

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

МИКУЛЯК Христина Михайлівна

**ОСОБЛИВОСТІ ЖІНОЧОГО ВОКАЛУ ОПЕРИ «ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА
ДУНАЄМ» С. С. ГУЛАКА-АРТЕМОВСЬКОГО**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Профілізація «Академічний спів»

Бакалаврське дослідження

Науковий керівник -

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри теорії музики

Мартиненко Оксана Василівна

Львів-2021

ЗМІСТ

| | |
|--|----|
| Вступ..... | 3 |
| Розділ I. Перша національна українська опера «Запорожець за Дунаєм» та її специфічні риси..... | 6 |
| 1.1. Історичний контекст створення опери..... | 6 |
| 1.2. Фольклоризм твору та усі його різноманітні прояви..... | 9 |
| 1.3. Запозичені оперні складові, «обрамлені» в український колорит..... | 10 |
| Розділ II. Жіночий вокал опери «Запорожець за Дунаєм» та його специфічні вираження..... | 13 |
| 2.1. Новаційний підхід до українського фольклору у вокальних номерах Оксани..... | 13 |
| 2.2. Характеристики партії Одарки та аналіз її найтипівіших вокальних номерів..... | 20 |
| Висновки..... | 30 |
| Список використаних джерел..... | 34 |

ВСТУП

Варто відзначити музичне мистецтво Європи XIX ст., як таке, що характеризується формуванням національних шкіл різних країн, у тому числі, і української. Її основоположниками сміливо можна назвати композиторів П. Сокальського, С. Гулака-Артемівського, П. Ніщинського, М. Вербицького та, безумовно, українського класика – М. Лисенка.

Особливою постаттю серед них фігурує митець С. Гулак-Артемівський. Його опера «Запорожець за Дунаєм» вже більше ста років вважається найпопулярнішою у виконавському плані оперою країни. Звісно, поруч з твором «Тарас Бульба», «Наталка Полтавка» М. Лисенка.

Відомий не лише як композитор, драматург, а й як співак та актор, С. С. Гулак-Артемівський (1813-1873) є гордістю вітчизняного мистецтва. Цей відомий соліст, до того ж, опери Санкт-Петербургу, володів широким та звучним голосом бас-баритон, досконалою технікою вокалу і талановито відтворював сценічні амплуа. Для даного бакалаврського дослідження цей митець цікавий із боку композиторського – як творець першої національної опери в жанрі лірико-комедійного твору – «Запорожець за Дунаєм», народженої у 1862 році. Цей твір став базовим для усього національного оперного надбання.

Творча спадщина митця стала актуальною для вивчення та детального дослідження музикознавцями лише на початку XX ст. Однією з перших праць варто назвати статтю З. Лиська «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського та відношення цього твору до Моцартового «Уведення із Серайлю» (1929), монографію Д. Ревуцького «С. С. Гулак-Артемівський і його комічна опера «Запорожець за Дунаєм» (1936). Друга половина XX ст. отримала праці Л. Архимович (1957), І. Драч (1993), Л. Височанської (1963, 1997), та, безумовно, ґрунтовний базис Л. Кауфмана (1962, 1973, щоправда, російською мовою).

Поруч із вищезгаданими науковими працями, що стосувалися творчої постаті композитора та його оперної творчості, виникла потреба розглянути конкретні музичні персонажі та їхні партії у творі «Запорожець за Дунаєм», таким чином проаналізувавши саме жіночий вокал опери та його особливості. Озвучені дослідження, здебільшого, стосувалися жанрових зв'язків із:

- західноєвропейською комічною оперою;
- впливами німецьких та італійських композиторів на музичну мову опери;
- українською романсовою основою;
- українською танцювально-пісенною основою, тощо.

На сьогоднішній день, жіночий вокал у опері не є достеменно досліджений та виведений в тему наукової роботи, саме тому і сформувалася актуальність даного дослідження.

Актуальність дослідження. На сьогоднішній день не існує дослідження вокально-теоретичного аналізу жіночих вокальних партій з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Окремі згадки про партію Одарки та Оксани розташовані у загальних роботах з історії української музики, проте, ані вокал, ані форма, тональності, діапазон жодного номеру – достеменно не розібрані.

Мета роботи – дослідити специфіку жіночого вокалу в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм».

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

1. Розглянути місце та роль жіночих вокальних номерів в опері «Запорожець за Дунаєм».
2. Відстежити специфіку побудови сценічних дій за участю жіночих вокальних номерів.
3. Проаналізувати особливості музичної мови у жіночих вокальних партіях опери – Оксани та Одарки: специфіка формотворення,

мелодичної лінії, гармонії, зв'язок з першоджерелом, особливості діапазону та теситури партій, жанрова приналежність, характер виконання та ідейний зміст кожного вокального номеру.

4. Розглянути тонкощі виконавського аспекту кожного вокального жіночого номеру з огляду на його позиціонування в сценічній дії, характер та образні нюанси.

Об'єкт дослідження – вокальна спадщина композитора С. Гулака-Артемівського.

Предмет дослідження – опера «Запорожець за Дунаєм С. Гулака-Артемівського.

Матеріал дослідження – жіночі вокальні номери з опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», а саме, твори у виконанні двох головних героїнь, Оксани («Місяцю ясний», «Прилинь, прилинь», «Орле, друже сизокрилий», «Ангел ночі над землею», «О, мій друже», «Там, за тихим, за Дунаєм») та Одарки («Відкіля це ти узявся?», «Ти гуляєш дні і ночі», «Постривай же, мій козаче», «Ой, коли б я перше знала», «Ой, казала мені мати», «Що робить, я, бідна, маю», «Україно, рідний краю») в якості сольних номерів, так і дуетних, квінтетних та з хором.

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

Теоретична база дослідження – статті музикознавців, що стосуються творчої спадщини композитора С. Гулака-Артемівського, енциклопедичні дані, вітчизняна та зарубіжна література дослідників творчої постаті композитора, нотний матеріал.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів та висновків, списку використаної літератури.

Розділ I

Перша національна українська опера «Запорожець за Дунаєм» та її специфічні риси

1.1. Історичний контекст створення опери

У другій половині XIX ст. на сцені існуючих оперних театрів українським композиторам було, фактично, нереально виставити свої композиторські надбання, тому, перші постановки опер відбувалися лише у драматичних театрах. Саме завдяки драматичним трупам, що поширювали в маси такі твори як «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Катерина» М. Аркаса, М. Лисенка «Різдвяна ніч» та «Утоплена» - вони і побачили світ. Впродовж свого активного розвитку український театр поступово набував яскраво вираженого музичного елементу. Музика в сценічному розвитку складала основний дійовий чинник.

Цікаво, що М. Лисенко ще у вертепних виставах вбачав початкові зародки української опери, в той час, коли опера-водевіль тривалий час у XIX ст. фігурувала найпопулярнішим жанром. Невипадковим є і те явище, що переважна більшість українських композиторів, авторів опер, писали також і численні водевілі та музику до п'єс. В той час, у 80-90-их роках театральна література збагачується творами з уточненнями «драма з танцями та співами», «народна опера». Цілком логічно, що діяльність українських театральних корифеїв, С. Кропивницького, а тим паче, М. Старицького, завжди була нерозривною з творчістю М. Лисенка, класика української опери. Вони спільно творили театральну культуру та представили яскраві зразки комплексу музики та драми, їх органічного поєднання.

В другій половині XIX ст., в перших оперних зразках відчувалося, що композитори прагнули демонструвати народу переважно серйозну, актуальну тематику. Поруч з тим, українська опера постійно змінювала свій еволюційний

шлях якомога далі від розважального характеру водевілю, поверховості, мелодраматизму. Орієнтація тематики театральних труп була зорієнтована на побутову драму та комедію. Через наявну цензуру автори творів, українські драматурги, не завжди могли підняти соціально важливі теми та проблематику, тому обмежувалися побутовою. Зокрема, заборонялось використання тем з історії українського народу та його героїчної боротьби проти загарбників.

Фактично, лише наприкінці 90-их років, коли частково послабився тиск цензури на театральні твори, експонуються на розсуд глядача історичні та героїчні драми І. Карпенка-Карого, наприклад, «Сава Чалий», М. Старицького «Богдан Хмельницький» тощо.

Відповідно, в оперних творах українські композитори уже сміливо втілювали патріотичні волелюбні ідеї, як і розглянутий в роботі твір «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського. Сюди можна додати і М. Лисенка «Гаркушу», П. Сокальського «Облогу Дубна». Вершиною героїко-історичного жанру в опері українського надбання варто назвати М. Лисенка «Тарас Бульба».

Усі можливі поширення побутової та народної опери були попередньо зумовлені наявним інтересом у митців до життя простих людей – їхньої психології, звичаїв та побуту. Творчість українських композиторів складала зразки синтетичних жанрів, ознаки яких висвітлювалися тим чи іншим чином, залежно від тематики та вибраного сюжету. Попри те, лірична тема залишалася провідною, як художньо-естетична засада вітчизняного жанру опера. Звідси, з'являються наступні жанрові визначення творів:

- лірико-фантастична (П. Сокальського «майська ніч», М. Лисенка «Утоплена»);
- лірико-комічна (М. Лисенка «Різдвяна ніч», С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм»);
- народно-побутова (М. Аркаса «Катерина»);
- опера-сатира (М. Лисенка «Андрешада»);

- опера-казка (дитячі твори цього жанру М. Лисенка).

Найтипівішою характеристикою української опери варто назвати побудову особливостей драматургії, образно-тематичних характеристик та музичної мови на фольклорних засадах. Творці опер створювали власні музичні зразки поруч з використанням автентики. Свої ж надбання вони надто наближали до народних пісенних та романсових джерел, нерідким було використання танцювально-інструментальних інтонацій та ритмів.

Частим явищем було поширення популярної пісні саме з опери, до прикладу, «Ой, казала мені мати», «Місяцю ясний» та «Чорна хмара з-за діброви» з розглянутої у роботі опери і стали улюбленими для народу уже в 70-их роках. Завдяки жанру пісні – простому і доступному, митці легко презентували оперні ампула та втілювали трансформацію подібних оперних форм, як каватина, арія, серенада.

Друга половина XIX ст. яскраво характеризується романтичними тенденціями. Були вони присутні і в українській опері, розвиток якої проходив на основі національного ґрунту. В даному жанрі це відобразилось на сюжетному виборі. Мова йде про перевагу композиторами сюжетів народної казки та легенди, літературного твору, зверненні до героїчних сторінок, присутніх в історії нашого народу. Таким чином, митці прагнули відтворити внутрішні почуття й переживання, драматизм конфліктів та відійти від буденщини. Тут романтизм тісно переплітався з глибокими знаннями народної психології.

Стосовно історичної тематики, то в опері українських митців вона тісно переплітається з моральними та етичними проблемами. Всі твори такого напрямку обов'язково зачіпають патріотичні ідеї, вірність Батьківщині, тощо. Поруч з тим, національна опера нашої країни могла народитися як комплексне та органічне мислення усього надбання вітчизняної та світової оперної культури, причому, базуючись на національній основі.

Розглянута опера «Запорожець за Дунаєм», що побачила світ в 1862 році С. Гулака-Артемівського і фігурує яскравим прикладом, створеним музичною мовою на народно-національній основі. Лібрето до твору написано самим його автором, зважаючи на поради М. Костомарова, та апелює до тих давніх часів, коли козаків насильно переселяли із Запорізької Січі. Українські митці через наявну цензуру знаходились у регулярних пошуках актуальних сюжетів за посередництвом віддалених паралелей історії. Уряд того часу постійно переслідував прогресивні прагнення, які композитори намагались всіляко обходити.

С. Гулак-Артемівський був постійно зацікавлений творчістю Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського, і, можна сміливо вважати, що його перша національна опера народилася саме під впливом цих фундаторів вітчизняної драматургії та комічної опери в Україні [5 с. 161]. Подання сюжетної лінії опери відповідає традиціям мистецтва романтизму XIX ст.: кохання молодої пари далеко від рідного дому, надії та сподівання повернутися на Батьківщину і характерний «елемент» - задум таємної втечі. Специфічно у творі автор подає дещо ідеалізовану постать турецького султана, який, ніби зі своїх добрих намірів, дарує таку очікувану волю українцям.

Переваги та доступність опери – в реалістичному змалюванні побуту простого народу, наявній темі патріотизму, що фігурує, як основна у творі та наповнює його ідейним змістом: особисте є нероздільним з силою патріотизму [5, с. 172].

1.2. Фольклоризм твору та усі його різноманітні прояви.

Композитор С. Гулак-Артемівський намагається втілити усі засади класичного оперного мистецтва на основі глибокого націоналізму: він використовує органічні переплетення усталених оперною практикою форм зі специфікою українського театру. «Запорожець за Дунаєм» варто назвати поширеним типом опери з розмовними діалогами, що вийшов з традицій

вітчизняного музично-драматичного театру. Проте, функція розмовних текстів та музики тут абсолютно змінюється: якщо діалоги виконують доповнюючу роль, то саме музика стає головним засобом драматургії. Через неї проходять усі вузлові сцени оперної та драматургічної дії, завдяки музичному матеріалу прослідковуються конкретні характеристики героїв, їх амплуа. Музика фігурує основним носієм ідеї твору композитора. Усі теми, пов'язані з любов'ю до Батьківщини, тугою за рідним домом – проходять в музичному оформленні у вигляді лейттем. Навіть ліричними характеристиками героїв, як от, Оксани («Місяцю ясний»), Андрія («Блаженний день») скрізь фігурує саме музика в узагальнюючому аспекті.

Композитор С. Гулак-Артемівський вдається до цікавого, хоч і не нового способу введення фольклорних елементів в оперний твір. Зокрема, це хори «Ой, з-за гори туман лягає», «Ой, там, за Дунаєм», історична пісня у виконанні Івана Карася – «Ой, сів пугач на могилу».

Щодо використання у творі хорів, то варто відзначити, що вони не виконують індивідуальної драматургічної ролі, обмежуються лише фоновою функцією. В опері композитор вдався до правдивого зображення представників з народу, надав їм яскраво національних характеристик, що і забезпечило успіх його творінню «Запорожець за Дунаєм». Такі творчі надбання та досягнення допомогли прокласти дорогу еволюції для наступних творінь українських композиторів у даному жанрі.

1.3. Запозичені оперні складові, обрамлені в «український колорит».

Здебільшого, музикознавча література відзначає, що перша національна українська опера «Запорожець за Дунаєм» не позбавлена зв'язків із італійською оперною творчістю, та західноєвропейською комічною, зокрема. Перш за все, варто відзначити:

- не випадково обраний автором сюжет, пов'язаний з «турецькою тематикою», що того часу була доволі поширеною у творах комічної опери зразків Західної Європи. [15, с. 106-107];
- можна прослідкувати зв'язок сюжету з оперою Дж. Россіні «Італійка в Алжирі»;
- присутність стильових впливів на оперу С. Гулака-Артемівського італійських митців, що писали в першій половині XIX ст. [20, с. 23-24; 2], тощо.

Самим автором відзначається, що українська національна пісенність сповнена спорідненості з «оригінальними елементами малоросійської опери, а саме танцями та хорами». Спільними є різнопланові засоби музичної виразності, як ритмічні, так і інтонаційні звороти [14, с. 97].

До прикладу, пісня Одарки з 3 дії «Ой, казала мені мати», як оперна складова, поступово набуває рис народної; пісня Карася з 1 дії «Ой, щось дуже загулявся» отримує ознаки українських народних танцювальних та гумористичних пісень; романс Оксани з 1 дії «Місяцю ясний» - наближена до старовинних романсів, притаманних українській пісенності.

Згідно характеристик жанру комічної опери, розглянутий твір будується на основі компактних танцювальних та музичних номерів, що чергуються з розмовними діалогами. Стосовно традицій комічної опери створена і яскрава мелодика, близька народній пісенності, компактний склад головних героїв, стрімкий розвиток подій та сцен, комедійність персонажів. Одна з типових ознак комічної опери, яку не завжди помітно на перший погляд, це є доручення партії головної героїні (в даному творі, це – Оксана) вокалістці голосу мецо-сопрано. [15, с. 139].

Й справді, можна прослідкувати такі суцільну закономірність у багатьох буфонних творах: Дж. Россіні – Розіна («Севільський цирюльник»), - Ізабелла («Італійка в Алжирі»), - Анжеліна («Попелюшка»), Д. Чімароза – Лізетта

(«Таємний шлюб»), Дж. Паїзіелло – Амаранта («Прекрасна мельничиха»), де головні партії виконують саме мецо-сопрано та контральто.

Проте, у декотрих комічних операх партії головних героїнь юного віку доручено саме сопрано: Д. Обер – Церліна («Фра-Дияволо»), Ф. Флотов – Леонора («Алессандро Страделла»), Г. Доніцетті – героїні опер «Дочка полку» та «Любовний напій», тощо. Варто відзначити й перевагу над мецо-сопрано та контральто саме сопрано – у комічних творах В. Моцарта – Графиня, Сюзанна («Весілля Фігаро») та Блондхен, Констанца («Викрадення з Сералю») – як індивідуальну, проте типово буфонну характеристику.

Розділ II

Жіночий вокал опери «Запорожець за Дунаєм» та його специфічні вираження

2.1. Новаційний підхід до українського фольклору у вокальних номерах Оксани.

Характеризуючи у музичному аспекті головних дійових осіб опери, С. Гулак-Артемівський дуже чітко та послідовно дотримується початково обраних ним інтонаційних та жанрових сфер. Він достеменно для себе визначив образи і дуже якісно демонструє їх за допомогою музики та, безпосередньо, вокалу. Використовуючи певні інтонаційні елементи, автор створює переконливі та живі уособлення.

Детальний аналіз партії Оксани в опері дозволив визначити верхню межу її виконавського діапазону, а саме *g*, окрім арії вставного характеру «Прилинь, прилинь». До прикладу, романс з 1 дії «Місяцю ясний» складає діапазон *e – g* при теситурі *g – e*. Зважаючи на його куплетну форму, кожна з цих частин містить кульмінаційний висхідний хід на *g* при наявній вказівці в нотах: *tenuto*. «Ангел ночі», що розмістилась у 2 дії, вміщує діапазон *c – g*, середній епізод складає теситура *g – e*, а двох крайніх – *e – c*. Динамічно пісня є доволі стриманою, а в середньому епізоді на *g* з ферматою протягом двох тактів фігурує позначка *morendo*.

Ліричну кульмінацію опери складає дует з 2 дії за участю Оксани та Андрія. Якщо партія її коханого є дуже насичена високими нотами, то теситура

в партії Оксани складає $g - d$, при діапазоні $fis - g$. В цьому прикладі звертають на себе увагу мелодичні проведення фраз при частому їх зіставленні на $p-f$ та $f-pp$.

Квінтет з заключної дії «В нещасливій нашій долі» окреслює виконавську теситуру Оксани в $f - c$ при діапазоні $es - f$. Заспів фіналу, де Оксана виконує чи не найголовнішу роль, «Там, за тихим, за Дунаєм» формує її теситура в $g - fis$ з діапазоном партії в $d - g$. Варто відзначити у цьому зразку ноти d і fis , що є неодноразово виділені ферматами і динамічними відтінками f і ff .

Більш детальний аналіз однієї з головних героїнь національної української опери, Оксани, варто розпочати з її дебютної появи на сцені. Першу дію твору відкриває хор женців, а далі проходить експозиція Оксани через пісню-романс.

Оксана *Larguido* *tr*

1. Мі - ся - цю яс - ний,
2. Ор - лонь - ку си - зий,
3. Ти - хий Ду - на - ю,

зо - рі пре - кра - сні, бо - жі - ї о - чі тем - но - ї
со - ко - ле, би - стрий, що вік на во - лі - в за - вид - ній
зе - ле - ний га - ю, хви - лі ки - пу - чі, віт - ри мо -

Дівчина-сирота тут змальована дуже ніжним та трепетним створінням, її поетичний образ звертається до природи з проханням принести якусь добру новину з України... Пісня-романс написана в традиційній куплетній формі, має

вальсовий тридольний ритм, типову для українських ліричних пісень – мінорну тональність (e-moll), красиву та плавну мелодичну лінію. Також, класичною характеристикою, щодо порівняння з фольклорними піснями, є часті зупинки та акцентуація на стійких ступенях ладу. В цілому, можна зробити висновки, що пісня максимально наближена до народної, і аж ніяк не порівнювана з типовими італійськими оперними аріями – одна з новацій у цьому творі, задана композитором. У вокальному відношенні найбільшою складністю є тривале дихання, яким повинна володіти виконавиця, а також, чистотою звуку на довгих за тривалістю нотах.

Виконання Оксаною наступного вокального номеру представляє героїню з іншого боку: сама композиція має любовно-ліричний настрій, де виражені її почуття до Андрія та переживання про його подальшу ймовірну долю.

Moderato con moto Оксана *mf*

При -

pp *rit.*

p

a tempo *pp*

- лить, при- лить, ко- за- че мій, ти мій ко- ха- ний,

Цей номер має двочастинну будову, і в другій, Allegro, головна героїня демонструє свої щирі бажання бути з коханою людиною та абсолютно не приховує їх. Ця контрастна, друга частина арії, характеризується широкими стрибками, хроматичними інтонаціями, впевненим акцентованим, ніби, крокуючим мелодичним рухом.

Ор - ле, дру - же си - зо - кри - лий,

об - гор - ни ме - не кри - лом, ми по - ли - нем

Продовжує поступово розкривати образ Оксани композитор і у другій дії опери.

Оксана
Ангел но - чі над зем -

ле - ю, ти - хо ві - є вже кри - лом, бо - жий

Аріозо «Ангел ночі над землею» розпочинається з монотонної, ніби застиглої мелодії у вокальній партії, що демонструє спокій та чарівність літньої

ночі, де дівчина чекає на свого коханого. У той час в оркестрі звучить ледьчутна акомпонуюча підтримка, переважно, дерев'яної духової групи інструментів. Форма цього аріозо – тричастинна, яку можна умовно позначити формулою $a+b+a$, а сама вокальна композиція складається з трьох епізодів. Більш емоційно, у вокальному відношенні, звучить другий епізод на слова «Тільки зорі в небі сяють».

ваєтихим сном, тихим сном. Тільки зорівнебі

сяють, шепчелист, шумитьДунай, поміжсеберозмов

Партія солістки отримує динамічне діапазонне розгортання, насичується хроматизмами, паузованим та пунктирним ритмом, дрібнішими тривалостями, а звучання оркестру стає максимально уподібненим до того, яким воно повинно бути в опері. Третій епізод, цілком логічно, підсумовує попередні два.

нях! Місяць хма - ро - ю за -

morendo

6. С. Гулак - Артемовський „Запорожець за Дунаєм“

82

крив - ся од за - вид - ливих о - чей, за діб - ро - ву вже спу -

p

Логічним завершенням другої дії, коли Оксана зустрічається зі своїм коханим Андрієм, є дует закоханих, що в інтонаційному плані впливає з побутової пісні-романсу.

Оксана

Андрій

О, мій дру - же, мій пре.

Ластів - ко мо - я пре.

крас - ний, сер - цю ра - діс - ний цей час, я тво - я, о, мій ко -

крас - на, сер - цю ра - діс - ний цей час, ти на вік мо - я ко -

f

f

ff

f

Гімн взаємному, палкому та щирому коханню, «О, мій друже, мій прекрасний» розгортається на фоні плавної, мелодично стійкої та інтонаційно рівної мелодичної лінії. Вальсовий ритм злегка відчутний у супроводі оркестру, тріольний рух та терцієва втора в обидвох партіях – є не лише неодмінним атрибутом, а й свідченням того, що закохані насправді щиро мають спільні почуття та думки про подальше щасливе життя. Вокальна партія Оксани в цьому дуеті потребує від виконавиці неабиякої дикції та грамотно поставленого дихання, адже темп та дуетний спів з партнером вимагають спеціального вміння і від самої солістки.

Кульмінаційним експонуванням образу Оксани варто вважати її пісню в фіналі опери, що надалі підхоплює увесь хор: «Там, за тихим, за Дунаєм».

Оксана (до Карася)

Там за ти - хим, за Ду - на - ем на зем - лі єсть

бо - жий рай. Ми ту - ди, ту - ди ба - жа - ем,

Якщо початково композитор розкривав героїню лише з ліричного боку, надаючи їй відповідних вокальних партій, максимально наближених до народної ліричної та тужливої пісні, то у фінальній дії опери Оксана постає життєрадісною, активною, впевненою у щасті завтрашнього дня та поверненні на рідну Україну. Розпочинаючи сцену за участю усіх дійових осіб, вона ніби налаштовує слухача на щасливе закінчення не лише музично-драматичного

твору на національній основі, а й самих героїв, на вдале та таке омріяне повернення додому.

Узагальнюючи специфічні риси партії Оксани у творі «Запорожець за Дунаєм», варто відзначити, що вони комплексно відповідають мецо-сопрано, як і вказано у клавiрі самим автором. За діапазоном – це с – g, теситурне навантаження відповідає середньому положенню та переважно розташоване в рамках е – е. Цікавим є і те, що уже більше ста років виконавська традиція для партії Оксани апелює саме до сопрано, тобто, її виконують вокалісти з даним типом голосу.

Задля того, аби сопрано виявили при виконанні партії свої природні якості, композитор та диригент О. Горелов (Горілий) вносить у твір вставний номер. Це відбулося у 1902 році, і мова йде про абсолютно відмінну від авторського почерку С. Гулака-Артемівського арію «Прилинь, прилинь». [15, с. 139]. Теситурно арія вміщена у межі а – f, а діапазон складає е – а. Друга частина арії характеризується наявними високими нотами g, gis, причому, вони витримуються на ферматах. Таким чином, О. Горелов прагнув своєрідним чином допомогти сопрановим виконавицям краще продемонструвати свої вокальні можливості, а саме природність вільного звучання у верхньому регістрі.

2.2. Характеристики партії Одарки та аналіз її найтипівіших вокальних номерів.

На прем'єрному виступі партія Одарки була доручена Е. Лілеєвій (сопрано). Артистка опери володіла досконалою колоратурою, рівним та гнучким у всіх регістрах голосом, хоча і не надто широкого діапазону. Особливо майстерно виконавиця грала характерні та комічні ролі, відтворювала жінок-кокеток (Адіни з «Любовного напою», Церліни з «Фра-Дьяболо», тощо). Поруч з Д. Леоновим, П. Булаховим, О. Петровим, її партнером по сцені часто фігурував сам композитор, С. Гулак-Артемівський. [19, с. 281].

На відміну від Оксани, головної героїні, що представляє любовну лінію опери, Одарка, її, так би мовити, названа мати, позиціонована зі значно іншого боку. Вона, будучи героїнею комічної лінії разом зі своїм чоловіком, Іваном Карасем, експонована у творі і в якості драматичного персонажу. Найяскравішим зразком першої, комедійної лінії, а в цілому – і шедевр у всієї опери, за яким її впізнають слухачі, є дует з Карасем, де вона, розлючена, гнівається на свого чоловіка-гультя:

Одарка *f*

Від-кі - ля це ти у - зяв - ся? Де ти
до - сі про - па - дав? Хоч би бо - га по - бо -

Найповніше характер героїні розкривається у даному дуеті – розгорнутій сцені, що звершує першу дію опери. Ця структура має наскрізну композицію і містить в собі три розділи, як своєрідні етапи розвитку комічної дії. Ведуча, навіть наступальна роль в дуеті належить саме Одарці. Це відчутно уже з перших нот даного прикладу. Щодо безпосередньо вокальної партії, то розглянутий приклад не є дуже складним у виконавському відношенні, головне в ньому – передати харизму сильної та вольової жінки. Її партія в дуеті розпочинається з емоційного стрибка на кварту вгору та звучить стрімко, імпульсивно, переконливо.

Уся сцена Одарки і Карася, незважаючи на її розгорнутий виклад, містить одну конкретну смислову ситуацію. Тут композитор зберігає всю гнучкість мелодичних фраз та максимально наближає їх до розмовної мови. Поруч з тим, агресивні настрої Одарки змінюються жалістю та сльозами: таким чином жінка вдається до хитрого приборкання норавливого чоловіка.

Одарка (сіла на пряхьбу біля хати.)

meno mosso

Ти гу -

- ля - еш дні і но - ці, я ж, сер - деш - на, все од - на, із - су -

Тонкий ліризм цього образу неймовірним чином характеризують мелодичні фрази вузького діапазону з частими оспівуваннями та поступеним рухом. Вони дуже наближені композитором до української ліричної задушевної пісні та демонструють героїню зовсім з іншого боку. Для виконавиці-вокалістки важливим є харизматичне перевтілення з войовничої, імпульсивної та крикливої Одарки – в ніжну, чутливу, тонку та емоційну натуру, ображену на свою долю та конкретного чоловіка. Наскільки достеменно цей непростий психологічний задум автора зможе передати інтерпретаторка ролі – від цього залежатиме її успішне виконання та правдиве втілення в образ.

Третій, і кульмінаційний розділ цієї сцени набуває первісного характеру, де Одарка, ще більш розлючена, кидається зі звинуваченнями на Карася та обіцяє йому гнівну розправу.

Allegretto (Засучує рукава; з запалом)

По-стри - вай же, мій ко - за - че, бу - деш,

бу - деш па - м'я - тать, бу - деш тя - мить, не - бо - ра - че, як то

Різка зміна темпу – Allegretto, пунктирний ритм на staccato та швидкий акордовий супровід свідчить про наростання емоцій, що дуже важливо відтворити і в образі Одарки. У вокальному аспекті цей розділ дещо складніший за рахунок високої теситури, швидкого темпу та пунктирного ритму, що комплексно зобразити доволі непросто. Грамотно обране дихання, правильна позиція, подача та, звісно, велика кількість репетицій, є запорукою вдалого виконання цього елемента сцени за участю двох головних осіб. Мелодична лінія насичена стрибками на різні інтервали, сповнена секвенційних рухів та підтримується класичною гармонією – це дещо полегшує виконавство.

Як уже традиційно в даній сцені, активна, рухлива та емоційна партія Одарки змінюється на тужливу, слізну, зворушливу:

Meno mosso assai

Ой, ко-ли б я пер-ше зна-ла, з чо-ло-ві-ком

як то жить, кра-ще вік би ді-ву-ва-ла, ніж те-пер так

Цей музичний зразок сцени дуже вдало підібраний автором після такого емоційного накалу, та ще з іншого ракурсу представляє Одарку. Її плач-голосіння «Ой, коли б я перше знала...» настільки щирий, правдивий та невідомий, що відчувається справжній розпач жінки, яка уже не знає, як діяти далі, і як жити з таким чоловіком. Мелодичну лінію складають згруповані шістнадцяті, що дуже яскраво відтворюють схлипування. Виконати ці тонкощі не є складно, головне – чітко проінтонувати кожен ноту без «зачіпання» сусідніх, зайвих звуків. Також важливо швидко перестроюватись в іншу тональність, зокрема, цей зразок представлений уже в гармонічному *c-moll*, що прийшов на зміну *Es-dur*.

Вокальну партію Одарки у сцені з Карасем в другій дії неможливо охарактеризувати одним словом, адже, ця героїня розкривається в різних ракурсах, образах. Для їхнього відтворення композитор А. С. Гулак-Артемівський вдається до безлічі музично-виражальних засобів, форм та жанрів, як оперного гатунку, так і суто українського фольклору. Музична характеристика Одарки розвиває саме комічну лінію опери і побудована на інтонаційному матеріалі танцювально-жартівливих народних пісень. Також,

для повноти розкриття її образу, композитором використано жанрові елементи плачів-голосінь, ліричної пісні.

Одним з таких яскравих зразків є пісня з третьої дії «Ой, казала мені мати, ще й приказувала». В ній Одарка згадує своє далеке дівоцтво, настанови матері та журиться на своє тяжке життя з Карасем.

Одарка *p*

Ой ка - за - ла ме - ні

ма - ти ще й при - ка - зу - ва - ла, що б я хлоп - ців у са -

Традиційно для такого роду фольклорних пісень, цей зразок написаний у мінорі, звідси, використано його гармонічний варіант. Побудова пісні сповнена секвенційних рухів, жалісливих інтонацій за рахунок секундових рухів, кількарізних оспівувань.

Третя дія містить ще один яскравий приклад ліричної фольклорної пісні, проте, вона дуже гармонійно вписується у загальний контекст опери та звучить в комплексі з акомпануючим оркестром. «Що робить, я, бідна, маю?» - тут Одарка в черговий раз скаржиться на свою долю та тяжке життя з Карасем. На цей раз він жартує з нею, ніби одружиться на турецьких дівчатах. Добра та чуйна жінка не може сприймати це, як звичне явище, і побивається на свою нелегку долю.

Одарка (Сідає на прязьбі, плачучи. В цей час Карась сідає на камінь по-турецькому, удає, ніби молиться,
Що ро - бить я бід - на

простягаючи догори руки).
ма - ю, нещає-ли - ва си - ро - та. Гір - кі сльо-зи про - ли -

Цей музичний приклад сповнений мелізматиками, проте, вона не фігурує в якості саме орієнталізму, скоріше, автор змальовує ту межу розпачу жінки, коли вона вже у пісні дійсно плаче та схлипує. Кілька хроматичних нот, дрібних тривалостей, які потрібно проспівати, незначні елементи мелодичної лінії з вузькими інтервалами – ось і всі вокальні труднощі для виконавиці. Найскладнішим у цій ролі є витримка образу та його еволюції протягом усього твору.

Останнім номером, що представляє образ Одарки – є заключна сцена з хором. Героїня наділена коротким сольним виступом. Пісня, хоч і звучить в мінорі та в заповільненому темпі по відношенню до динаміки усієї сцени, проте, в ній висловлена щира радість та одвічна надія українців повернутися назад додому, на рідну Батьківщину. Тут від сварливої Одарки не лишилося й сліду – настільки щиро та проникливо звучить її виступ. У вокальному відношенні номер представляє зразок української ліричної пісні: вона дуже

душевна, прониклива та щира. В цьому короткому виступі Одарка фігурує і як щирий патріот свого краю, що досі не прослідковувалось у жодному її номері.

Un poco meno mosso
Одарка (урочисто)

У.кра - ї - но, рід - ний кра - ю, сер.цем я те - бе ба -

- жа - ю, все, що ми - ле, жде там нас! Дай же,

Перша національна українська опера професійного зразка серед усіх головних героїв містить дві основні жіночі ролі – це роль Оксани та її названої матері – Одарки. Ці дві жінки опинились в нелегких умовах проживання далеко поза межами рідного краю, проте, вони є щирими українками, про що свідчать і репліки, і погляди, і побут. Найкраще цих двох різнопланових героїнь зображено за допомогою українського фольклору. Якщо в партіях Одарки можна відчуті і комедійні елементи з італійської опери типу буффа (швидке говоріння дуєтом з Карасем, вигуки, напівспів-напівсміх, тощо), то партія Оксани – це тонкий український ліризм. Відтворити її образ композитору допоміг наш фольклор: ліричні, тужливі, жартівливі пісні.

Вокальні партії кожної з героїнь не є простими у виконанні, але з технічного боку не створюють особливих труднощів. Головне в їхньому освоєнні і донесенні ідеї автора до слухача – це бездоганне проникнення в образ, відтворення тієї ситуації, яка зараз відбувається на сцені, а також близьке

знайомство з українським фольклором, як базою, основним джерелом побудови партії кожної з героїнь.

З роками вокальна партія Одарки отримує певних змін, які варто розглянути. В її обох дуетах з чоловіком, козаком Іваном Карасем, виконання змінилося у тональному плані, що викликало цілком логічне пониження діапазону та теситури вокалу на цілий тон. До прикладу, з 1-ої дії дует отримав загальну зміну діапазону з es –as на des –ges. В той час, коли підвищена в перших двох частинах теситура: від b –f аж до c –g – відповідно, у третій, після зміни тонального плану стала від as –es до b –f.

Дует з 3-ої дії теж отримав тональні, а, відповідно, діапазонні зміни: з e –a він стає d –g. Цілком логічно, що і теситура, що поступово підвищувалася в перших двох частинах до h –gis третьої – теж знизилася на один тон.

Загальний діапазон героїні опери займає h–a, і є доволі широким. Верхню межу можна прослідкувати в 3-ій дії, а саме у квінтеті. Тут виконавська теситура Одарки сягає g –e, в той час, коли діапазон - e до a. Варто відзначити триразову повторюваність фрази «Не прийшлося би вік тужить» на високому g, що звучить, як резюме її життя, висновок про тяжку жіночу долю та розпач. Цікаво композитор вдається до змін в теситурі вокальної партії героїні у фінальній частині твору: тут діапазон сягає нижньої межі та при теситурі fis –d становить h–d.

Доволі закономірно, що зі зміною тонального плану отримали видозміни і показники технічно-вокальні, спричинивши виконання партії Одарки солістками з драматичним сопрано та мецо-сопрано. Звичайно, роль героїні отримує іншого забарвлення, згідно мецо-сопранового тембру, який більш імпонує цьому образу: сам композитор в партитурі та клавірі вказує на вік Одарки, 35 років.

Найяскравіше образ Одарки втілювали видатні українські виконавиці (сопрано), як М. Литвиненко-Вольгемут, О. Петрусенко. Не менш досконало цю роль зіграли сопранові вокалістки Р. Сергієнко, В. Любимова, В. Гужова,

меццо-сопрано – Л. Попова, В. Васильєва, О. Благовидова, тощо. На сьогодні практикують виконання даної ролі обома типами голосу.

ВИСНОВКИ

Жіночий вокал в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського є не лише елементом усього комплексу музичних номерів, а й джерелом, що породило любов українського слухача до української пісні, сміливо та влучно адаптованої в оперному жанрі. Багато з номерів пісень, романсів, дуетів, взятих з опери, сьогодні поокремо виконувани, як на професійній сцені, так і любителями національного музичного надбання.

Музична мова окремих проаналізованих у бакалаврському дослідженні зразків переважно близька звучанню українського фольклору. Все тому, що композитор зумів поєднати оперне мистецтво з національним. Поруч з тим, автор першої національної опери вдало підпорядковує її італійському різновиду опери буффа. Пронизана ідеями патріотизму та любові до рідного краю, опера «Запорожець за Дунаєм», не без участі жіночих ролей, фігурує цілісним комплексом, де дуже синтетично поєдналося національне, італійське та суто українське патріотичне начало.

В даній бакалаврській роботі основний акцент робився на жіночий вокал та найтипівіші номери за його участю. Згідно **мети роботи** – досліджено специфіку жіночого вокалу в опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм».

1. Розглянуто місце та роль жіночих вокальних номерів в опері «Запорожець за Дунаєм», а саме:

- пісні, романси Оксани та Одарки вміщені як у сольні, так і у ансамблеві номери;
- у сольних номерах абсолютно по-різному експоновані героїні – як у ліричних, любовних, так і у комічних, жартівливих, патріотичних образах;
- і в дуетах, квінтетах, номерах з хором, вокальні партії жіночих ролей не губляться, а навпаки, фігурують на фоні інших дійових

осіб та «пропагують» український фольклор в якості інтонацій, ритмів, жанрової приналежності.

2. Відстежено специфіку побудови сценічних дій за участю жіночих вокальних номерів, а саме:

- образ Оксани експонований з першого ж номеру опери, де дівчина характеризується, як мрійлива, закохана, юна та дуже ніжна особа. Один з яскравих номерів опери – виступ Оксани з хором з піснею «Там, за тихим, за Дунаєм» - є своєрідною аркою в презентації образу, проте, тут дівчина – уже запальна патріотка, яка прагне не лише кохання, а й щастя на рідній землі;
- головна героїня Одарка – дуже різносторонньо демонструється завдяки її участі у розгорнутих наскрізних сценах з чоловіком Іваном Карасем. Тут вона виступає і як грізна, принципова та сварлива жінка, і як ображена на нещасну долю дружина, і як мстлива та ніжна водночас. Композитор велику частину опери присвячує експозиції цього неоднозначного образу, а саме другу частину першої та першу частину третьої дії.

3. Проаналізовано особливості музичної мови у жіночих вокальних партіях опери – Оксани та Одарки, а саме:

- жіночий вокал, переважно, вміщений композитором у куплетну або просту тричастинну форму, також – в якості складових наскрізної сцени;
- мелодичні лінії у вокальних партіях дуже наближені до типових мелодичних зворотів українських народних пісень. Вони, більшою мірою, мають плавні лінії, секвенційне розгортання, без стрибків, а якщо такі і є, то вони проходять по основних ступенях ладу та мають класичну гармонічну підтримку;
- гармонічний супровід вокальних номерів належить до класичної гармонії з усіма логічними та типовими ладо-тональними зв'язками;

- усі вокальні номери створені самим композитором на основі українського фольклору, окрім вставної пісні, написаної О. Гореловим «Прилинь, прилинь»;
- діапазон та теситура вокальних партій головних героїнь, Оксани та Одарки, відповідає межам діапазону та теситури жіночих голосів, як сопрано та мецо-сопрано, адже на сьогодні виконання опери практикують доручати і першому, і другому типу жіночого голосу;
- жанрова палітра жіночих вокальних партій охоплює пісню-романс, плач-голосіння, вокальні скоромовки, жартівливо-танцювальні пісні, тощо;
- характер виконання кожному окремому вокальному номеру – властивий індивідуальний. Усе залежить від того образу та характеру розгортання сцени, в якій бере участь та чи інша героїня;
- можна сміливо виділити три основні лінії, ідеями яких наділені усі жіночі вокальні номери: кохання, комічний побут та патріотизм.

4. **Розглянуто** тонкощі виконавського аспекту кожного вокального жіночого номеру з огляду на його позиціонування в сценічній дії, характер та образні нюанси – за участю нотних прикладів з клавiру опери.

Варто зазначити, що жіночий вокал у опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського є не настільки однозначним та простим, яким здається на перший погляд. Наближеність самої музичної мови до українських фольклорних жанрів абсолютно не спрощує виконавський аспект, а навпаки, ускладнює грамотне позиціонування образу в різних амплуа, як учасника сценічної оперної дії.

Виконання тієї ж пісні, романсу чи елемента жартівливо-танцювальної сцени в опері буде абсолютно відмінним від його звичного експонування, як однопланового жанру. Сенса у тому, що оперний контекст зумовлює абсолютно інше позиціонування, бачення, розуміння, а значить, і відтворення вокального жіночого номеру, як елемента синтетичного жанру високого мистецтва, хоч і з національним жанровим корінням.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архімович Л. Українська класична опера. — К.: Муз. Україна, 1957.
2. Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шресер-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. — К.: Мистецтво, 1964. — Ч. 2: Українська радянська музика.
3. Архімович Л. Б. Шляхи розвитку української радянської опери. — К.: Муз. Україна, 1970.
4. Булат Т. Український романс. — К.: Наукова думка, 1979.
5. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ, 1997. 319с.
6. Гордійчук М. М. Українська радянська музика: Нарис. — К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1957.
7. Грица С. Фольклор у просторі та часі: Вибрані статті. — Тернопіль: "Астон", 2000.
8. Грінченко М.О. Історія української музики. — К.: Спілка, 1922.
9. Гулак-Артемівський С. Запорожець за Дунаєм : комічна опера на 3 дії : клавір / С. Гулак-Артемівський. — К. : Мистецтво, 1954. — 212 с.
10. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики. — К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР. — Ч. 1. — 1957; ч. 2. — 1967.
11. Драч И. С. Украинский парафраз на россиниевский сюжет / И. С. Драч // Джоаккино Россини: современные аспекты исследования творческого наследия : сб. ст. / под ред. М. Р. Черкашиной ; Киевская гос. консерватория. — К., 1993. — С. 74–79.
12. З історії української музичної культури: Зб. статей. — К.: Київська держ. консерваторія, 1991.
13. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість. — К.: Муз. Україна, 1990.
14. Історія української радянської музики: Муз. культура Рад. України / Л.Б. Архімович, Н.І. Грицюк, Л.М. Грисенко та ін. — К.: Муз. Україна, 1990.

15. Кауфман Л. С. С. Гулак-Артемовский / Л. Кауфман. — М. : Музыка, 1973. — 178 с.
16. Кауфман Л. Семен Гулак-Артемовский. — К.: Муз. Україна, 1981.
17. Корній Л. Історія української музики. — В 2-х ч. — К.: Вид-во М.П. Коць, 1998.
18. Косенко В. С. Спогади. Листи. — 2-ге вид., доп. / Упор. Косенко А. В. — К.: Муз. Україна, 1975.
19. Пружанский А. Отечественные певцы. 1750-1917. В 2-х ч. Ч. 1 : Словарь / А. Пружанский. — М. : Совет. композитор, 1991. — 424 с. Культура України. Випуск 31. 2010
20. Ревуцький Д. С. С. Артемівський-Гулак і його комічна опера «Запорожець за Дунаєм» / Д. Ревуцький // «Запорожець за Дунаєм». Постави Держ. акад. театру опери та балету УСРР — Київ. Гастроль в Москві 11-21 березня 1936 р. : зб. ст. / [ред. Д. Грудина]. — К. ; Х. : Мистецтво, 1936. — С. 5–28.
21. Сикевич В. Былые встречи / В. Сикевич // Исторический вестник : историко-литературный журнал. — СПб., 1893. — Т. ЛП. — С. 90–115.
22. Український водевіль. — К., 1965.
23. Черкашина М. Р. Опера ХХ століття: Нариси. — К.: Муз. Україна, 1981.
24. Шреєр-Ткаченко О.Я. Історія української музики. — К.: Муз. Україна, 1980. — Ч. 1.