

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра академічного співу

БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА

Чоловічі партії в перших українських операх (на прикладі опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського)

Виконав:
студент 4 курсу
денної форми здобуття освіти
профілізації «Академічний спів»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
ЖУКОВСЬКИЙ Андрій Павлович
.....

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства,
професор
Шуміліна Ольга Анатоліївна

Рецензент:
Кандидатка мистецтвознавства, Ph.D.,
доцентка кафедри академічного співу
Лісогорська Антоніна Альбертівна

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ДО ПИТАННЯ ОСНОВНИХ ЕТАПІВ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ.....	5
1.1. Рання західно-європейська опера та шкільна драма в образі предтечі української національної опери	5
1.2. Зразки музично-театральних жанрів передлисенківського періоду в історії українського музичного мистецтва.....	10
РОЗДІЛ 2. ОСНОВНІ ЧОЛОВІЧІ ПАРТІЇ ОПЕРИ «ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ» В ЗАГАЛЬНІЙ ЕКСПОЗИЦІЇ ОБРАЗІВ.....	17
2.1. Різнобічний образ Івана Карася в аспекті драматургії та виконавства.....	18
2.2. Андрій та Султан в контексті різнотипних амплуа та засобів їхнього втілення.....	21
ВИСНОВКИ.....	25
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	26
ДОДАТКИ.....	29

ВСТУП

Опера С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» постає на сьогоднішній день досить активним об'єктом дослідження вітчизняних музикознавців, зокрема, Л. Корній [13], [14], [15], [16], Л. Кияновської [12], М. Новаковч [20], А. Ольховського [21] – в якості історичних нарисів, досліджень, підручників, що висвітлюють хронологію появи оперного та суміжних жанрів. Цікаво, що, окремі сучасніші дослідження торкаються більш локальних тем, зокрема, В. Ф. Кучерук та Н. П. Кучерук створили виконавські рекомендації в якості методичного практикуму [19]; Н. Каданцева у своїй статті розглядає характери основних жінок-героїнь [29], а Т. Швачко уже зосереджується на виконавському аналізі відомої вокалістки Марії Литвиненко-Вольгемут [25].

Щодо чоловічих партії в опері – окремо вони не були досліджені та розглянуті ні в драматургічному, ані у виконавському аспектах. Саме тому й сформувалась **актуальність** бакалаврського дослідження.

Мета роботи – дослідити оперу «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського в контексті позиціонування чоловічих вокальних партій.

Поставлена мета передбачає розв'язання цілої низки **завдань**:

1. **Розглянути** місце та роль першої української національної опери в контексті тогочасного західно-європейського та українського театрального мистецтва.
2. **Відстежити** специфічне позиціонування чоловічих партій в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського.
3. **Проаналізувати** виконавську специфіку та драматургію у розкритті образів різнотипних героїв чоловічих партій Івана Карася, Андрія та Султана.

Об'єкт дослідження – музично-театральні жанри України та Західної Європи від перших зразків V–VI – до XIX століття.

Предмет дослідження – чоловічі вокальні партії опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського.

Методологічну базу бакалаврської роботи складає взаємодія таких методів:

- *історичного*, використаного для аналізу європейських та українських музично-театральних жанрів;

- *компаративно-типологічного* – для аналізу та виокремлення специфіки індивідуального драматургічного позиціонування та інтерпретації чоловічих партій в розгляданій опері;

- *жанрово-стильового* – для характеристики жанрів та стилістик, до котрих звертався композитор в контексті написання своєї опери;

- *структурно-функційного* – при музикознавчо-теоретичному та вокальному виконавському аналізі розгляданих чоловічих партій.

Методологія дослідження: у роботі застосовується комплексний підхід, що реалізується у поєднанні двох конкретних наукових аспектів музикознавства: теоретико – аналітичного та стилістико – виконавського.

Теоретична база дослідження – монографій, книг, дисертацій та статей з історії української музики, дослідження з історії формування західно-європейського музичного театру та ранніх оперних зразків, відео-записи опери, нотний клавір.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та нотних додатків.

РОЗДІЛ 1. ДО ПИТАННЯ ОСНОВНИХ ЕТАПІВ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ

1.1. Рання західно-європейська опера та шкільна драма в образі предтечі української національної опери

XIX століття знане в європейській музичній культурі як «Весна народів», зокрема, на цьому етапі зародились прототипи українського оперного жанру, адже, саме в цей час відбувалося національно-культурне відродження багатьох народів європейського осередку. Слід зазначити, що в зазначений відрізок формуються національні композиторські школи в Норвегії, Фінляндії, Чехії, Угорщині, Польщі та Румунії, а також – в решті країн Східної Європи. Варто зауважити, що українська композиторська школа також формувалась в XIX добу, зокрема, в контексті еволюційних процесів інших мистецьких галузей, де національний драматичний театр відігравав провідну функцію. Завдяки тим досягненням, що здійснив український театр, формувалося автоматичне сприяння до народження й ствердження оперного жанру в якості демократичного вираження національного в музиці [1].

Поруч з тим, українська опера сформувалась не одномоментно в XIX добу, а має тисячолітню історію. Зважаючи на процес тривалого та неоднорідного виникнення, становлення й еволюційних процесів, що відбувались з українською оперою, варто виокремити п'ять основних етапів:

1. ***Передоперний етап*** – міфо-ритуальна та фольклорна практика V–VI століття, де зароджувались складові музичної драми – і впритул до театральних постановочних сценок релігійного характеру XVIII доби.
2. ***Передлисенківський період***, де з'явилися перші зразки жанру в спадщині українських митців XVIII–XIX століть.
3. ***Опери М. Лисенка та композиторів-послідовників*** – наприкінці XIX століття – аж до 1919 року;
4. ***Опери періоду окупаційної влади або радянщини***;

5. *Зразки опери Незалежної України*: від 1991 року до наших днів.

З позиції вітчизняних культурологів, зокрема, С. Безклубенка, Д. Антоновича, Л. Тишевської, а також, відомих музикознавців М. Гордійчука, Л. Корній, О. Шреєр-Ткаченка – генетичне коріння українського театру та опери зокрема – походить від прадавніх ритуальних дійств, що відносяться до календарно-обрядового праукраїнського фольклору.

Слід зазначити, що у міфологічно-ритуальних дійствах, календарно-обрядовому та родинно-обрядовому фольклорі, фактично, проходило все життя тогочасного українця. Цей період можна умовно визначити, першим *передоперним етапом*. Цілком слушною постає дане твердження, адже, пригадуючи будь-який зразок українського фольклору – одразу в уяві постає своєрідне інсценування, герої, образи, елементарний – проте, уже сюжет, скромна драматургія та розв'язка основного задуму. Цей час можна умовно охарактеризувати як найтриваліший та найзагадковіший, адже зразки праопери збереглися поодинокі, а ті, що наявні – в своєму первісному вигляді.

Свої міркування з даного приводу висловила Л. Корній: вітчизняна музикознавиця розглядає найдавніші пласти музичного фольклору України з ракурсу типового синтезу, де беруть участь мова, спів і танець [15, С. 17]. Цілком обґрунтованим постає дане твердження, адже, у більшості зразків, котрі дійшли до нашого часу, немає статичного виконання – воно обов'язково образно та дієво насичене, речитація містить вокалізовані епізоди, спів, натомість – речитативний текст, і все це – супроводжується більш або менш насиченими рухами.

Відповідно, дане детальне окреслення музично-дієвого підґрунтя із сучасних позицій жанру музичного театру, слід трактувати в аспекті наявності основних елементів, типових музичній драмі. Цілком закономірно, що в такого роду «виставах» як автор, так і виконавець, а, подекуди, навіть, глядач – була одна і та ж людина. Щодо вокального оформлення – можна припуститися

думки про імпровізаційно-варіативну природу співу, адже вона була цілковито взаємозалежною від тих традицій котрі існували в тому чи іншому роді, племені, безумовно, і від специфіки особистих вмінь та навичок виконавця. Вивчення генези української національної опери дозволяє стверджувати, що такого гатунку обрядові дійства містили основні підвалини формування української ментальності. Такі елементи будуть знаходити свій вияв і в українському оперному мистецтві. Варто підсумувати, що одним з перших етапів, котрий стало можливим зафіксувати в контексті зародкового періоду національного вітчизняного оперного театру – постали саме архаїчні обрядові традиції, котрі отримували свого розвитку та видозмін впродовж багатьох століть.

До наступного етапу передоперного періоду варто віднести час від XV століття – впритул аж до XVIII. Необхідно звернути увагу, що саме в цей час ренесансні культурні традиції пропагують активний розвиток світських форм музикування. Такі процеси здійснювали активні впливи на формування культури музичного канту. Чималу роль вони відіграли і на *партесний спів* та на жанр *шкільної драми з музикою*. Щодо останнього, то варто звернути увагу на її активне поширення не лише в братських школах другої половини XVII – першої половини XVIII століть, а й у колегіумах та Києво-Могилянській академії, зокрема. Якщо порівняти період побутування не території України жанру музичної драми, то в цей же час західноєвропейське музично-театральне мистецтво, насамперед італійське, експонувало жанр *dramma per musica* в якості першого оперного зразка.

У жанрі шкільної драми, при її детальному аналізі, уже можна виділити певні ознаки передопери. Зокрема, це той факт, що за своїм змістом, шкільні драми завжди були *релігійними*, так як основним критерієм в освіті студентів (спудеїв) було виховати їх в духовному руслі. Стосовно змісту опер європейського побутування – вони мали в своїй основі *давньогрецьку міфологію*, котра фігурувала в основі усіх світоглядних уявлень античного

світу. Однією з мистецьких причин, по якій ренесансні гуманісти звертались до стародавніх міфів – було їхнє прагнення відродження давногрецької трагедії. Поруч з тим, вони також ставили собі за потенційну мету *виховувати тогочасне суспільство в аспекті важливості позиціонування моралі*. Цілком важливо буде об'єднати шкільну драму та перші оперні зразки у вигляді *dramma per musica* за спільністю наявної виховної місії.

Подальше дослідження подібних передоперних зразків, зокрема, в Італії, дозволяють свідчити про панування у жанрах *історичних сюжетів*, де велися розповіді про суспільство, державу, героїчні вчинки народних улюбленців чи державних діячів, а також, оспівувались сюжети з перемогою раціональних та розумних, виважених рішень державного значення. Тобто, у цих операх, як і у пізніших взірцях шкільної драми, також можна розгледіти *історичний сюжет* та його своєрідну виховну функцію.

Ще однією спільністю українського за європейського жанрів варто вичленити специфіку побудови оперного лібрето. Адже, як у перших, так і у других зразках – їх автори брали за основу *теорію драми Античності*. З поміж іншого, на це ж підґрунтя опирались і творці *давногрецької трагедії*. Здійснюючи деяку ремінісценцію до зазначеного жанру, варто зауважити, що основоположними постатями у формуванні та еволюції трагедії були Есхіл, Софокл та Евріпід. Кожен з цих авторів вніс у драматичний театральний жанр свої власні бачення, трактування, новації. Насамперед, вони стосувались позиціонування головного героя, хору, насичення та різновидів музичного супроводу, сюжетної канви та інших складових музично-театрального дійства. Щодо комедійного жанру, то тут основним автором фігурує Арістофан.

Повертаючись до оперних лібретто – беремо до уваги опору творців шкільної драми на принципи як вітчизняного віршованого мистецтва, так і *поетії доби Відродження*. Також, шкільна драма на кшталт опери Західної Європи, прагнула експонуватись ефектною, декоративною, типовою

бароковій мистецькій естетиці. У кожному з цих жанрів в контексті представлення було типово застосовувати ефектні природні та погодні явища.

Як в перших зразках опери, так і у шкільній драмі формується поняття «*інтермедія*», слушно що з плином часу ці комічні епізоди набувають образно ваги, перетворюючись в оперу *buffa* та українську народну драму, відповідно. Аналіз українського жанру дозволяє стверджувати про позиціонування інтермедій в амплуа маленьких комедійних замальовок, де головні герої – *прості люди* з типовими тому часу професіями: кухар, шинкар, селянин, коваль, дяк, воїн, козак. Важливим аспектом сюжетної лінії шкільних драм, згідно дослідження Л. Корній та Б. Сюти, що вітчизняний жанр насичений і персонажами інших національностей, як євреї, польські пани, цигани, німці, москалі [15, с. 97]. Це фігурує суттєвим аспектом, адже, наявність цих персонажів пояснює історичне минуле нашої країни, а саме, загарбницькі дії інших країн та регулярні окупаційні дії.

Доречно, що в оперних інтермедіях також експонувалися пересічні герої, а сюжети – також були запозиченими з життя та побуту того періоду. Завдяки цьому і була зумовлена *опора на тогочасний фольклор* та побутуючі пісні й танці. Деякі з дослідників взагалі виділяють побутово-етнографічний характер інтермедій, насамперед їх наповнення народним гумором, піснями та сценками з життя [26, с. 142]. Цікаво, що, подекуди, у вітчизняному жанрі інтермедії містили й сольні музичні епізоди, які писалися у вигляді пісень або кантів.

Отже, як у шкільній драмі так і у ранніх зразках західно-європейської опери, експоновано комплекс «*високого*» та «*низького*» стилю, де в першому варіанті позиціоновано *основну виставу*, а в другому – *розважальні інтермедії*. З плином часу, з останніх з'явилися буфонна опера та народна музична драма. Дослідження специфіки шкільних драм з музичним супроводом – варто резюмувати наявність у жанрі узгодження музики, слова

та драматичної дії, що в комплексі було співзвучним з бароковим світоглядом та перегукувалось з ідейним змістом західно-європейських оперних взірців.

1.2. Зразки музично-театральних жанрів передлисенківського періоду в історії українського музичного мистецтва

Національна українська опера в своєму формуванні завдячує ще одному народному жанру, а саме, *театру-вертепу*, що почав своє активне функціонування уже в другій половині XVI доби. Детальне дослідження музичної мови та драматургічної складової цього жанру дозволяє стверджувати, з позиції окремих музикознавців, що у другій дії вертепу наявні спільні характеристики з буфонною оперою та інтермедіями європейської опери. Цілком слушним може бути і висновок, що музичне оформлення вертепу застосовувалось задля драматургічного втілення, у той час, як основна частина вертепної драми – спонукала до кристалізації не лише оперного, а й балетного жанру [13, с. 150].

Передлисенківський період варто умовно назвати другим історичним періодом, що передував формуванню вітчизняного оперного жанру. У цей час народжуються перші зразки опер у спадщині вітчизняних авторів кінця XVIII – XIX століть. Слушно, що умовне визначення початку окресленої фази співпадає з модою на маєткову культуру, коли садиби заможних поляків а українців, що проживали на нашій території – наповнюються величезною кількістю музикантів-виконавців. Насамперед, це капели оркестрового та хорового зразка, окремі солісти й театральні трупи. З цього ракурсу, наявність лише кількох театральних колективів в тогочасній Україні – засвідчує зростання інтересу інтелігентної публіки та суспільних запитів на

функціонування потенційного оперного жанру: видовищного, побудованого не лише на елементах італійських взірців, а й з присутнім національним колоритом, щоб зробило його максимально демократичним.

Звідси, від перших десятиріч XIX доби еволюція української опери великою мірою опирається на вітчизняну драматургію і театр, зокрема. Насамперед, основний театральний жанр набирає обертів у своєму професійному становленні і з позицій камерно-вокального музикування, в контексті якого народжується вокальна лірика нових жанрових зразків, яка в потенційній еволюції сформує підґрунтя побудови мелодичного начала у національній опері. Важливим аргументом фігурує і той факт, що найперші постановки «Наталки Полтавки» та зразку водевільного жанру «Москаль-чарівник» І. Котляревського відбулись саме в стінах драматичного театру. Не менш важливим є факт складних політичних обставин та соціо-культурного середовища, в котрих проходило утвердження вітчизняного національного театру, зважаючи на негативні русифікаційні процеси російською імперією та регулярне стримування – Австрійською.

На той час театральне мистецтво набуває вагової функції: воно постає плацдармом для озвучення важливих ідейних аспектів національного змісту. Зокрема, у *«Наталці Полтавці»* І. Котляревського, у *«Сватанні на Гончарівці»* Г. Квітки-Основ'яненка, 1819 та 1836 років, відповідно, постали тими зразками вистав, котрі окреслюють початки вітчизняного музично-драматичного театру та здійснюють важливий внесок до появи перших оперних взірців. Необхідно звернути увагу на ті означення, котрі вживаються до вище окреслених жанрів: до прикладу, «Наталці Полтавці» присвоюють означення опери, а «Сватання на Гончарівці» зустрічаємо з окресленням «малоросійська опера» [12, С. 92-100].

Поруч з тим, ні перший, ані другий не є оперою в якості повноцінного зразка жанру, адже, взірці творів театру музично-драматичного типу, де провідне місце займає слово та сценічна дія. З іншого боку, окреслені вітчизняні передоперні твори постають доволі близькими західно-

європейській комічній опері, а також, подібні першим оперним зразкам національних композиторських шкіл у Центральній та Східній Європі.

З іншого боку, обидва вище зазначені твори наділені тими рисами, котрі в майбутньому стануть типовими і для майбутньої національної опери. Серед них – варто назвати наступні:

- в основі лібретто – українська мова;
- звернення у творі до народно-пісенних жанрів, при сутніх у тогочасному житті людей (лірико-побутовий, танцювально-жартівливий жанри та міська пісня-романс);
- виразна етнокультурна ідентичність;
- висвітлення типових народних типажів та героїв;
- присутня соціально-побутова тематика;
- викривання негативних рис та чинників у суспільстві, тощо.

Отож, як «Наталку Полтавку», так і «Сватання на Гончарівці» слід назвати початковою фазою розвитку в контексті формування вітчизняного національного оперного жанру, котра уже набуде класичних рис в спадщині **Миколи Віталійовича Лисенка (1842-1912)**. Варто звернути увагу, що Г. Квітка-Основ'яненко та І. Котляревський надають перевагу пісенним сценам, (окрім незначної кількості ансамблевих), а такий підхід є притаманний саме водевільному жанру, комедії, але не оперному. Разом з тим, що є слушним, аналізовані зразки передоперних творів втілюють реалізацію традиційного класичній драмі конфлікту раціонального та емоційного з опорою на український ґрунт, а також – втілюють сентиментальні риси. Звідси, можна зробити висновок, що театральні-європейські принципи українські автори зуміли органічно синтезувати з традиційними елементами національно-образного мислення.

Необхідно підкреслити, що український музично-драматичний театр проходив своє утвердження в контексті потенційного оперного жанру, в цьому комплексному тривалому процесі вагому роль відіграла творча робота

західно-українських композиторів. Перш за все, це були не лише автори, котрі писали твори, а й інші галицькі митці, котрі в той час перебували в окупаційному австрійському режимі.

Важливо констатувати, що незважаючи на окупаційний гніт на західних землях, він був значно меншим, ніж на тій території України, котра перебувала під російською владою. Саме тому, вітчизняні митці мали більшу свободу для втілення національних ідей у музично-театральному просторі. Зокрема, 1814 рік ознаменувався прем'єрою «Сирени Дністра», жанр якої можна окреслити як опера-комедія, а автор музики постав **Кароль Ліпінський (1790–1861)**, польський скрипаль та диригент, котрий здійснив вагомий вплив на розвиток професійного мистецтва Львова та Західно-українських земель. Слушно, що цей твір уже виконувався українською мовою [22].

Слушно зауважити наявну діяльність в 1849 році аматорського театального гуртка в м. Перемишль, де вистави також проходили українською мовою на музичний текст **Михайла Вербицького (1815–1870)**. Незважаючи на той факт, що переважна кількість постановок мала вигляд перероблених іноземних вистав, саме прагнення нести музично-театральне дійство в маси фігурує важливим спонукаючим чинником до створення національного оперного зразка.

Популярність таких «переробок» все більше зростала, адже, композитором формував національний та регіональний колорит у виставах завдяки музичному оформленню побутових, впізнаваних слухачем, галицьким пісням. Звідси, слушно зауважити, що завдяки виставам Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського та М. Вербицького – закладався професійний фундамент у становленні вітчизняної музичної драми, а, відповідно, і національного оперного жанру.

Апогеєм **перелисенкового періоду** слід назвати першу повноцінну народно-національну оперу «Запорожець за Дунаєм». У своєму творі **С. Гулак-**

Артемівський (1813–1873) здійснив опору на українські музичні традиції, майстерно опанувавши європейські оперні здобутки та адаптуючи їх у вітчизняному мистецькому середовищі. За типом музичного втілення дану оперу в європейському «еквіваленті» можна назвати комічною завдяки лірико-побутовому сюжету, наявності діалогів розмовного типу, опорі на музичний матеріал танцювально-пісенного типу, а також, використання речитативів.

Композитор застосовує велику різноманітність вокальних жанрів, серед яких варто назвати пісню, романс, каватину, комічний дует та ліричний дует розгорнутої форми, аріозо. В цілому, опера містить велику кількість характеристик, котрі пізніше будуть використані М. Лисенком у його оперній спадщині (переважно, у «Тарасі Бульбі»):

- історичний зміст твору, що розкриває національно-визвольну боротьбу українського народу (незважаючи на різницю в жанрах лірико-комічної та героїко-патріотичних опер);
- наявність типових романтичних тем та образів, ностальгічних настроїв за Батьківщиною;
- наявність орієнтальної мелодики та сюжетних мотивів – у зображенні представників Східних країн;
- яскраво-національне музичне оформлення;
- музична опора на фольклор, зокрема, історичну, лірико-побудову пісню, пісню-романс, танці;
- формування драматургії опери завдяки наявності різнотипних ліній – якщо в «Запорожці» це комічна та любовна, сповнені патріотизму, то у «Тарасі Бульбі» - чітко героїко-патріотична та любовна.

Любовну лінію опери С. Гулака-Артемівський розвиває, використовуючи жанри міської пісні-романсу, комічну – завдяки народним танцям і аріям та дуетам, наділеним танцювальною основою, а східну – посередництвом використання елементів східних мелодичних зворотів. Якщо виділяти у творі суто народну мелодичну лінію, то вона втілюється завдяки

маршовим складовим та елементам духовних кантів. Кожна з них постає не простою у контексті свого втілення, і формує певні виконавські труднощі вокалісту як в контексті власної інтерпретації, так і взаємодії з оркестром. Поруч з тим, композитор дуже вдало зображає багатогранні сторони персонажів опери. Можна зазначити, що завдяки творчим здобуткам С. Гулака-Артемовського, М. Лисенко зумів примножити їх та довести до досконалості у своїй опері «Тарас Бульба».

Опери М. Лисенка та композиторів-послідовників відкриває активний період творчої роботи багатьох авторів, серед яких слід **назвати Миколу Аркаса (1853–1909), Анатолія Вахнянина (1841–1908), Кирила Стеценка (1882–1922), а також – Миколу Леонтовича (1877–1921) та Дениса Січинського (1865–1909). Наукові розвідки оперних, передоперних та суміжних жанрів періоду кінця XIX – початку XX доби дозволяють свідчити про наявність на території Галичини та Буковини оригінального жанру, що отримав назву «співора», котрі за своїми ознаками цілковито нагадують ранню оперу [12, сс. 92-100]. Зокрема, до співогри у своїй спадщині звернувся ***Віктор Матюк (1852–1912), Сидір Воробкевич (1836–1903) та Порфирій Бажанський (1836–1920).*****

Задля утвердження та популяризації національної опери вагомої ролі відіграє перший український театр, де видатними драматургами були Марко Кропивницький, брати Тобілевичі (Іван Карпенко-Карий, Микола Садовський, Панас Саксаганський), Михайло Старицький. Слушно, що ці постаті сприяли не лише постановці «Запорожця», а й лисенківської «Різдвяної ночі».

Важливо підсумувати, що завдяки С. Гулаку-Артемовському, Г. Квітці-Основ'яненку та І. Котляревському – відбувся процес закладення різнотипних образів, запозичених з українського народу. Слушно, що уже в лисенківських оперних зразках ці образи отримали широку різнотипність цих персонажів: від ліричних героїв та героїнь – до національних визволителів, козаків, героїчних

персонажів, від простих патріотично налаштованих селян – до узагальненого образу нації [24].

Важливо, що попередники М. Лисенка проклали шлях до створення композитором яскравих образів, сповнених національних характеристик, котрі, завдяки його авторській роботі досягли свого драматургічного апогею, адже митець зумів не лише їх відтворити та наситити, а й наділити специфічним українським менталітетом.

РОЗДІЛ 2. ОСНОВНІ ЧОЛОВІЧІ ПАРТІЇ ОПЕРИ «ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ» В ЗАГАЛЬНІЙ ЕКСПОЗИЦІЇ ОБРАЗІВ

Перш, ніж розглядати з позиції вокальних партії головних героїв опери «Запорожець за Дунаєм», слід зазначити, що її перша постановка відбулась на території сусідньої країни 1863 року, а уже в 1865 – вона була забороненою, цілком обумовлено, національним змістом, котрий був під ембарго тогочасної імперської влади. Як не прикро, але, тільки після двадцятирічного «застою» завдяки М. Старицькому та його музично-драматичній трупі – відбулось відродження національного українського жанру.

У цих постановках Івана Карася виконував М. Кропивницький, Одарку – М. Садовська, Оксану – М. Заньковецька, Андрія – К. Светлов-Стоян, а Султана – В. Грицай. Завдяки українському драматургу, фундатору новітнього українського театру та літератури, Михайлу Старицькому, оперний твір С. Гулака-Артемовського отримує нове дихання завдяки постановкам вітчизняних музично-драматичних колективів [7].

Слушно зауважити, що після повернення на українську сцену розгляданої опери з партіями, фактично, усіх головних героїв, відбулися цікаві видозміни. Зокрема, партія Карася під час інтерпретації транспонується в нижчі тональності, аніж це зазначено автором в нотах. До прикладу, його Арія з Першої дії «Ой щось дуже загулявся» виконується на цілий тон нижче (замість В-dur - As-dur), аналогічно – у дует Одарки та Карася, з цієї ж дії – понижено на цілий тон.

Цікаво, що в Каватині Карася з Другої дії партію понижено лише на півтону (В-dur- А-dur «Тепер я турок,...»), а дует Одарки з Карасем з Третьої дії – також на тон. Важливо, що партії Оксани та Андрія також зазнали тональних видозмін. Цікаво, що усі ці новації уже стали звичними та сприймаються нормативно, адже друкуються в додатках до оперного клавіру [9].

Отже, багаторічна виконавська практика сприяла значним змінам вокальних партії головних героїв розгляданої опери, зокрема, у Івана Карася –

вона значно понизилась, і сучасний її діапазон став As–d, при тому, що середню теситуру можна окреслити, як es–с. Цілком закономірно, що завдяки тональним змінам – відмінним стає і тембральне забарвлення партії, що отримала більш вираженого та сиченого звучання. Саме тому, сучасні виконавці – це, переважно, володарі голосу бас, а не бас-баритон, а вітчизняна сцена на сьогодні пишається такими виконавцями партії Карася в амплуа М. Кропивницького, П. Саксаганського, М. Садовського. Дещо пізніше цю роль була обрана видатними оперними співаками-акторами – І. Паторжинським, М. Донцем, В. Червонюком, А. Кіктем, В. Грицюком, М. Шопшею та іншими.

2.1. Різнобічний образ Івана Карася в аспекті драматургії та виконавства

Оперний сюжет «Запорожця за Дунаєм» містить кілька важливих чоловічих партій, кожна з яких має свою образну, змістову та, відповідно, вокальну характеристику. До прикладу, головна дійова особа, Іван Карась, як зазначено в партитурі самим автором – це бас. Служно, що С. Гулак-Артемовський написав, фактично цю роль під своє виконання. Звідси, можна зробити висновок, що виконавська теситура були відповідними до означеного різновиду голосу бас-баритон. Також, цей персонаж розкриває найповнішим чином драматургічний потенціал самого композитора, якого акторські здібності та образно-сценічний універсалізм.

Зазначимо, що композитор і сам був відомим, свого часу, виконавцем басових партій, а в останні роки свого життя його драматургічні здібності виражались більшою мірою грою у комічних сценах. Сьогодні, для ролі Івана

Карася підбирають глибокий, потужний голос з виразними драматичними «моментами». Зважаючи на особливості партії, а саме, поєднання героїчних та комічних елементів, де Карась – це і мужній козак (який потрапив у полон і прагне повернутися на Батьківщину) і простий гульвіса – виконавець цієї ролі має бути наділений універсальними якостями та професійним рівнем не лише вокального виконавства, а й акторської майстерності.

Слід зауважити, що опера побудована не за наскрізним розвитком, а за номерною структурою. Арії Карася «*Ой, щось дуже загулявся*» - номер 5, експонує головного героя як безвідповідального гульця та любителя пригод. *(Див. Приклад 1.)*

Попри цей факт комічної замальовки, глибокий образ головного героя свідчить, що колись він був мужнім козаком та й сьогодні готовий йти в бій за свою Батьківщину. Вихідна пісня Карася має куплетну будову, що типово для українських народних танцювальних пісень – специфіка роботи композитора з музичним матеріалом; танцювальні козачкові ритми № жанрові риси жартівливий і танцювальних народних пісень.

Щодо вокальної партії басу, а першим та одним з еталонних виконань слід назвати інтерпретацію Івана Паторжинського, то вона написана в середній та високій теситурі для даного діапазону голосу. Основним складнощами тут постають розспівування одного слова на два або три склади шістнадцятими нотами, злігованими між собою. При невірному виконанні можуть утворюватись не потрібні призвуки. До прикладу, у словосполучення «за чуприну» - з'являється зайвий звук «г» перед голосними, і в результаті – «зага чугуприну». На ці моменти виконавцю слід звернути пильну увагу. Також – слід зосередитись на низхідних секстових інтонаціях, щоб вони прозвучали інтонаційно чисто та на опорі, без зайвої вібрації. Непростим постає виконавство і у темповому аспекті: дрібні тривалості, моторний, жартівливий характер, постановка, насичена активними рухами і дикція – все це комплексно, разом з чітко розподіленим диханням, формує ряд труднощів для типового басу.

Наступним номером, де композитор використовує чоловічу партію – є Дует Одарки та Карася під №6 з Першої дії. Розпочинається номер з лаконічного вступу оркестру, після чого виклад відбувається в партії Одарки, де дружина висловлює свої претензії до чоловіка, котрий не ночував удома. Партія Карася в цій експозиції насичена комічним елементом, а також, відчуттям провини *«Ось, послухай, що вчинилось» (Див. Приклад 2.)*

Важливим моментом, який використав композитор у цьому діалозі у партії Карася, та й Одарки – це максимальне наближення вокального викладу до розмовної української мови та конкретної смислової ситуації. Щодо вокальної партії Карася, то вона насичена не лише розповідними, ай речитативними інтонаціями, хоча, в нотному тексті автор зазначена конкретна звуковисотність.

Складність інтерпретації полягає у наявності частих повторів словесного тексту на одних і тих же нотах (рецитація), відповідно, пильну увагу варто приділити вузькоамбітусному звукоряду, нечастим хроматизмам та чіткості декламації – контроль ротового апарату. Також, попри куплетну форму та доступний інтонаційний виклад, партія містить «незручні» низхідні та висхідні стрибки на чисту кварту, чисту квінту та октаву. Співаку важливо також вдало поєднувати вокалізовані фрази з речитативними, дослуховувати паузи при взаємодії з оркестром, а також – фермати. Незважаючи на просту куплетну форму, слід звертати увагу на відмінний зміст, формуючи основні смислові акценти. Ще одним важливим елементом, наявним у партії Карася у цьому дуеті – є елементи італійської опери буффа, а саме, наявність швидкого темпу, складових скоромовки, дрібних тривалостей, повторюваних нот, що формують загальний комічний образ головного персонажа.

Однією з важливих експозицій образу Карася є заключний епізод з цього ж, розгляданого дуету, де герой змінює і свій настрій, і виявляє іншу харизму та проявляє чоловічий характер *(Див. Приклад 3.)*. Початкову фразу: *«Гей, Одарко, годі буде»* Іван Карась виконує грізно, і, в порівнянні з його

попередніми виступами – цей елемент дуету демонструє його уже зовсім з іншого боку, як чоловіка, котрий демонструє свій норов.

Єдиною, проте, дуже важливою складністю в цьому викладенні партії постають октавні стрибки: як вгору – так і вниз, вокалісту слід контролювати інтонаційну чистоту, дихання на опорі та саме художньо-образне виконання. Важливо, що ноти, залучені в інтервальні стрибки знаходяться у різних виконавських теситурах басу – в середній та високій, саме тому необхідно своєчасно переналаштовуватись в швидкому темпі, звісно, не втрачаючи дикції та специфіки акторського втілення.

Черговим показовим твором в експозиції образу Карася є його каватина з Другої дії «*Тепер я турок, не козак*» (Див. Приклад 4.). Незважаючи на те, що вокальна парія соліста побудована висхідних експресивних інтонаціях, певного, закличного характеру, войовничий настрій Карася абсолютно нівелюється грайливим супроводом, де, переважають поодинокі соло-вигуки дерев'яних духових у високому діапазоні, на стакато, з тріольним або викладенням з шістнадцятих. Тобто, в цій каватині автор зображає Карася, ніби в іншому образі, проте, комічним елемент тут також є невід'ємним.

2.2. Андрій та Султан в контексті різнотипних амплуа та засобів їхнього втілення

Ще одним важливим персонажем опери постає Андрій, він експонує одного з двох головних героїв любовної лінії: Андрій та Оксана, тоді як комічну лінію у творі веде Карась та його дружина Одарка. Партія Андрія доручається до виконання тенору: переважно, це ліричний, м'який, мелодичний тембр [24].

Експозиція Андрія – нареченого прийомної дочки Карася, відбувається в Другій дії опери, насамперед, в його Дуеті з Оксаною «*Чорна хмара з-за діброви*» (Див. Приклад 5.). Відкривається номер розлогим оркестровим супроводом, в якому, попри інтенсивний розвиток, завдяки пульсації відчувається тридольний, де в чому, вальсовий метр. Ймовірно, саме таким чином автор намагається зобразити двох закоханих. Надалі дует розвивається в більш лірично-романтичному руслі. Якщо він розпочинався з песимістичних настроїв та тугою за Батьківщиною, то далі продовжується гармонійним діалогом закоханих.

Вокальний аспект партії Андрія, тенора, характеризується у лій виразній кульмінаційній ліричній сцені високою теситурою, насамперед, діапазоном *fis–b*. Поруч з тим, досить часто, а саме сім разів у всьому розлогоді дуеті у Андрія звучить «*b*». Це досить висока нота для класичного тенора, саме тому, потенційні виконавці повинні брати цей факт до уваги. Серед інших складнощів доцільно зазначити низхідні стрибки на чисту октаву, чисту квінту та септіми; лаконічні синкопи, а також, як у партії Карася – розспівування одного словесного складу на дві шістнадцяті – контролювати, щоб не утворювались зайві призвуки. Цілком обумовлено, що в дуеті з Оксаною – слід контролювати інтонацій, метро-ритмічну чіткість, а також загальну, образну гармонію, а високі ноти у кульмінаційних моментах повинні бути визвучені, і взяті «згори», а не прісним, затиснутим неакадемічним звуком.

Лірико-патріотичною характеристикою С. Гулак-Артемівський експонує Андрія в арії з хором «*Блаженний день, блаженний час*». Тут юнак постає не лише люблячим, а й щирим, відданим патріотом, котрий плекає надії повернутися в Україну (Див. Приклад 6.). Перш за все в цьому виступі головного героя варто виділити скромний оркестровий супровід, який складають витримані на *p* акорди струнної групи та арпеджіо у арфі. Тобто, виконавець повинен дуже добре чути гармонічну підтримку задля чистоти інтонування та балансу із загальним супроводом.

Виконавство тенора у цьому прикладі також наділене нотами у високій теситурі, ліричну кантилену автор насичує як поступеним рухом, так і стрибками. В даному зразку виконавцю необхідно контролювати тривалість дихання, правильно його розподіляти згідно смислових акцентів, кульмінаційних зон, слів та високих звучань, аби вони не були «затисненими».

Одним з перших, хто виконав партію Андрія в «Запорожці» - був Іван Козловський, український тенор, ім'я та творчу роботу котрого було незаконно привласнено сусідньою країною. Вокаліст відіграв вагому роль в розвитку українського вокального мистецтва і музично-драматичного, адже, був солістом і наступних опер, зокрема, Лисенківської «Наталки Полтавки», «Утопленої», М. Аркаса «Катерини», багатьох українських народних та авторських пісень.

Ще одним важливим персонажем опери «Запорожець за Дунаєм» виступає Султан – благородний володар, розчарований у фальшивому зображенні життя козаків, котре йому змальовували його піддані. Цілковито обумовлено, що даний образ є нереалістичним, проте, в загальну сюжетну канву він повинен був отримати певні видозміни задля вміщення у контекст. Каватина Султана «*Нема тут гомону двірського*» (Див. Приклад 7). відкривається лаконічним оркестровим вступом в помірному темпі. Композитор наділяє мелодію елементами орієнталізму, а в оркестрі прослуховується соло гобою, котрий імітує традиційні східні духові дерев'яні інструменти.

В інтерпретаційному порівнянні партія Султана (баритон) є по-своєму досить складною. Розпочинається каватина з короткого речитативу, котрий уже насичений образно-драматичними елементами, і, відповідно, виконавськими труднощами. Перш за все, це короткі вузькоамбітусні фрази, де переважає декламаційний виклад, при котрому слід звертати пильну увагу на інтонаційну чіткість. Також, увесь речитатив наділений широким діапазоном та затриманнями, залігуваннями нот, саме тому виконавцю варто контролювати дихання та роботу діафрагми.

Каватина також містить усі перелічені елементи, поруч з тріольним синкопованим фрагментом: незважаючи на інтонаційне та метро-ритмічне дублювання його в оркестрі – вокаліст має попрацювати окремо з цим фрагментом, перш, ніж включати його до загального виконавства. Подекуди, С. Гулак-Артемівський насичує партію форшлагами, альтераціями (відповідно до ідеї зображення східного персонажа), а також, оригінальними мелодико-ритмічними зворотами, нетиповими, скажімо, для більш «народної» партії Карася. В цілому, у творі задіяно ще два персонажі, проте, вони виконують другорядні ролі. Це – Селіх-ага (тенор) та Ібрагім-Алі (бас) – султанові слуги, проте. Композитор наділяє їх, переважно, розмовними діалогами.

Дуже важливим чинником в авторському підході С. Гулака-Артемівського фігурує його навчання та практики в Європі саме в той час, коли оперне мистецтво набирало своїх творчих обертів: він зумів внести західно-європейські традиції та вдало їх синтезувати з національно-українськими, а також, елементами орієнталізму. Слушно, що в опері не лише інтонаційна основа багатьох арій, пісень, дуетів українських козаків, котрі тимчасово проживали на турецькій території по той бік Дунаю, побудовані відповідно до українського мелосу, а й танці відповідають аналогічним жанрам вітчизняного фольклору [24, с. 134-136]. Композитор здійснив своїм оперним твором вагомий внесок в подальший розвиток національної опери, ймовірно, не передбачаючи, що створив перший український національний взірець.

ВИСНОВКИ

Згідно з окресленою у бакалаврській роботі метою – було досліджено оперу «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського в контексті позиціонування чоловічих вокальних партій. Також, відповідно до мети – розв’язано наступні завдання:

1. **Розглянуто** місце та роль першої української національної опери в контексті тогочасного західно-європейського та українського театального мистецтва. Зокрема, визначено, що передвісниками оперного жанру в українській культурі був народний вертеп, музичний кант, партесний спів, шкільна драма, інтермедії, співогра, театральна драма з музикою, а в західно-європейському мистецтві – давньогрецька міфологія, *dramma per musica*, інтермедії, що пізніше переросли в оперу buffa та опера seria. Тобто, національна українська опера поєднала усі надбання жанрів попередніх мистецьких епох.

2. **Відстежено** специфічне позиціонування чоловічих партій в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, а саме: композитор створює три основні лінії героїв, де в любовній одним з представників є Андрій, комічний, і, водночас, патріотичний – Іван Карась, а східну лінію представляє турецький Султан. Визначено, що до втілення головних героїв на музично-драматичній сцені композитор вдався до використання українського пісенно-танцювального фольклору, арії, каватини, аріозо та розгорнутих дуетів – в якості складових елементів, запозичених в західно-європейській опері та орієнтальної музичної стилістики задля втілення образу Султана.

3. **Проаналізовано** виконавську специфіку та драматургію у розкритті образів різнотипних героїв чоловічих партій Івана Карася, Андрія та Султана. Зокрема, чоловічі партії композитор наситив речитативними та елементами скоромовки, широкими октавними стрибками, швидким темпом (Карась), ліричними, розспівними аріозо у високій теситурі (Андрій), розгорнутими тривалими фразами та мелізматиною, широким диханням (Султан).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архимович Л. Українська класична опера: історичний нарис. Київ: Образотворче мистецтво і музична література, 1957. 319 с.
2. Архимович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ : Муз. Україна, 1970. 376 с.
3. Брега Г. С. Гулак-Артемівський Семен Степанович. *Енциклопедія історії України: у 10 т.* Київ: Наукова думка, 2004. Т. 2: Г — Д. С. 249. ISBN 966-00-0405-2.
4. Брюховецька О. «Запорожець за Дунаєм» і колоніальний міф. Кіно Театр. 2008. № 3. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=784
5. Булат Т. П., Олійник О. С., Сікорська І. М. Оперна творчість. Історія української музики: у 6 т. Київ, 2009. Т. 2: XIX ст. С. 472–484.
6. Верещагіна-Білявська О. Є., Холодкова Л. П. Українська музика ХХ століття: навчальний посібник. Тернопіль: Астон, 2010. 279 с.
7. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: підручник. Київ: НМАУ, 1997. 320 с.
8. Грінченко М. О. Історія української музики. Київ: Спілка, 1992. 278 с.
9. Гулак-Артемівський С. Запорожець за Дунаєм: комічна опера на 3 дії: клавір. Київ: Мистецтво, 1954. 212 с, с. 163–209.
10. Енциклопедія «Черкащина». Упорядник Віктор Жадько. Київ, 2010. С. 242.
11. Каданцева Н. Б. Камерно-вокальна генеза та евристика оперної творчості (на матеріалі репертуару Одеського національного театру опери та балету): дис. ... канд. мистецтвознавства (д-ра філософії): Одеса, 2021. 190 с.
12. Кияновська Л. Галицька співогра та її жанрові ознаки. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Чотири століття опери. Оперні школи XIX-XX ст. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2000. №13. С. 92-100.
13. Корній Л. Історія української музики: у 3 т. Т. 2: Друга половина XVIII ст. Київ; Харків; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1998. 387 с.

14. Корній Л. Музична творчість попередників і сучасників М. В. Лисенка. Оперна творчість. Лідія Корній. Історія української музики: підручник. Київ – Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. Ч. 3: ХІХ століття. С. 199–206.
15. Корній Л. Музична творчість попередників та сучасників Миколи Лисенка. Музично-театральне-мистецтво. *Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури. До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* / ред. Л. Гнатюк. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. Ч. 1. С. 299–302.
16. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.
17. Корчова О. «Запорожець за Дунаєм»: поновлення дискусії. *Музика*. 2013. № 5. С. 24–27.
18. Кулієва А. Я. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів: дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2001. 172 с.
19. Кучерук В. Ф., Кучерук Н. П. Виконавський практикум: С. Гулак-Артемовський. Вступ до опери «Запорожець за Дунаєм»: метод. рекомен. для самост. роботи з курсу «Виконавський практикум». Луцьк: Вежа-Друк, 2018. 20 с.
20. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів: Видавець Тетюк Т., 2019. 376 с.
21. Ольховський А. Нарис історії української музики. Київ: Музична Україна, 2003.
22. Сидір М.. Соціокультурні функції та стильові засади галицько-буковинської співогри: дис. докт. філософії. Львів, 2024. 278 с.
23. Станішевський Ю. Оперний театр Радянської України. Київ: Музична Україна, 1988. 246 с.
24. Українська музична література від найдавніших часів до першої половини ХХ століття. Книга перша. Тернопіль: Астон, 2002. 147 с.

25. Швачко Т. Марія Литвиненко-Вольгемут – корифейка української опери. Музика – український музичний інтернет-журнал. 17 березня 2022 р. URL: <https://mus.art.co.ua/mariia-lytvynenko-volhemut-koryfeyka-ukrainskoi-opery/> .
26. Шейко В. М., Тишевська Л. Г. Історія української культури: навч. посібник. Київ: Кондор, 2006. 264 с.
27. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва. Івано-Франківськ, «Плай» 2012. С. 162.
28. Яворська Л. М. Опера «Запорожець за Дунаєм» – перша українська національна опера. 2013. URL: www.cherkasy-music-art.org.ua/mus/imag_news/File/Opera_ZZD.pdf .
29. Kadantseva N. Female characters in Zaporozhets za Dunayem («A Zaporozhian (Cossack) Beyond the Danube») by S. Hulak-Artemovsky and their fate in stage productions of Odessa musical theaters. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 3. С. 165–169.

ДОДАТКИ

Приклад 1.

Караоке *mf*

1. Ой, щоє ду - же
3. За - ду - ма - ли

23

за - гу - ляв - оя, лед - ве я сю - ди доб - рав - оя...
ман - дру - ва - ти, рід - ні ха - ти по - ки - да - ти,

mf

Бу - де жін - ка, ма - буть, би - ти, за - чуп - ри - ну
за Ду - на - ем о - пи - ня - лись, а ба - сур - ман - ством

Приклад 2.

Караоке *mf* (Хитро)

в? Ось по -

ff a tempo

слу - хай, що вчи - ни - лось... Страх ме - не бе - ре - й те -

mf p fs mf p

пер! Ли - шень ко та - ке аро - би - лось,

fs fs

Приклад 3.

Караоь (грівно)

я мов-чать! Гей, О - дар - ко, го - ді, бу - де, не - ре-стань бо

Одарка (витягаючи з тину лозину)

вже кри-чать! Ні, не - хай же чу-ють лю-ди, ні, не бу - ду

А
П

Приклад 4.

Allegro moderato

Караоь *mf*

Те - пер я ту - рок,
- ва - на я зро -

*) (у другому куплеті)

не ко-зак, зда-єть-ся, доб-ре о-дяг-нув-ся? і
-бивсь... Ур-хан, не-хай О-дар-ка ви-ба-ча-є, ось,

Приклад 5.

Андрій (Десь далеко чути спів Андрія)

Чор-на хма-ра з-за діб-ро-ви, про-сте-ли-лась по Ду-

84

-най. Жду-те-се-я, чор-но-бро-ва, пі-дем, сер-це, в-рід-ний

Приклад 6.

Андрій

Бла-жен-ний день, бла-жен-ний

час, сі-я-є знов нам во-ль-на

Приклад 7.

p

Не - ма тут го - мо - нудвір - сько - го, о -

57

- блео - них тут не чу - ти слів... не - ма вельможних тут ра -

