

МУЗИЧНИЙ РЕПЕРТУАР ЛЬВІВСЬКОГО ТЕАТРУ: ОСОБЛИВОСТІ ВИСВІТЛЕННЯ У МІСЬКІЙ ПРЕСІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ ст.

Наталія Косаняк

молодший науковий співробітник відділу наукових досліджень творів образотворчого та музичного мистецтва Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів ЛННБ України ім. В. Стефаника, канд. мистецтвознавства

Увагу зосереджено на реценції музичного репертуару львівського театру засобами місцевої журналістики другої половини ХІХ — початку ХХ ст.; описано чинники, які сприяли формуванню його музичного репертуару.

Ключові слова: *музичний репертуар, львівський театр, опера, часописи.*

The article deals with the reception of musical repertoire of Lviv theatre by local journalists of the late XIX — early XX century, it is described the factors which formed the musical repertoire.

Keywords: *musical repertoire, Lviv theatre, opera, newspapers and magazines.*

Внимание сосредоточено на реценции музыкального репертуара львовского театра средствами местной журналистики второй половины ХІХ — начала ХХ в.; описаны факторы, содействующие формированию его музыкального репертуара.

Ключевые слова: *музыкальный репертуар, львовский театр, опера, журналы.*

Одним із яскравих спектрів самобутньої львівської культури на зламі ХІХ–ХХ ст., без сумніву, вважають музику й театр. Через відомі геополітичні обставини музично-театральна культура Львова була тісно пов'язана з діяльністю німецькомовного австрійського, польського українського, єврейського театрів й віддзеркалює неповторність поліетнічної інфраструктури міста. Львівський театр (як збірне поняття), який за тогочасною традицією був музичним, акумулював активність місцевого музичного життя й творчості, виявляв потребу в заснуванні професійних осередків музичної освіти й поширення музичної культури, слугував піднесенню загального духовного рівня краю [6; 25]. В історичному ракурсі

особливий інтерес дослідників викликає ХІХ ст. — період, коли театральне мистецтво у Львові наблизилось до європейського рівня [48].

Міська преса — одна з найпопулярніших форм засобів масової комунікації, найкраще відображає циркулювання публікацій музично-театральної тематики [5]. Рецепція музичного профілю діяльності львівського театру засобами місцевої журналістики ХІХ — першої третини ХХ ст. не отримала свого системного висвітлення, великий пласт матеріалу з періодичної преси залишився поза увагою дослідників. Аналітичний огляд тематики пресових публікацій допомагає зрозуміти потреби глядачів, їх відчуття від побаченого і почутого, орієнтуючись на тогочасні ідеї і смаки.

Аналіз проблемно-тематичного спектру львівської преси крізь призму їх змістової організації виявляє такі ключові напрями: соціальна значущість львівського театру; адміністративно-організаційні питання (будівництво приміщення й технічне обладнання, зміна керівництва, фінансово-економічне становище театру тощо); музичний репертуар; артистична діяльність (артистичні сили й художній рівень виконання); оперна й музично-драматична творчість; роль критики в музично-театральному процесі; оперна естетика й музично-теоретичні проблеми, рецензії на оперні вистави.

Музичний репертуар був у переліку найбільш обговорюваних у тогочасній пресі з огляду на те, що репертуар є найосновнішим чинником, який впливає на успішну діяльність кожного театрального колективу. Саме репертуар відображає ідейно-художню позицію трупи, її творче обличчя, подібно як репертуар різних театрів країни відображає її культуру та ідеологію. Публікації у тогочасній пресі дають можливість виявити найпопулярнішу постановку, яка отримала визнання глядачів, шляхи формування репертуару. На репертуар впливали і свідомі політика антрепренерів і дирекції, смаки і вимога публіки й інституцій, які фінансували, політичні вказівки уряду тощо.

У своїх публікаціях критики називають проблему суто національного оперного репертуару, адже в суспільній opinio pubblica театру була підтримка національної оперної творчості, інсценізація творів, які розкривали б або містили національну складову, тим самим музично-журналістський матеріал перетворювався в свого роду ідеологічний засіб впливу на свідомість публіки [29; 30].

Постійний австрійський театр у Львові впродовж своєї історії надавав перевагу німецьким композиторам, що передалось і критиці. Зокрема, в німецькій газеті «Leseblätter» критик під криптиком «R» негативно реагує на заїлля італійської музики, обстоюючи національний репертуар : «... нас атакувало шелестіння солодких як цукор італійських мелодій, ці цукеркові опери і кондитерський спів» [41].

Подібними були переваги у дописувачів німецькомовної газети «Mnemosyne». Як приклад, наведемо фрагмент рецензії на оперу Белліні «Норма», поставленої на сцені австрійського театру: «Опера у Львові. Маємо оперу, нову д у ж е д о б р у оперу! Це можна почути від кожного шанувальника музики й театру, і я лише щиро повторюю почуте, навіть коли б хтось із сумнівом похитав головою, як можна висловити таку думку всього лиш після одного-єдиного спектаклю. Це правда, 30 травня ми почули «Норму», цей діамант беллінієвської музики, і то була найкраща «Н о р м а» (тут маю на увазі цілу постановку), яка тільки бачила театральні підмости, передовсім завдяки небувалому таланту і мистецькій освіті трьох нових запрошених учасників трупи: це м-ль Е ш е н (Адальжиза), пан ф. З а б а т ц к і (Север-Полліон) та пан Р а й х м а н н (Оровіст), підтриманих вартою усіх похвал гостею м-ль Р у т (Норма)» [26].

Польська сцена у Львові відчувала своєрідний місіонерський обов'язок у якнайширшому поширенні національної оперної культури, на чому постійного наголошувала преса: «У Варшаві спостерігаємо тенденцію до нищення польської опери. Лише Львів є у такому щасливому положенні, що в музиці загалом, а в польському театрі зокрема міг здійснити неочікувану послугу» [31].

За посередництвом преси була сформульована вимога музичної громадськості — систематична реалізація на львівській сцені прем'єр нових опер польських авторів й обов'язкове використання польської мови в операх зарубіжних авторів. Це завдання виконувалось успішно: більшість найвідоміших творів польського оперного мистецтва XIX ст. вперше поставлено саме у Львові або Львівським артистичним колективом, і кожна з цих прем'єр була прокоментована критикою. Наприклад, прем'єра опери В. Желенського «Конрад Валленрод» викликала у критика Б. Червенського гордість за Львів, «що має честь вперше ввести в світ оригінальну оперу

польського композитора» [24]. З особливим пієтетом ставилась львівська критика, зокрема в особі С. Невядомського, до творчості Г. Ярецького, вважаючи його найкращим сучасним місцевим польським оперним композитором, «духовним спадкоємцем Моцарта». Тримається він того самого середовища з точки зору гармонії і мелодії як головному чинникові музики» [37].

Спротив публіки і критики (в особі С. Невядомського) викликало використання італійської (чи іншої мови оригіналу) у виконанні польських співаків. Наприклад, гострі закиди зібрала співачка Я. Королевич за виконання італійською мовою партії Недди в опері «Паяци» Р. Леонкавалло в листопаді 1903 р., при тому, інші співаки — Бандрівський, Завіловський — співали польською [39].

В українському театрі нестача фахового артистичного колективу, відповідного національного музичного репертуару і шляхи його розширення, були чи не найголовнішими питаннями на порядку денному журналістських обговорень. Зокрема, А. Вахнянин наприкінці 1891 р. у статті «По гостині руского театру у Львові» окреслює в загальних рисах ці проблеми: «Слабше вже єсть обсаджена наша опера і оперетка. Крім пані Клішевської і п. Ольшанського, о других лицах персоналу співочого не можна совістно сказати, щоб вони розпоряджали добрими і хорошими голосами. Оперетка наша бідує ще завсігди не посідаючи ані здецидованого баритона, ні баса. Не можемо однак сказати, щоб і на тім поли в порівнанню з давнішими часами не було поступу [...]. На тім поли потрібно ще досить реформи. Наша сцена повинна в даних обставинах більшу увагу прикладати до музики. Музыка — то друга душа русина. А якби добре пошукати, то крім пані Долістівної (доброто набутку) найшлись би і другі сили співочі, так вельми потрібні до ансамблів» [1].

Запити публіки «диктували» вимогу розширення музичного репертуару та підвищення його мистецького рівня. Театральні директори також розуміли переваги української вистави: театр давав можливість популяризувати оперні шедеври серед найширших мас українців рідною мовою, тому намагалися утримати його на належному рівні, залучаючи до співпраці драматургів і композиторів: «Тепер маємо довше попрацювати над виставою. Закинути перестарілий, невідповідаючий новочасним нашим вимогам репертуар, всяких Стецьків, Гриців і дурнів, бо се не новина для нас... Беріть

з сучасного життя народа, добирайте репертуар і закиньте протекційну систему обсаджування ролей. Злагодьте собі приличну гардеробу та закиньте ті яркі краски в уборі, а перш усього — будьте точні, совісні і природні» [9].

Не менш важливим питанням в обговоренні музичного репертуару був художній рівень відібраних до постановки творів. Як відзначають дописувачі пресових публікацій, однією з причин репертуарної кризи, яка перманентно охоплювала львівський театр, були комерційні, а не художньо-естетичні критерії, якими керувались артистичні директори при доборі творів. З метою залучення широкого кола публіки й отримання фінансових прибутків театр часто «підлаштовувався» під невибагливого глядача, замість того, щоб вести його за собою, піднімати його естетичну культуру і смак. Глядачеві ж часом простіше йти за цим «підлаштованим» під нього театром й дивитися те, що пропонують. У результаті простежується спад взаємної вимогливості: театр все охочіше і частіше звертається до творів не першого сорту, а глядач все охочіше і частіше піддається «чарівності» легковажності, мало того, — вимагає її.

Якщо причини бідності репертуару театральна дирекція вбачала переважно у відсталості театральної цензури, в незабезпеченості авторських прав, в обмежувально-поліційній діяльності театального комітету, то журналісти дотримувались іншого погляду: відповідальність за театральний голод вони покладали щонайперше на публіку, яка задовольнялася переважно кон'юнктурними творами, а також на тих антрепренерів та акторів, які догоджали неперебірливим глядачам: «Будь певним, що на виставах Корнеля, Вольтера, Шиллера глядачів на пальцях полічити; але коли велика афіша оголошує «Сирену з Дністра», сиди вдома, бо тебе затлумлять у театрі. [...] Причиною того смаку є неосвіченість» [23].

До цього долучалась проблема обмежених матеріально-організаційних можливостей польської сцени порівняно з німецькою, що також змушувало її керівників скеровувати свої зацікавлення та зусилля до постановки «легковажних» драматичних жанрів та музичних спектаклів. Крім того, польський театр тривалий час (до 1872 р.) не мав у своєму виконавському складі окремого колективу співаків, користаючи з можливостей вокально обдарованих драматичних акторів. Така практика зазвичай вважалась шкідливою, оскільки утруднювала артистам удосконалення майстерності в

певному обраному ними напрямі. Задекларовано навіть потребу відмови від музичного репертуару в польському театрі. Зокрема, В. Залеський в 1827 р. публікує в «Rozmaitości» свою відому статтю «Польський театр у Львові. Чого від нього вимагати і що про нього судити належить», в якій роль музики — передовсім опер, що за традицією показували після «основного», драматичного, спектаклю, порівнює із поганим десертом по доброму обіді: «Видається, що сцена наша повинна обмежитись на декламаційні тільки постановки, то значить трагедії, комедії, і так званої драми, оперу треба залишити іншим або відкласти до кращих часів. Після досконала виставленої трагедії опера на нашій сцені виглядає як поганий десерт по доброму обіді, а добрий обід і без десерту добрий» [51].

Як приклад: Камінський був змушений задля касовості постановок часто нехтувати естетичними принципами й догоджати неперебірливим глядачам, включаючи до репертуару театру твори примітивні, з банальними побутовими сюжетами і, звичайно, не найвищої якості. Цю ж думку повторює А. Хлендовський у статті «Про польський театр у Львові» у тому ж «Pamiętniku Lwowskim»: «Як може Директор дійти до поліпшення сцени, коли є переконаний, що найкраща трагедія чи комедія не дасть такого прибутку, як залихвацька п'єса, начинена співами, чи військові атаки серед штучних вибухів і шуму армاد» [22].

Подібним чином гостро висловився про український театр Іван Франко: «А чи український театр міг би робити конкуренцію польському театрові у Львові? [...] це також не така неможлива річ, як би дехто думав, але тут перед нашим театром стеляться дві дороги: або ідеальна — плекати справді високу штуку (мистецтво) й робити конкуренцію польському театрові, перетягуючи до себе й репертуаром, і грою частину заможної та освіченої польської публіки (хоч під цю пору це смішно неправдоподібно), або робити йому конкуренцію ін мінус, тягнути до себе невибагливу частину публіки оперетками, фарсами та звичайною театральною брудотою. Дотеперішня практика галицько-руського театру з його замилюванням до опереток та перекладів польських шаблонних «штучок» велить нам боятися власне сеї другої евентуальності» [19].

Жваві дискусії в пресі викликала проблема оновлення репертуару й реалізації світових оперних новинок, адже оперування постійним старим репертуаром загрожувало втратою зацікавленої

в новинках публіки. Крім цього, прем'єрні ініціативи давали підставу дирекції театру для отримання фінансових дотацій. Природно, що прем'єри, як і поновлені давно неграні опери, сприймалися як атракційні видовища й особливо тішили увагу публіки та журналістів, однак їх кількість була стало недостатньою. Злосливої критики й постійних нарікань на домінування впродовж кількох театральних сезонів старих, раніше граних, опер зазнавала репертуарна політика театру від Камінського до Павліковського та Геллера. Зокрема, критик Д. Барановський злосливо нарікає на засилення в репертуарі театру Павліковського старих, раніше граних впродовж кількох сезонів, опер: «Знову одвічний репертуар, притрушений пилюкою, який віддає нестерпним смородом старості» [20].

Вагомим фактором у характеристиці репертуарних уподобань музично-театральної критики є сприйняття різних національних оперних шкіл. Адже відомо, що на оперних афішах львівського театру зазначались імена всіх композиторів, твори яких оперна сцена зобов'язана була показати. Звертаючись до європейської оперної культури, львівська еліта таким чином намагалася компенсувати існуючий провінційний статус міста у культурному житті Габсбурзької монархії.

У кількісному вимірі найбільше постановок на львівській сцені отримала італійська опера, і львівська оперна публіка призвичаїлась до італійського *bel canto*. Однак, аналізуючи часті постановки італійських опер, серед критиків не було одностайності в оцінці стилю *bel canto*. Захоплення багатством вокальної виразності колоратур водночас викликало несприйняття критиками їх «невідповідності до вимог драматичної дії чи музики», охоче висміювалося все несправжнє, умовне, оскільки артисти в італійських операх не мали змоги розкрити свій драматичний талант і репрезентувалися лише вокальною віртуозністю: «Слухачеві спочатку подобалася мелодія, але коли її кільканадцять разів почуєш і вона тобою запанує, то тоді і опера нам надокучить, бо окрім мелодії ніщо там нас не зацікавить» [12].

Діаметрально протилежні висловлювання критики в особах С. Невядомського, С. Берсона чи С. Мелінського у 1903 р. отримала прем'єра «Тоски» Дж. Пуччіні: від бурхливого захоплення — до несприйняття новаторської гармонії й яскравих дисонансів [11; 17].

Незабаром ці постановки стали синонімом застарілості репертуару й отримали в пресі поширену назву «італійщини».

Французькі опери ставились у Львові не з таким ентузіазмом, як італійські чи німецькі, проте критики писали про них із симпатією, з пропагандистською просвітницькою метою, іноді досить критично, з повчальними для місцевої публіки настановами. Зокрема, часописи «Miscellen zur Belehrung und Unterhaltung» і «Leseblätter» намагалися краще ознайомити своїх читачів із зразками нових французьких опер Буальдьє, Далеїрака, Мегюля, Керубіні, які з успіхом йшли на сцені львівського театру. Вони переповідали зміст опер, оцінювали драматургію, головні якості музики, виконавську майстерність вокалістів. У низці відгуків про французьку оперу явно відчутно, що критика ставить за взірць сучасникам не тільки цікаву драматургію чи значущість персонажів, а й драматургічну виразність музики, її характерні риси.

Наприклад, у розлогому відгуку на оперу Мегюля «Йозеф» видно, як критик високо оцінює витриманий колорит музики, її відповідність загальному характеру й тону драми. Не випадково автор вдається в деякі деталі, які видаються йому повчальними, бажаними для оперного мистецтва загалом: «Мегюль відмовився в цій опері використовувати скрипку в оркестрі; чути самі квінти на її місці; так само використовує орган, баси і духові інструменти. Від цього музичний твір став більш урочистим, його гармонія — поважнішою і задумливішою [...] і місцевими музикантами думка Мегюля була втілена на задоволення публіки» [15].

Подібно висловився критик на постановку цієї ж опери на сторінках «Leseblätter»: «Музика в цій опері багата, гармонійна і цілком узгоджується з предметом, місцевим положенням і тоном дійових осіб» [42].

З огляду на рецепцію французької опери характерним є відгук Х. Х. на прем'єру «Попелюшки» («Korciuszek») з музикою Ніколя Ізуара: «Дня 20 грудня дано по раз перший Оперу в трьох актах з французького Етьєна з музикою Ніколя Ізуара, члена Паризької консерваторії під назвою «Попелюшка». Опера та була свого часу так улюблена в Парижі, що її в театрі опери комічної давали більше ніж сто разів. Належить визнати, що усі частини цієї Оперы, а особливо Увертюра, великі Дуети Клоринди і Тісбе, терцет у третьому акті Клоринди, Тісбе і Попелюшки є в жанрі характеристичної

музики пам'ятною епохою, на велику славу композитора. Навіть заздрісники не могли багато закинути місцевому театрові в постановці цієї опери. П. Марецька мол. (Marecka) була захопливою Попелюшкою, до гарного голосу додалася природня і сповнена грації гра, тож на цей раз завоювала собі співачка всю публіку. Заслуговують також на похвалу п. Камінська (Тісбе), п. Гебль (Клоринда), п. Новаковскі (Алідор) і п. Рудкевіч (барон де Монтеф'ясконе). П. Марецьку одногосно викликали. Тож повинні ми подякувати Директорові театру, що стільки докладє зусиль до удосконалення нашої сцени» [50].

Успішна реалізація музичного репертуару у львівському театрі вимагала виконавства належного рівня, що своєю чергою вимагало утримання відповідного артистичного складу — проблема, яка постійно обговорювалася на шпальтах львівської преси. Адже залучення й утримання високопрофесійного колективу солістів було складною справою з огляду на фінансові можливості антрепренерів. Переважно скромний бюджет театру змушував директорів залучати для оперних постановок драматичних акторів з вокальними даними або артистів оперети. Особливо шкідливою була поширена практика використання співаків у партіях, які не відповідали їхньому голосу, і в пресі неодноразово критикувались такі експерименти. Наприклад, рецензент газети «Kurier Teatralny Lwowski» захищає артиста О. Концевича, оскільки той змушений «Раз співати як *bas buffo*, потім *bas serio*, то в опереті йому випало бути тенором, і лише зрідка співає відповідні до його голосу партії баритонові» [14].

Подібно Е. Вальтер обстоює за молодим, ще недосвідченим співаком А. Добошем проти надуживань зі сторони дирекції, оскільки той «вимушений співати все підряд, без огляду на те, чи та партія підходить для нього чи ні» [46].

У випадку з постановкою Я. Добжанським опери «Дон Жуан» Моцарта в сезоні 1878/79 підтвердилась думка рецензента з «Gazeta Narodowa» про те, що постановку опери можуть здійснювати тільки першорядні оперні сцени, оскільки вокальні партії вимагають досконалих співаків, а оркестровий супровід — наявності повного складу оркестру. Однак рецензент задає дещо риторичне питання: «Чому ми не можемо почути твору Моцарта тільки через те, що не всі партії мають достатньо виконавців!» [13].

Закиди критиків стосувались насамперед вокального виконання оперних солістів, адже голос був для них найважливішим і його характеристикам присвячувалось найбільше уваги. Нищівній критиці підлягала гонитва співаків за зовнішніми ефектами у виконанні, форсування голосу, низький виконавський рівень співаків. Слушно зауважив один із критиків «Dziennika m6d Paryskich», характеризуючи працю акторів, «Добрий актор насамперед повинен бути і добрим майстром-митцем, а не простим ремісником, який щодня продукує свої твори» [10].

На дошкульність критиків не менш активно реагували самі виконавці, вступаючи з авторами в діалог на шпальтах газет. Прикладом може слугувати відповідь примадонни тогочасної львівської оперної трупи Ніни Янік (Janik) на критичні зауваги рецензента К. щодо її виступу в опері Г. Доніцетті «Герб родини Верга», в якій вона спростовує його міркування про те, що начебто щойно вивчила партію: «Пояснення. Я розпочала репетиції за два роки до початку ангажементу, відтак тим більше мушу спростувати безглуздя рецензента пана К в № 1 «Leseblätter», що воно викличе лише непотрібні тертя, яких я намагаюся уникати. Пан К зробив ще одне дивне зауваження, що я з його особливого місця в залі виглядала в «Гербі» занадто весело та бадьоро. Отож хочу зазначити, що мені за мої гроші було б байдуже, яке місце вибрати, щоб виглядати з нього весело, сумно, сентиментально, бадьоро (?) чи хай там як. Ніна Янік, співачка» [27].

З тривогою критики писали про те, що кращі співаки не погоджуються на тривалий час ангажуватись на виступи на провінційній сцені у Львові, оскільки європейські сцени дають їм значно більші можливості для їх реалізації: «У Львові не хоче ніхто співати на звичних умовах, бо місцева в Європі майже незнана сцена не «підносить нікому репутації», не прокладає йому шлях до слави і лаврів» [18].

Незважаючи на різні відтінки у висловлюваннях критиків, сучасники виявляли загалом одностайність у підтримці артистичних сил львівського музичного театру; оцінка виконавських можливостей окремих оперних виконавців була достатньо об'єктивною і доброзичливою. Яскравим прикладом такого підходу в оцінці артистичних даних є повідомлення про дебют подружжя Фріш на сцені німецького театру: «Мад[ам] Фріш є особою симпатичною

на вигляд, чудовою співачкою і, що похвально, не менш чудовою актрисою. Її голос наповнений світлим звучанням, охоплює значний діапазон. Її міміка жвава і правдиво підпорядкована почуттям. Її пластика і жестикуляція благородні і легкі. Її спів чистий, ефектний і прекрасний, речитатив виразний. Пан Фріш своїм виглядом вигідно надається до ролі. Він високого зросту, імпазантичний, пластика його природна і відрегульована [...]. Його голос чистий і приємний, в інтонації впевнений. В нижніх октавах він не має особливої сили, попри це не є різкий і не сиплий» [49].

Ця позитивна характеристика якостей голосу співачки п. Фріш доповнюється іншим повідомленням: «Висока вправність тремоло, рулад і колоратур є для пані Фріш закономірним результатом. Вона добре грає, але і співає відмінно. Пані Поль співає приємніше, миліше, але більш недбало; п. Фріш співає сильніше, більш повнозвучно, більш майстерно, але дещо незрозуміло» [46].

Подібні дифірамби писав пізніше С. Невядомський про голос і артистизм співачки Т. Аркльової, відзначаючи чистоту інтонування, досконалу дикцію, вишколеність кожного звуку [38]. Однак інший дописувач, Ф. Нойгаузер, не оминув таких вад її виконавства, як надуживання італійською методикою, стали тремоло на довших тривалостях тощо [35].

Виконавські здібності С. Крушельницької критика помітила вже під час перших виступів юної співачки на сцені театру Скарбка, які відбулися у квітні 1893 р. Схвальні відгуки писали С. Берсон, С. Невядомський, Я. Скундлевський в сезонах 1893/4, 1894/5, 1902/3, публікуючи їх в «Gazeta Lwowska», «Kurier Lwowski», «Dziennik Polski» та ін. пресових виданнях. В газеті «Діло» у рецензії анонімного автора на виставу «Фаворитка» Доницетті, в якій дебютувала Крушельницька в партії Леонори, відзначено якості голосу співачки (видатний, свіжий, з прекрасною барвою), її сценічність: «Не менш відповідною була гра дебютантки. Ми не могли достерегти ані тремі, ані будь-якої неповоротності. Поведення було навіть сміле, а міміка жива і в границях естетики» [7].

Чи не єдине критичне зауваження щодо сценічної гри Крушельницької в опері «Сільська честь» Масканьї подав анонімний автор: «Може бути, що не вміла так удачно падати, коли загнований Турідду її від себе немилосердно відпихав, може бути, що не має ще тої гнучкості пози, коли їй пришлось умирати на вістку про смерть

дорогого Турідду, [...] зате у неї є великий талант, що незабаром направить сценічні недостачі і зготує їй славну будучність» [8].

Про перебування С. Крушельницької у Львові в квітні 1903 р. й про її виступи в кількох оперних виставах оперативно зреагувала у рецензіях польська та українська преса. Зокрема, з неприхованим захопленням охарактеризував гру артистки в опері «Манон» Ж. Масне А. Вахнянин: «П-на Крушельницка як співом, так і грою станула на височині європейської артистки і здобула приступом загальну симпатію. [...] Вже в першій акті перервала львівська публіка чудовий її спів рясними, невмовкаючими оплесками, зрозумівши, що має перед собою артистку, що відчуває штуку, переймається нею і відтворює її з артистичним пієтизмом. По першій акті загримів весь амфітеатр окликами признання для артистки і для її дільного товариша Діянїого. Посеред френетичних оплесків засипано всю дібрану пару вінцями і китицями і викликувано безнастанно. [...] Одушевлене росло по кождім акті, а досягло кульмінаційної точки по сцені в монастирській келії, що випала знаменито — бо реалістично. П-на Сальмеа розвинула тут всі свої засоби співу і гри і влила в ситуацію всю свою душу» [2].

Чи не найбільшого розголосу в українських та польських львівських часописах набув виступ співачки в опері «Гугеноти» Д. Майєрбера. У похвальній рецензії на цей виступ А. Вахнянин писав: «Для сих, що знають «Гугенотів», буде звісно, що партію Валентини виконують з успіхом лише драматичні співачки, котрим не чужа і кольоратура. П-на Крушельницка обладає обоїма вимогами, і тому креація Валентини вийшла в її інтерпрещії дійсно клясично у всіх напрямках. Артистку оплескувано френетично і викликувано по кождім акті. Оплесками сими ділилась радо артистка з цілим персоналом оперовим, котрий старався зложити гарну цілість» [3].

Похвальної оцінки цього ж рецензента здобув виступ Крушельницької в опері «Галька» Монюшка: «Про спів п-ни Крушельницької годі що-небудь нового сказати. Варшава одушевлялася нею через чотири повні роки і зачислювала «Гальку» до найкрасших її креацій. Не дивиця, що і Львів пішов слідом Варшави і рісними оплесками та численними викликуваннями виявив артистці щире признане. Таку «Гальку», як її відтворила п-на Сальмея, мав певно Монюшко перед очима яко композитор, а се мабуть *summa laus* нашої артистки. Сцена

божевільства опущеної, як і сцена перед церквою, коли «Галька» прощає і благословить своєму уводитилеві, були трогоючі» [4].

Водночас виступи С. Крушельницької рецензував музичний оглядач «Słowa Polskiego» Станіслав Невядомський з притаманними йому ґрунтовністю аналізу й критичних суджень, — на відміну від дещо екзальтованого й емоційного характеру вищезгаданих рецензій А. Вахнянина, викликаного, радше, почуттям національно-патріотичної гордості [4]. Значну частину статті С. Невядомський присвятив аналізу втілення співачкою відповідного образу в кожній оперній виставі, висловив своє незадоволення сценічним втіленням образу «Манон» і цікаво обґрунтовує його; аналізує автор також спів Крушельницької й дає йому високу оцінку (незважаючи на особливе — не завжди доброзичливе — ставлення поляків до співачки): «Sztuka panny Kruszelnickej jest bez zaprzeczenia sztuką poważną [...] to aspiracje artystyczne wysokie i szlachetne» [40].

Як писали тогочасні театральні критики, поряд з проблемами добору репертуару, професійного рівня акторів, музики належного рівня — організація театального оркестру також належала до чільних завдань директорів театру, — завдання складне і фінансово затратне водночас. Це підкреслював М. Солтис: «Підвалинами кожної опери, здійснюваної згідно засад і вимог мистецтва, а не тимчасової матеріальної вигоди становить добре зорганізований оркестр і хор» [43].

Оркестр був постійно обтяжений великою кількістю обов'язків: помимо супроводу оперної вистави, інструменталісти грали в опереті, перед початком і в антрактах драми та комедії; мали володіти обширним репертуаром з великих оркестрових творів і постійно поновлювати його.

Польська преса щиро вітала виконавські здобутки оркестру в час дирекції Павліковського, першим кроком і однією з головних заслуг якого була належна організація театального оркестру. Вже перший виступ оркестру під диригуванням Л. Челяньського на інавгураційній виставі опери «Янек» В. Желенського (4.X.1900 р.) викликав захоплення критики; С. Берсон писав: «Несподіванкою став оркестр, це дійсно відродження опери під оглядом сили і пропорції відмінний ансамбль. До сих пір не чувано такого цікавого хору й оркестру, такої докладності й майстерності в аспекті динамічному й ритмічному» [21].

С. Мелінський висловився про оркестр, що «інтелектуально і матеріально виблискував так як ніколи в Театрі Скарбка» [33]. Той же критик під криптонімом (dr. gr.) в «Gazecie Narodowej» висловив застереження щодо звучання перших скрипок, загалом визнаючи гру оркестру досконалою [32]. До загального хору захоплених майстерністю оркестру та його диригентом Л. Челянським не входив хіба що критик «Słowa Polskiego» Ф. Нойгаузер, закинувши диригентові любовання надмірною динамікою й використання динамічних крайнощів — forte і pianissimo задля дешевого ефекту [34].

Окреслена заслуга Павліковського була радше винятком у розповсюдженій практиці недбалого ставлення театральної дирекції до оркестру, яка зосереджувала увагу лише на виборі окремих солістів. У зв'язку з цим не минули львівські журналісти низки поважних проблем, пов'язаних із відсутністю достатньої кількості професійних оркестрових виконавців, якісних інструментів, браком коштів й небажанням керівництва театру відповідним чином відреагувати на проблеми. Ще у 1816 р. Камінський, рецензуючи «Забобон або Краківці та горці», відзначав ці недоліки: «...що ж стосується співу й оркестру, то залишається ще багато чого бажати кращого» [28].

У 1824 р. анонімний критик на сторінках «Mnemosyne» негативно охарактеризував оркестрове виконання опери «Дон Жуан» Моцарта: «Оркестр цілий цей вечір тримався — після мад. Зейер — чи не найкраще. Разом звучав дуже добре. Лише на початку другого акту можна було почути погано настроєні духові, та ще віолончель, що мала б забезпечити певність хисткій Церліні в останніх тактах [арії] «Friede Friede», виразно захрипла і довше, аніж би ми того бажали, демонструвала фальші в такій гарній мелодії» [16].

Про неприпустимість нестачі необхідної кількості оркестрантів писав М. Солтис у газеті «Kurier Lwowski», підкреслюючи, що це негативно позначиться насамперед на виконавському рівні твору: «... співаки докінчили оперу істинним чудом, формально зависаючи в повітрі, бо не мали найменшої музичної опори від оркестру» [44]. Побувавши на прем'єрі «Золота Рейну» Р. Вагнера, критик недорахувався майже третини необхідних дерев'яних духових інструментів і з гіркою констатував зменшений до мінімуму склад струнних смичкових [45].

В подібній ситуації опинився С. Невядомський: описуючи постановки «Міньйон» А. Тома, «Страшного двору» та «Гальки» Монюшка,

він вказав на становище оркестру: «Оркестру бракує відповідних інструментів та людей [...]. Фондація гр. Скарбека не береться надати нові інструменти, а дирекція театру не ангажує достатньої кількості людей. В цей спосіб оркестр доходить до дуже сумного стану і властиво унеможливує виконання новіших опер, а навіть і давніших. [...] Кошти реорганізації оркестру менші, аніж кошти утримання вишуканих солістів, бо за те, що отримує в місяць оперна примадонна не найвищого кшталту, можна заангажувати шістьох учасників оркестру. Не можна також допускати, аби дирекція на цьому економила кошти, тому що, якщо вона хоче мати добру оперу і запевнити їй успішне існування, то їй будувати це треба раціонально, тобто розпочати від фундаменту: оркестру і хору. Ми повинні мати у Львові оперу, то давайте для початку отримаємо оркестр, бо його можна реформувати одним енергійним кроком дирекції» [36].

Підсумовуючи, відзначимо, що львівська еліта, намагаючись компенсувати існуючий провінційний статус міста у культурному житті Габсбурзької монархії, звернулася до взірців європейської опери, яка поряд з оперетою стала репрезентативним жанром театру. До 1870 р. у Львові домінувала італійська опера, поступово театральний репертуар поповнився французькими та німецькими операми. Менше ставилось російських опер: з політичних мотивів їм чинився неабиякий опір. Важко переоцінити вплив музичного репертуару на створення у Львові наприкінці ХІХ ст. професійного польського оперного театру. Тотожність театральних репертуарних уподобань Львова й інших європейських міст (Відня, Праги) підтверджує, що оперне мистецтво функціонувало у всій Європі як єдиний мистецький організм.

1. *Вахнянин А.* По гостині руского театру у Львові / *Анатоль Вахнянин* // Діло. — 1890. — Чис. 286. — С. 4.
2. [*Вахнянин А.*]. Опера / *Н. В.* // Руслан. — 1903. — № 77. — С. 3-4.
3. [*Вахнянин А.*]. [Рецензія] / *Н. В.* // Руслан. — 1903. — № 81. — С. 3-4.
4. *Горак Я.* Львівські виступи Соломії Крушельницької 1903 року в музично-критичній оцінці Анатолія Вахнянина / *Яким Горак* // Музична україністика : сучасний вимір / ред.-упоряд. *Н. Костюк* ; редкол.: *Скрипник Г., Шевчук О.* та ін. — Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2005. — Вип. 1 : Збірка статей на пошану доктора мистецтвознавства Л. Пархоменко. — С. 167-174.

5. *Мельник Л. О.* Музична журналістика : теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення : монографія / *Лідія Олександрівна Мельник*. — Львів : ЗУКЦБ, 2013. — 384 с.
6. *Паламарчук О.* Музичні вистави львівських театрів (1776–2001) / *Оксана Паламарчук*. — Львів : [б. в.], 2007. — 448 с.
7. [Рецензія] // *Діло*. — 1893. — Чис. 73. — С. 4.
8. [Рецензія] // *Діло*. — 1893. — Чис. 110. — С. 3.
9. [Рецензія] // *Діло*. — 1905. — Чис. 26. — С. 4.
10. [Рецензія] // *Dziennik mód Paryskich*. — 1844. — N 20. — S. 160.
11. [Рецензія] // *Gazeta Lwowska*. — 1903. — N 77.
12. [Рецензія] // *Gazeta Narodowa*. — 1872. — N 130.
13. [Рецензія] // *Gazeta Narodowa*. — 1893. — N 51.
14. [Рецензія] // *Kurier Teatralny Lwowski*. — 1871. — N 52.
15. [Рецензія] // *Miscellen zur Belehrung und Unterhaltung*. — 1822. — N 72.
16. [Рецензія] // *Mnemosyne*. — 1824. — N 52. — S. 210.
17. [Рецензія] // *Słowo Polskie*. — 1903. — N 118, 153.
18. [Рецензія] // *Słowo Polskie*. — 1903. — N 126.
19. *Франко І.* Львівський театр і народна честь / *Іван Франко* // *Літературно-Науковий Вістник*. — 1905. — Т. 29. — С. 122-132.
20. *Baranowski D.* [Рецензія] / *Dante Baranowski* // *Przegląd Muzyczny, teatralny i artystyczny*. — 1905/1906. — N 4.
21. *Berson S.* [Рецензія] / *Seweryn Berson* // *Gazeta Lwowska*. — 1900. — N 229.
22. *Chłędowski A.* O polskim teatrze we Lwowie / ...i *Adam Tomasz Chłędowski* // *Pamiętnik Lwowski*. — 1818. — Т. 3, N 11. — S. 143-150.
23. *Chłędowski A.* [Рецензія] / *Adam Tomasz Chłędowski* // *Pamiętnik Lwowski*. — 1818. — Т. 2, N 5. — S. 36-44.
24. *Czerwieński B.* [Рецензія] / *B. Czerwieński* // *Gazeta Narodowa*. — 1885. — N 42.
25. *Got J.* Das Österreichische Theater in Lemberg im 18 und 19 Jahrhundert: Aus dem Theaterleben der Vielvolkermonarchie / *Jerzy Got*. — Wien, 1997. — Bd. 1. — 490 s. ; Bd. 2. — S. 491-875.
26. *Igrek.* Oper in Lemberg / *Igrek* // *Mnemosyne*. — 1840. — N 44. — S. 184.
27. *K.* [Рецензія] / *K.* // *Leseblätter*. — 1843. — N 3.
28. [*Kamiński J. N.*] [Рецензія] / *Z...* // *Gazeta Lwowska*. — 1816. — N 192.
29. *Kuyanowska L.* Soziale Faktoren der Oper in Lemberg / *Kuyanowska L.* // *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa: Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz*. — Heft 4. — Chemnitz, 1999. — S. 15-26.

30. *Lane H.* The Ukrainian Theater and the Polish Opera: cultural hegemony and National Culture / *Hugo Lane* // Lviv : A City in the Crosscurrents of Culture / ed. *John Czaplicka* ; Harvard Ukrainian Institute. — Cambridge : HURI, 2005. — P. 149-170.
31. Los opery polskiej we Lwowie // Ruch Literacki. — 1876. — N 19.
32. [*Mieliński S.*]. [Рецензія] / *dr. gr.* // Gazeta Narodowa. — 1900. — N 279-282.
33. *Mieliński S.* [Рецензія] / *S. Mieliński* // Kurier Lwowski. — 1900. — N 278.
34. *Neuhauser F.* [Рецензія] / *F. Neuhauser* // Słowo Polskie. — 1900. — N 553.
35. *Neuhauser F.* [Рецензія] / *F. Neuhauser* // Wiadomości Artystyczne. — 1898. — N 4.
36. *Niewiadomski S.* [Рецензія] / *S. Niewiadomski* // Gazeta Lwowska. — 1890. — N 239.
37. *Niewiadomski S.* [Рецензія] / *S. Niewiadomski* // Gazeta Muzyczna. — 1919. — N 7.
38. *Niewiadomski S.* [Рецензія] / *S. Niewiadomski* // Iris. — 1899. — N 3.
39. *Niewiadomski S.* [Рецензія] / *S. Niewiadomski* // Słowo Polskie. — 1903. — N 64.
40. *Niewiadomski S.* [Рецензія] / *S. Niewiadomski* // Słowo Polskie. — 1903. — N 187.
41. «*R*» [Рецензія] / «*R*» // Leseblätter. — 1846. — N 48. — S. 192.
42. *Siborn.* [Рецензія] / *Siborn* // Leseblätter. — 1843. — N 115. — S. 456.
43. *Sołtys M.* [Рецензія] / *M. Sołtys* // Kurier Lwowski. — 1894. — N 61.
44. *Sołtys M.* [Рецензія] / *M. Sołtys* // Kurier Lwowski. — 1894. — N 233.
45. *Sołtys M.* [Рецензія] / *M. Sołtys* // Słowo Polskie. — 1908. — N 76.
46. *Tragos.* [Рецензія] / *Tragos* // Mnemosyne. — 1833. — N 37. — S. 148.
47. *Walter E.* [Рецензія] / *E. Walter* // Gazeta Lwowska. — 1913. — N 231.
48. *Wypych-Gawrońska A.* Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918 / *Anna Wypych-Gawrońska.* — Kraków : Universitas, 1999. — 407 s.
49. *X. F. L.* [Рецензія] / *X. F. L.* // Mnemosyne. — 1833. — N 32.
50. *X. X.* [Рецензія] / *X. X.* // Rozmaitości. — 1824. — N 52. — S. 150.
51. [*Zaleski W.*]. Polski teatr we lwowie / *W... z Oleska* // Rozmaitości. — 1827. — N 1.