (Орг), Ігоря Міхневича (Ягу), Наталії Дацько (Ядвіга).

«Повернення Манру» належить до великих продукцій Польсько-української фундації ім. І. Я. Падеревського, сценічна доля якої повторила шлях історії постановок опери. Після прем‘єри опери у 2018 році в Києві, а потім у Львові, вже у 2019 році, у тому самому виконавському складі опера була поставлена у США в Чікаго. Американська постановка «Манру»

відбулася завдяки злагодженій співпраці знаних польських та українських оперних виконавців, а також артистів оркестру і хору Львівської Національної філармонії під керівництвом Володимира Сивохіпа. Режисером постановником опери став Василь Вовкун, оркестр звучав під керівництвом Наталії Паламарчук, сценографом стала Наталія Клісенко.

У 2020 році постановка «Манру» присвячувалась 120 річниці створення Львівської національного театру опери та балету та 160-тій річниці від дня народження І. Я. Падеревського. Тому, у ювілейний для Львівської опери рік, в рамках IX Міжнародного Фестивалю «Відкриваємо Падеревського», опера «Манру» була презентована віртуально у польсько-українській коопродукції в рамках авторського проєкту «Повернення Манру» Польсько-української фундації імені І.Я.Падеревського. Ця постановка мала дещо змінений склад солістів, ролі виконали Манру – Сильвестр Костецький, Уляна – Ева Трач, Урок – Лукаш Мотковіч, Ядвіга – Марта Мотковіч, Аза – Людмила Осташ, Орос – Юрій Трицецький, Ягу – Ігор Міхневич. Вона прозвучала у супроводі хору та оркестру Львівської національної філармонії, у незмінній постановці В. Вовкуна під орудою Н. Паламарчук.

Співорганізаторами цього проекту стали: Львівська Національна філармонія, Товариство «Польська Спільнота», Copernicus Foundation, Academy of Music of the Paderewski Symphony Orchestra в Чікаго.

Перша сучасна постановка опери «Манру» Падеревського стала визначною подією театрального життя Львова. Підготовка опери була досить клопітким процесом, який поєднував у творчій співпраці десятки видатних виконавців та музикантів: хор, оркестр, солісти – усі разом співпрацювали у створенні новітнього «прочитання» твору композитора. Прогонам вистави на сцені Львівського оперного театру передували інтенсивні індивідуальні репетиції кожної групи виконавців. Єдиним атрибутом присутнім на сцені під час репетицій стало невелике підвищення посередині сцени, на якому по черзі з‘являлися виконавці провідних ролей. Хор, який стояв позаду сцени,

виконував активну роль у створенні загального настрою, служив не лише «фоном» для розгортання психологічної драми головних героїв.

За словами Маріанни Гумецької – арт-директора Польсько-Української фундації імені Ігнація Яна Падеревського і продукції опери «Манру»: «Ми завжди прагнули на українській сцені поєднати польських та українських музикантів. Цей твір природньо лягає на таку ідею, тому, що прем‘єра «Манру», така прапрем‘єра відбулася більше сто років тому, і потім «Манру» помандрувало сценами європейських театрів» [44].

Нове дихання у сучасному трактуванні сюжету опера «Манру» отримала завдяки режисеру-постановнику В. Вовкуну, який у інтерв‘ю зазначив: «Я задумуюсь як назвати цей жанр, бо це не концертне виконання і не оперне виконання, мабуть музикознавці назвуть. Я не один проект такий робив, це був і Шевченко, це були й інші ораторії чи кантати, бо є костюми, є мізанцена, є сценографія, світло і разом з тим це не є опера, яка як жанр визначається дуже конкретно сценографічна картинах і таке інше. Тому нехай музикознавці назвуть це, це мабуть «винахід Вовкуна», але я люблю цей жанр, тому що він, можливо, навіть правдивіший, ніж існувати в природі оперного жанру. Тому що там вступають вже інші емоції, інше фізичне існування на сцені. Тут справді воно якесь ближче, сучасніше, я би сказав доступніше і мені видається, що для Києва це теж буде цікавим» [44].

Репетиції оркестру проходили у стінах Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, саме тут «оживали» ноти найвидатнішого твору польського композитора. Диригентка оркестру Наталія Паламарчук детально опрацьовувала партитуру опери з інструменталістами, надаючи неабиякої уваги виразності кожній оркестровій групі, водночас досягаючи збалансованості звучання цілого оркестру. Таким чином, таке детальне опрацювання кожної фрази партитури композитора в оркестровому звучанні, адже відомо, що Падеревський був майстром оркестру, було спрямоване на подальшу успішну роботу із солістами заради

досягнення єдиної мети – нової, сучасної постановки опери «Манру» на театральних сценах України.

Постановник опери В. Вовкун сказав: «Час був, який виносив теми актуальні, це в більшості драматично-побутові речі. Ставлячи «Манру» я постійно згадую «Циганку Азу», я над нею багато працював у Чернівецькому театрі. Там тільки все навпаки: Циганка Аза любила Василя-українця, тут навпаки – Уляна –полька полюбила Манру-цигана. Очевидно, ці сюжети тоді були сучасно подібними і тим більше, що дія у Падеревського відбувається на одному з хуторів Вінниччини і по суті тут, якщо навіть вслухатися і почути мелодії, тут є дуже багато українського. Падеревський очевидно, під впливом того, що він був у той час в Україні, він теж цей мелос чув, знав, і використовував. І скажем, і в обрядовості та сама картина. Якщо брати перший обряд обжинків, то він так само побутував і в Україні – обжинки, жнива. І власне, він є дуже подібним і у фольклорі він зберігається і до сьогоднішнього дня. Тому тут є дуже багато паралелей, які знову ж таки говорять про близькість культур, про близькість мелосу, навіть сюжетності, змістів, викликають рефлексії однозначно як в Україні «Циганка Аза», так, мабуть, для поляка це є «Манру» [44].

Невід‘ємною частиною у постановці опери виступає її художнє вирішення, сценографія, до якої належить створення костюмів та реквізиту, які повинні гармонійно доповнювати не лише окремі образи, а й передавати загальне враження подій, які відбуваються на сцені. Костюми для постановки «Манру» також створювали у Львові, в майстерні оперного театру. Автором костюмів стала Жанна Малецька, кожна деталь вбрання героїв була детально опрацьована майстринею та відповідала як походженню героя, так і його образу загалом. Для кожної дії Ж. Малецька створювала не лише модель костюму, а й уважно підбирала тип тканини, який мав відповідати тому чи іншому періоду життя героя. «Признаюся, що це найкращий костюм Манру, який досі я одягав. Бо до того мали версію досить сучасну, з років 50-х років і там Манру є в потертих джинсах і сорочці такій робочій, фланелевій. В

Бидгощі також малоцікаві костюмі, тому цей є найкращим, який я мав» -- саме так відгукнувся виконавець головної чоловічої ролі опери Мацей Командера.

Щодо костюму Уляни пані Жанна чітко охарактеризувала її образ: «Наша головна героїня Уляна, для мене це найсвітліший образ в цьому спектаклі. Це жінка, яка повністю, незалежно від поглядів сусідів, матері, повністю віддається коханню. Тому, вона у білій сукні, яка нагадує на ті часи сорочку. Сорочка буде мати таку трансформу, буде як трансформер, який буде оздоблюватися китицями. Ці китиці будуть мати ще колір. Колір буде залежати від певної дії, спочатку Уляна є щасливою жінкою, в якої народилась дитина, все буде світле. Але, звичайно, від того наскільки відходить від неї коханий, який постійно хоче повернутися до табору, той колір цих ниток буде змінюватися на темний». Надзвичайно задоволеною костюмом залишилася і сама виконавиця ролі Ева Трач, яка розповіла: «У Варшаві була версія сучасна. Всі костюми були як з 50-років, буденні. А тут ми маємо повернення до традиції, прості і гарні. Я є дуже задоволена» [44].

Підготовка до постановки опери «Манру» у Львові вирізняється від тих версій, які сьогодні ставляться у театрах Польщі. Ця постановка вражає простотою декорацій на сцені, а точніше, практично відсутністю, та невеликою кількістю хору, який постійно знаходиться на сцені, водночас, яскравість образів головних героїв, продуманість кожної деталі їх костюмів, та навіть стилізація костюмів хору створюють незабутнє враження від тих подій, які відбуваються на сцені. Величезна увага надається світловому оформленню сцени, зміні не лише кольорів, а й зображень, які проектуються на довгі, звисаючі до низу нитки. «Історія постановки «Манру», як і кожної знаменитої опери сповнена несподіванок і труднощів передовсім, але потім і успіху. І це черговий раз ми підтверджуємо на сьогоднішній виставі. Музика складна, композитор, він же піаніст, гастролюючий артист, наслухався свого часу багато репертуару і, мабуть, прагнув все найкраще втілити у своєму власному дітищі. І тому постання цієї опери досить довготривало, але

завершилось таким впевненим крокуванням сценами Європи спочатку. Можна сказати все почалось у Львові спочатку, перша прем‘єра відбулася у Дрездені – то була німецькомовна версія. А польськомовна версія – у перший сезон постання нашого чудового, знаменитого Львівського оперного театру. Ми дуже тішимося, що ця версія, яка була виконана у Львові понад 100 років тому , на першому сезоні нашого театру, вона знову повернулася у цей театр, зажила новим сценічним життям» -- М. Гумецька [44]

Враження від підготовки вистави озвучити самі вокалісти, які розповіли як працювали з режисером, хором та оркестром. М. Командера був дещо вражений інтенсивністю репетиційних днів: «Я є дуже задоволений з цієї співпраці. Процес відбувається дуже швидко, пан режисер за три спроби зумів поставити цю оперу. Костюми маємо дуже гарні. Правда, мінімалістична сценографія, але вважаю, що є досить хороша, решту долучить презентація світла і тим, що відбувається там на сцені. Хор і оркестр є прекрасні. Українсько-польська співпраця є успішна» [44]. Командера неодноразово виступав у ролі Манру, у постановках польських театрів. Тому звичайно постає питання, чи концепція образу головного героя є відмінної від тієї, яка була представлена перед тим. На це виконавець сказав: «Напевно є інша, бо ми Битомі робили Манру сучасну. Він був, якби мав злам, він був бідним чоловіком, таким наземним. А тут він є в правдивій, авторській постаті, цілком іншим. Але мені подобається така концепція» [44].

Виконавиця жіночої ролі Ази, українська співачка Людмила Осташ сказала: «Тут більший акцент все таки на нашу акторську гру, бо декорацій майже не буде фактично, які би нам допомагали. Для мене це дуже цікаво насправді, максимально передати свій образ, показати всю гаму почуттів та емоцій героїні. Аза з Манру давно знайомі, відповідно, вона до нього відчувала якісь сильні емоції, почуття. І тепер, коли він повернувся це все спалахує з новою силою, і, звичайно, що як будь яка людина, вона бореться за своє щастя» [44].

Постановка опери отримала цікаве вирішення графіки. Вовкун В. розповів, що «Манру» стала третім мистецьким проєктом, створеним у співпраці з Дмитром Цепердюком після «Цвіту папороті» та «Дон Жуана». Наталя Клісенко зазначила, що у постановці опери велику увагу приділяли знаковим моментам. А саме, використання проекції мережива на сцені є символом гуральської родини. Натомість світ циган цілком інший і потребує інших символів, які зможуть відтворити їх суть, як людей повітря та волі.

Ева Трач після вистави у Національній опері України сказала: «Я дуже щаслива виступити перед публікою, це був мій дебют в Київській опері. То були великі переживання і водночас величезне задоволення. Партія Уляни є дуже близька, і за кожним разом як тільки може її виконати, то для мене велика радість і щастя. За кожним разом відкриваю в ній нові емоції, нові риси та деталі, які може показати публіці» [44]. Перед виставою, вона зазначила, що у Києві буде представлена неповна версія твору Падеревського, тому важливо донести до слухача ті глибокі переживання героїв, увесь трагізм подій, які відбуваються на сцені попри відсутність деяких номерів.

Диригентка оркестру Паламарчук: «Ця опера дуже цікава, для мене була таким штурмом взята, тому що дуже короткий час був на підготовку такої монументальної музики, бо це є повнокровна, повноцінна оперна вистава, дуже драматична із дуже великим складом солістів, два хори. І дуже філігранна робота оркестру, і ансамблева робота, це було величезним випробуванням на людські якості і на професіоналізм. В тих умовах, в яких ми миттєво все це зробили, з великою енергією і бажанням, це був найкращий результат з тих, що могли бути» [44].

На постановку опери не було багато часу. Складність також полягала у створенні особливого виконавського складу для виконання опери. Маємо на увазі і формування оркестру різними музикантами, і виконавців головних ролей з різних країн. Така співпраця на одній сцені виконавців, представників різних виконавських шкіл, стала цікавим «експериментом»,

який зумовив великий успіх сучасної постановки опери «Манру». Завдяки «мистецькій мові» та цілеспрямованій праці на досягнення результату, оперний твір Падеревського отримав нове втілення у сучасному театральному світі.

Директор Польського театру у Львові Збігнєв Хшановський: «Драма, з якою ми зустрічаємося говорить не тільки про нещасну любов. Справа не тільки в цьому, думаю вже про суспільство, про сільське суспільство, про циганську меншину, правда, які не можуть знайти спільної мови і це, в принципі, приводить до трагедії. І ця тема непорозуміння, незрозуміння, ця тема, які нуртує всіх сьогоднішніх виконавців: диригент, солісти, вони так само наблизилися до цього твору з таким розумінням, великою повагою. І мені здається, що буде гарно, якщо ця постановка, цей спільний проект, який створений і українськими, і польськими митцями, щоб він продовжував своє життя, щоб його показували ще на інших сценах. Мені здається, що це варто зробити» [44].

Постановка опери «Манру» у сучасному режисерському рішенні Василя Вовкуна була представлена 6 жовтня 2019 року на сцені Copernicus Center у Чікаго. Опера прозвучала у тому ж виконавському складі. По суті вона знову повторила той шлях, який опера «Манру» пройшла понад 100 років тому.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження ми дійшли таких висновків:

1. Опера «Манру» стала «вінцем» творчості Ігнація Яна Падеревського, єдиним зразком сценічного жанру, в якому розкрилися притаманні стильові риси композитора. «Манру» – це перша музична драма в історії польської національної опери, зосереджена на проблемі національної нетерпимості.
2. Опера «Манру» є унікальним зразком стилю Падеревського, свідченням «діалогу» композитора з провідними стильовими тенденціями європейської музики на межі століть. В опері підіймається серйозна соціальна проблема, яка стає запорукою трагічних подій. Характерні стилістичні і драматургічні аспекти, та особливість змісту доводять її значення в історії розвитку польської національної музичної культури. Тому, опера «Манру» тісно пов‘язана з розвитком європейського музичного театру другої половини XIX століття і увібрала провідні тенденції розвитку світового оперного мистецтва.
3. Вагнерівські риси в опері «Манру» виражаються у певних драматургічних рішеннях та техніці композиції. Маємо на увазі, техніку лейтмотивів, що застосовується в цілком вагнерівському стилі. Їх оркестрові трансформації служать для підсилення емоційної та драматичної напруженості твору. Також, цілком вагнерівським є заміна ансамблів співаними діалогами. Винятком служить заключний фрагмент кульмінаційної сцени кохання Манру та Уляни з II дії, де діалог замінюється на дует. Принцип співаного діалогу вплинув на відмову Падеревського і від традиційних фінальних сцен. Інша вагнерівська ідея в опері – це заміна увертюри коротким інструментальним вступом типу прелюдії, який передує підняттю

завіси, та використання великих суто симфонічних фрагментів Vorspiel, якими починаються дії. (наприклад, Vorspiel III акту опери). Вагнерівський вплив можна помітити і в застосуванні алітерації.

4. В опері «Манру» присутні вагнерівські символи та реквізити: любовне зілля, ковальський молот та ковадло. Однак, варто зауважити, що ця подібність чисто зовнішня. У Ваґнера любовне зілля є сценічним символом, що змінює долю головних героїв, а в опері «Манру» любовне зілля, приготоване Уроком, має наркотичну дію. Молоток коваля в опері Падеревського не лише атрибут цигана-коваля, але й засіб вираження його почуттів. Також молот у руках Манру показує його незвичайну фізичну силу, яка контрастує з мізерністю Урока.
5. В опері «Манру» є моменти, де музика знаходиться на межі мажоро-мінорної системи, з яскравою тенденцією виходу за її межі. Серед «модерністичних» гармоній опери є використання хроматичних зміщень акордів, включаючи зменшені тризвуки та септакорди. Такий колористичний ефект був популярним на зламі століть і часто зустрічається у імпресіоністичних творах. Також, велике значення у драматургії опери займають збільшені акорди, які тимчасово стирають тональні зв‘язки. Окрім цього, композитор використовує ундецімакорди з заміненими тонами та акорди нетерцієвої структури.
6. Особливості сюжету опери «Манру» та псевдо етнічні особливості викликають прямі асоціації з оперою «Кармен» Дж. Бізе. Перед Манру також була написана опера «Алеко» С. Рахманінова. Показово, що для Бізе центральним є образ Кармен в опері, то для Падеревського – циганський менталітет, з його почуттям свободи. В обох операх є подібні за характером персонажі: Кармен та Аза (головний персонаж і другорядний), характеристика яких відбувається через танець і пісню. Їх танці супроводжуються бубном, а провідну роль в інструментовці відведено арфі та струнному піццікато, які імітують звучання циганської гітари. Таким чином в операх Бізе та Падеревського

створюється місцевий колорит через використання характерних інструментальних звучань та ладових ознак. Так, якщо в опері Бізе партія Кармен основана на циганському ладі, то у Падеревського ходи на зб.2 проникають не лише у вокальні партії Ази, Ороса, Ягу, а й у хорові номери та партію оркестру. Присутність зб.2 вказує на етнічну відмінність циган від гуралів. Окрім того, композитор провідну роль надає скрипці, наповнюючи її партію запальною віртуозністю та блиском.

7. Падеревський використовує в опері музично-драматургічні структури за зразком опер італійського композитора Джузеппе Верді. Показовим є образ Урока, перетворення образу якого в опері більш виразне, ніж самого Манру. В опері Урок «темніший» персонаж, в більшій мірі нагадує Яго з опери Верді «Отелло», ніж його літературну модель. Збільшений тризвук з'являється у супроводі вокальної партії Урока вже в I акті опери і проникає у партію Манру в II дії. Кульмінаційним моментом взаємопроникнення збільшеного тризвука знаходимо в оркестровому вступі до III акту та симфонічному уривку, що супроводжує сцену мрії та жаху Манру.
8. Використання гуральських мотивів в опері є досить цікавим, адже композитор не використовує цитат автентичної народної музики. Танець з I дії, за своїм загальним характером, схожий на горянські танці з опери Станіслава Монюшка «Галька». Падеревський використовує у партії Манру нижній та верхній тетрахорди гуральського ладу. Композитор, опираючись на національні джерела співу та манеру виконання, створює неповторні звукові картини життя гірського народу.
9. Прем'єрні постановки опери «Манру» Падеревського відбулися з невеликим часовим проміжком у Дрезденській королівській опері та у Львівському оперному театрі. Показово, що обидва спектаклі пройшли у виконанні різних труп, однак, мали великий успіх. Так, першими

виконавцями головних ролей у Дрездені стали відомі німецькі співаки Жорж Антес (Манру, тенор), Анна Марія Крулл (Уляна, сопрано), Карл Шайдемантель (Урок, баритон). Натомість, опера у Львові прозвучала у виконанні польських співаків Александра Бандровского (Манру), Хелени Збоїньскої-Рушковскої (Уляна) та Юзефа Шиманьского (Урок). Сьогодні важко оцінити ці прем‘єрні постановки, однак, можемо зауважити певні досить важливі тенденції щодо авторського бачення сценічного втілення опери. Маємо на увазі той факт, що музична мова опери насичена характерними фольклорними інтонаціями, вона зберігає тісний зв‘язок з національними культурами гуралів та циган. Тому й велика увага у постановках опери відводилася створенню національного колориту як у декораціях, так і костюмах виконавців, які спеціально доставлялися в театр. З іншого боку, можемо спостерігати акцентування уваги Падеревського на необхідності слов‘янського походження виконавців для постановки опери у Метрополітен-опера. Після Львівської прем‘єри опери, переважно завжди виконавцями головних партій стають польські співаки. Така тенденція простежується у багатьох постановках опери на сценах театрів Європи та Америки.

10. Опера «Манру» Падеревського була поставлена на сцені Метрополітен-опера вкінці найбільш вдалого для театру сезону 1901-1902 років. Ініціатором постановки опери став менеджер театру Моріс Грау, який разом з майбутньою виконавицею головної ролі був присутнім на прем‘єрі опери у Дрездені. Під час репетицій опери мистецтвознавці анонсували її успіх у багатьох відомих тогочасних виданнях, зазначаючи, що виконавці головних ролей є кращими, аніж у Європі. Падеревський сам запропонував співаків, які на його думку, можуть виконати головні ролі опери емоційно яскраво та драматично, адже вони мають польське коріння – Александра Бандровського (партія Манру) та Марселіни Сембріх-Коханська (партія Уляни). «Кожен з нас,

незалежно від того, наскільки ми любимо співати, не могли протистояти задоволенню від виконання декількох чудових фраз Колискової Уляни чи прекрасної мелодії дуету Манру та Уляни з другого акту. Ці два фрагменти опери, безсумнівно, порадують кожного співака» [25]. Падеревський приймав активну участь у підготовці опери, він тісно співпрацював з диригентом спектаклю Вольтером Дамрошом.

11. Сучасні постановки опери Падеревського на театральних сценах Львова та Києва відбулися у 2018 році. У проєкті Польсько-українського фонду імені Ігнація Яна Падеревського було представлено польсько-українську копродукцію опери «Манру» Падеревського в авторській версії Єжи Максимюка, Наталії Пономарчук та Василя Вовкуна. Постановка опери відбулася у співпраці видатних митців Польщі та України та за участі знаних виконавців обох країн. Так, виконавцями партій головних героїв стали Мацей Командера (Манру) та Ева Трач (Уляни). Обидва виконавці вже неодноразово виконували ці партії у постановках опери на великих театральних сценах Польщі.
12. Однак, львівська постановка опери мала певні відмінні особливості, які полягали у сучасному трактуванні загальної концепції сюжету оперу із збереженням основної ідеї опери та увиразненню тих контрастних фольклорних інтонацій, які були важливими для прем‘єрних постановок опери за участю самого композитора. Режисерське рішення Василя Вовкуна у створенні спектаклю у сучасному сценічному рішенні, який не відповідає повноцінній оперній постановці, однак, є легшим для сприйняття. Вона вражає водночас простотою та багатством, мінімалістичне оформлення сцени доповнюється світловими ефектами, трансформацією костюмів героїв, зміною зображень, які проектуються на сцену під час дії. Для цієї постановки залучений невеликий склад виконавців, окрім головних героїв, по

обидві сторони сцени розміщений хор, який свою присутністю створює також своєрідну декорацію сцени, адже його костюми та активні рухи (жестикуляція, танець) допомагають створити яскраві образи головних героїв, показати їх переживання у різних життєвих ситуаціях, розкрити їх внутрішній світ та передати слухачам усю щирість їх почуттів.

13.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Браудо Е.М. Рихард Вагнер. Опыт характеристики. URL: http://wagner.su/node/144
2. Верещагіна О.Є., Григорчук П.С. Подолянин І.Я. Падеревський – визначний польський політичний та музичний діяч. https:// Nzvdpu_ist_2004_7_22%20(1).pdf
3. Геркалюк М. Король піаністів та прем‘єр-міністр Польщі народжений на Вінничині: Ян Падеревський. URL: https://vezha.ua/korol-pianistiv-ta-prem-yer-ministr-polshhi-narodzhenyj-na-vinnychchyni-yan-paderevskyj/
4. Грубер Р. Р. Вагнер и проблема его творческого метода. «Советская Музыка». 1933. № 2. С. 7-10.
5. Денисов А.В. Сюжет и жанр в опере XX века: парадигмы изучения. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/syuzhet-i-zhanr-v-opere-hh-veka-paradigmy-izucheniya/viewer
6. Ігнацій Ян Падеревський. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D0%B3%D0%BD%D0%B0%D1%86%D1%96%D0%B9_%D0%AF%D0%BD_%D0%9F%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9
7. Мельник Л. Падеревський, котрого не знаємо. URL: https://zaxid.net/paderevskiy_kotrogo_ne_znayemo_n1329729
8. Музыка Австрии и Германии XIX века. М.: Композитор, 2003. Кн.3: Рихард Вагнер. 449 с.
9. Сітенко Т. В. "Польський чинник" у діяльності Київського оперного театру кінця XIX–початку XX ст. / Т. В. Сітенко // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені

І. К. Карпенка-Карого. - 2017. - Вип. 20. - С. 14-21. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2017_20_4.

10. Суховєйко Р. Ігнацій Ян Падеревський і його ставлення до спадщини Шопена (переклад Л. Кияновської). *Українська музика*. 2012/1(3) С. 104-111.
11. У Львові стартує фестиваль «Відкриваємо Падеревського». URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-regions/2814156-u-lvovi-startue-muzicnij-festival-vidkrivaemo-paderevskogo.html
12. Ярмошик І. І. Постать Ігнація Яна Падеревського в історіографічних студіях. URL: http://eprints.zu.edu.ua/25556/1/%D0%AF%D1%80%D0%BC%D0%BE%D1%88%D0%B8%D0%BA_%D0%96%D0%B8%D1%82%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D1%80%D1%89%D0%B8%D0%BD%D0%B0.pdf
13. Bokszańska G. *Polityka-biografiaprzywództwo: socjologiczne studium przywódczej kariery Ignacego Jana Paderewskiego.* Łódź 1993.
14. Brodniewicz T., Kostrzewska H., Tatarska J. (red.) *Ignacy Jan Paderewski. Twórca w świecie kultury*. Poznań 2001.
15. Chomiński Jó. *Historia muzyki*. Kraków: PWM, 1988. Vol. 2. 166 p.
16. Dąbrowski K. *Wielki Polak w Szwajcarii. Programy i głosy prasy o koncertachI.J. Paderewskiego 1889-1938*, Warszawa, 2001.
17. Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) Polak, Europejczyk, Mąż Stanu, Artysta. URL: http://muzeum-niepodleglosci.pl/wp-content/uploads/2018/02/Paderewski-2017-05.06.2018.pdf
18. Ignacy Jan Paderewski. URL: https://pl.wikipedia.org/wiki/Ignacy_Jan_Paderewski
19. Iwanicka-Nijakowska A. *Ignacy Jan Paderewski "Manru"*. URL: https://culture.pl/pl/dzielo/ignacy-jan-paderewski-manru
20. Konieczna A. Manru Ignacego J. Paderewskiego – Kilka uwag o stylu i dramaturgii. *Composers workshop: Performance and political conceptions*

of Ignacy Jan Paderewski. Edited by Andrzej Sitarz and Wojciech Marchwica. Kraków: Musica Iagellonica, 1991. S. 134-148.

21. Opieński H. *Paderewski*. Kraków: PWM, 1960. 205 s.
22. Perkowska M. *Diariusz koncertowy Ignacego Jana Paderewskiego*. Kraków: PWM, 1990. 302 s.
23. Phillips Ch. Paderewski, the story of a modern immortal. New York, The Macmillan Company, 1934. 600 p. URL: https://archive.org/details/paderewskistoryo00phil/page/n9/mode/2up
24. Piber A. Droga do sławy. Ignacy Paderewski w latach 1860-1902. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982. 365 s.
25. Piber A. The Reception of Paderewski's Manru in the U.S. (translated by Maja Trochimczyk). *Composers workshop: Performance and political conceptions of Ignacy Jan Paderewski*. Conference proceedings. Edited by Andrzej Sitarz and Wojciech Marchwica. Musica Iagellonica. Kraków: Uniwersytet Jagiellonski, Katedra Historii i Teorii Muzyki, 1991. S. 120-133.
26. Poźniak W. Opera po Moniuszce [Opera after Moniuszko]. *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*. Kraków: PWM, 1966. Vol. 2. S. 307-310.
27. Poźniak W., Opieński H. *Ignacy Jan Paderewski*. Kraków: PWM, 1960. 265 s.
28. Quasnik D. *Manru [et le demon humain*]. Paris, 1991.
29. Swayne E. Paderewski's 'Manru'." *Music.* Vol. 21 (January 1902). P. 153-162.
30. The opera "Return of Manru" with music by Ignacy Jan Paderewski will be performed for the first time in Chicago. URL: https://copernicuscenter.org/powrot-manru/
31. Trochimczyk M. Rediscovering Paderewski in this Journal and Piber. *Droga do sławy: Ignacy Paderewski w latach 1860-1902*. Warsaw: PIW, 1982. P. 466-468.
32. Wapiński R. *Ignacy Paderewski*. Wrocław 1999. 272 s.

33.Zamoyski A. *Paderewski*. New York 1982. 289 p.

Аудіо та відео матеріали

34.00038 (фрагмент опери «Манру»). URL: https://www.youtube.com/watch?v=u6AwVQ2xcdU

35.00039 (фрагмент опери «Манру»). URL: https://www.youtube.com/watch?v=weM8E8hKHVk

36.00040 (фрагмент опери «Манру»). URL: https://www.youtube.com/watch?v=iBeIzhrWQ0c

37.00050 (фрагмент опери «Манру»). URL: https://www.youtube.com/watch?v=23c2EmRdtc4

38.00051. URL: https://www.youtube.com/watch?v=BjEOP3ml0Eo

39.Віртуальна презентація опери «Манру». URL: https://www.youtube.com/watch?v=b1aVFFOvRww

40.ГАКХ. Ян Падеревський.Опера "Манру" (II-III частини). URL: https://www.youtube.com/watch?v=LyLtAO_2uls

41.Інтерв‘ю із Василь Вовкун режисером постановки «Powrót Manru». URL: https://www.youtube.com/watch?v=UHZQSKQQ2tI

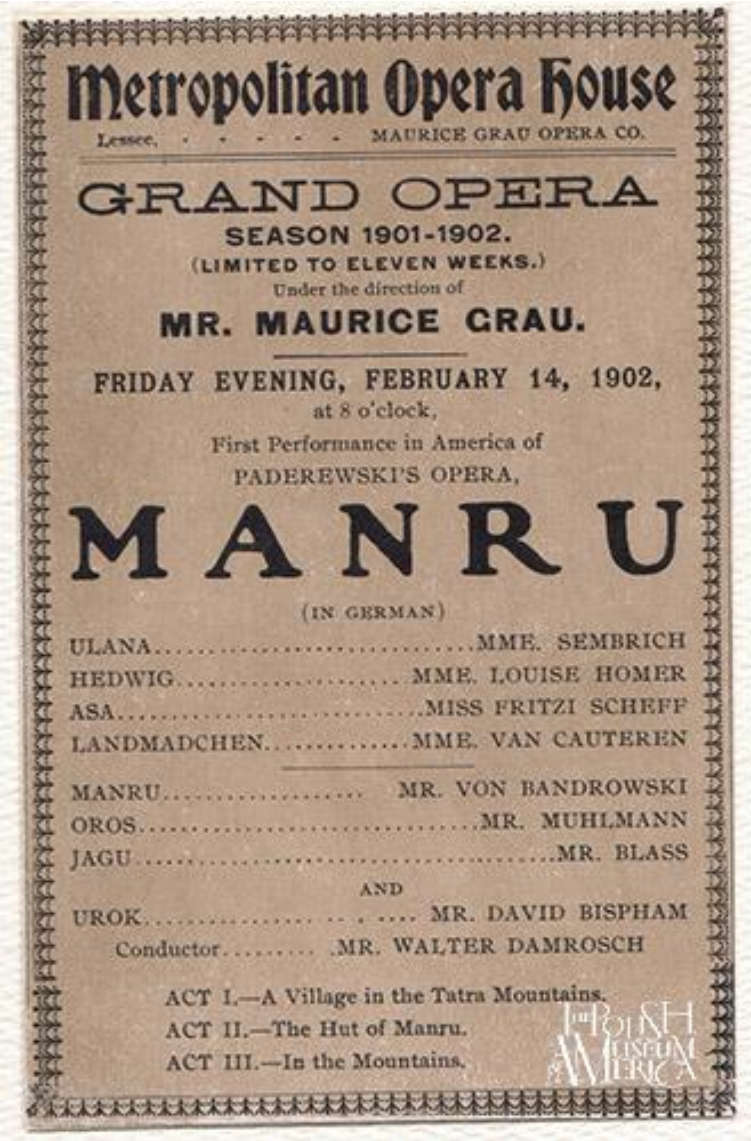
42.Інтерв‘ю із Ева Трач знаною оперною співачкою Pl. URL: https://www.youtube.com/watch?v=0tGEhq90Ie4

43.Інтерв‘ю із Людмила Осташ знана оперна співачка UA. URL: https://www.youtube.com/watch?v=A5SSCk86TJM

44.Powrót Manru. URL: https://www.youtube.com/watch?v=9XwcxwvJOuU

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А
ПРЕМ’ЄРА ОПЕРИ «МАНРУ» НА СЦЕНІ МЕТРОПОЛІТЕН-ОПЕРА



Metropolitan Opera House

Lessee, - - - - - MAURICE GRAU OPERA CO.

GRAND OPERA

SEASON 1901-1902.

(LIMITED TO ELEVEN WEEKS.)

Under the direction of

MR. MAURICE GRAU.

FRIDAY EVENING, FEBRUARY 14, 1902,

at 8 o'clock,

First Performance in America of

PADEREWSKI'S OPERA,

MANRU

(IN GERMAN)

ULANA.....MME. SEMBRICH

HEDWIG.....MME. LOUISE HOMER

ASA.....MISS FRITZI SCHEFF

LANDMADCHEN.....MME. VAN CAUTEREN

MANRU..... MR. VON BANDROWSKI

OROS.....MR. MUHLMANN

JAGU.....MR. BLASS

AND

UROK..... MR. DAVID BISPHAM

Conductor..... MR. WALTER DAMROSCH

ACT I.—A Village in the Tatra Mountains.

ACT II.—The Hut of Manru.

ACT III.—In the Mountains.

THE POLISH MUSEUM OF AMERICA

А.1 Афіша прем‘єри опери «Манру» у Метроплітен-опера (1902)

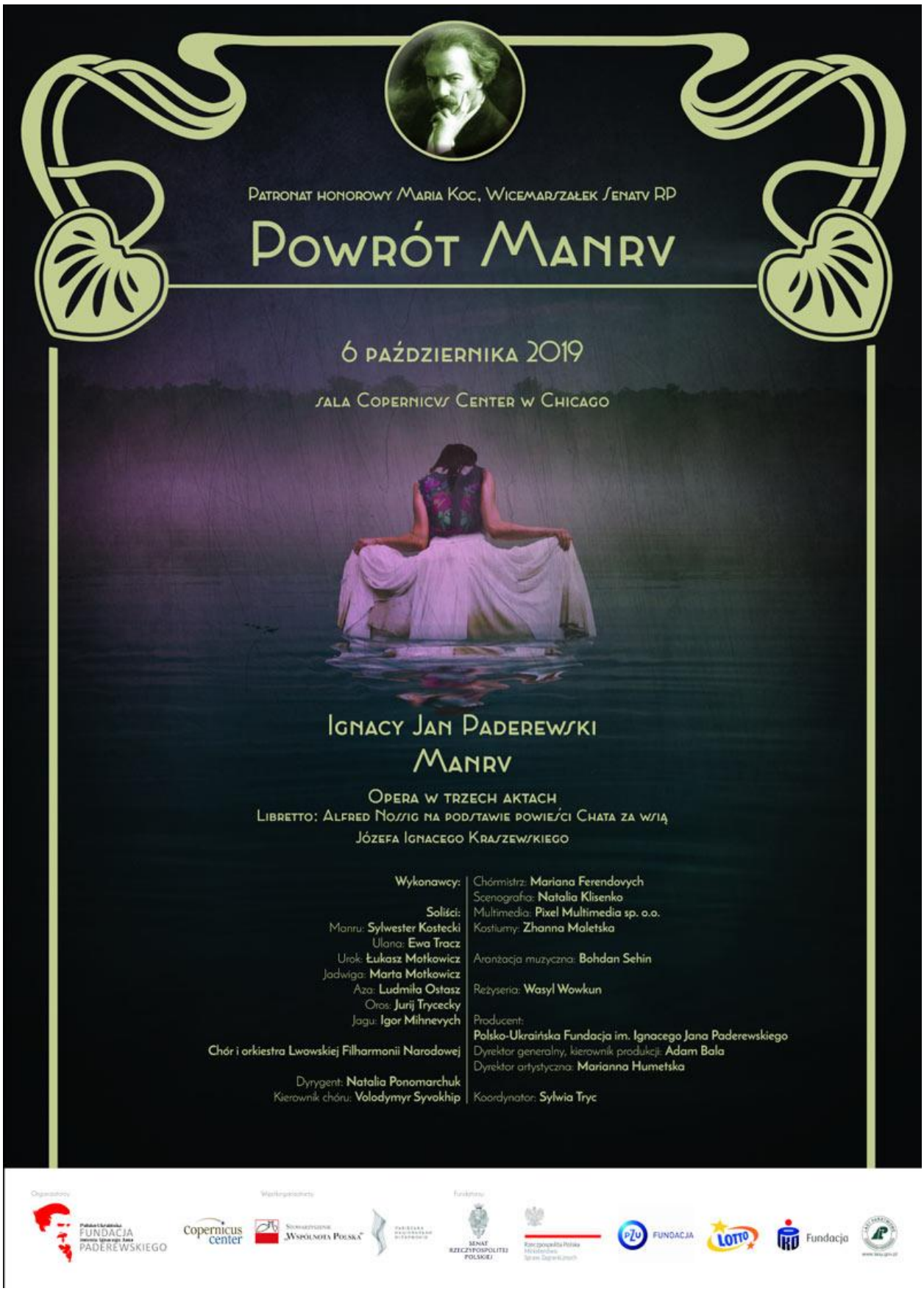
А.2 Марселіна Сембріх-Коханська у ролі Уляни

А.3 Марселіна Сембріх-Коханська у ролі Уляни

А.4 Диригент Волтер Дамрош

ДОДАТОК Б
СУЧАСНІ ПОСТАНОВКИ ОПЕРИ «ПОВЕРНЕННЯ МАНРУ»

Б.1 Афіша спектаклю «Повернення Манру» у Києві



Б.2 Афіша «Повернення Манру» у Чікаго

Б.3 Виконавці головних ролей

Б.4 Сцени з опери «Повернення Манру»