

«ЛІВІЯ КВІНТІЛЛА» – ОПЕРА ЗИГМУНТА НОСКОВСЬКОГО

Гжегож Зезюля

15 лютого 1898 року в Театрі Скарбска Львова відбулася прем'єра опери на дві дії з прологом «Лівія Квінтілла» Зигмунта Носковського (1846–1909)¹. Партитура першої опери митця й водночас її оцінка критикою дають можливість простежити й порівняти естетичні уподобання автора, не раз публічно заявлені ним, з його композиторською практикою. Хоч важко заперечити, що цей твір – якщо розглядати його в європейському контексті – справляє враження цілковито анахронічної партитури, однак детальніший аналіз його проблематики є важливим завданням, оскільки стосується зіткнення тогочасних естетичних та ідейних світоглядів.

Гене́за, сценічне життя і лібрето опери

Зі Станіславом-Марекком Жентковським (1843–1897) – літератором і журналістом, автором драми «Лівія Квінтілла», що була першоджерелом лібрето, – композитора єднала багаторічна дружба. Але на звернення до його одноактової п'єси вплинули не лише дружньо-сентиментальні чинники. Ця непримітна драма, надрукована ще 1867 року на шпальтах часопису «Плющ», невдовзі побачила сцену. На прем'єрі 5 травня 1867 року в головній ролі виступила найвидатніша тогочасна польська актриса Гелена Моджеєвська (1840–1909).

Але вже через кілька місяців, 17 лютого 1869 року, у варшавському складі виконавців не «сяяла» улюблена зірка. Проте вдалося так добре розрекламувати виставу, що сценічному успіхові твору не зміг зашкодити навіть критичний тон окремих рецензій.

Спочатку на прохання З. Носковського сам С. Жентковський узявся переробити свою драму на лібрето. Проте незабаром на заваді їхньої співпраці стала тяжка хвороба літератора, і композитор звернувся по допомогу до Людоміла Германа (1851–1920), письменника, який мав великий досвід лібретиста².

Роботу над «Лівією Квінтіллою», розпочату ще на початку 90-х років XIX ст., З. Носковський завершив лише у 1895 чи, можливо, на початку 1896 року. Вже тоді тривали переговори з дирекцією Львівського театру, адже композитор ретельно обмірковував склад виконавців. Проте на прем'єру довелося чекати ще два роки.

Збережене листування з лібретистом документує не лише перебіг роботи над партитурою – завдяки йому можна познайомитися з деталями переговорів і суперечок запального З. Носковського з директором Львівської опери Людвіком Геллером (1865–1926) та постійних сутичок з реальними та уявними супротивниками, на кшталт Александра Райхмана (1855–1915), видавця й головного редактора впливового варшавського часопису «Театральне і мистецьке музичне відлуння».

У колах польської інтелігенції загальне зацікавлення новою оперою значно випередило дату львівської прем'єри (яку кілька разів відкладали через «заслаблення» Тереси Аркльової, що співала головну партію). Цю подію оцінювали високо: у Львові з'явилися не лише репортери з регіональних видань, а й спеціальні кореспонденти найважливіших варшавських і краківських газет. Проте сучасному читачеві рецензій важко позбутися враження, що оцінки постановки були надто поверховими. Напевно, красномовним є репортаж Фелікса Старчевського, який, хоч і не намагався досконалим з'ясувати всіх деталей, усе ж не обминув увагою жодного з кільканадцяти привітальних вінків і двадцяти телеграм, надісланих З. Носковському чільними представниками тогочасного польського музичного парнасу (зокрема варшавськими композиторами Міхалом Герцом, Адамом Мінхгаймером, Пйотром Машинським, Людвіком Гросманом і навіть відомим критиком Олександром Полінським)³. Виважена оцінка прем'єрного виконання, запропонована Ф. Старчевським, загалом не розбі-

гається з думкою менш доброзичливих репортерів. Проте в композитора викликала гіркоту та манера, якою обійшлася з оперою група критиків, погляди якої залежали від впливового Станіслава Невядомського (1859–1936), що виступав з кількох публіцистичних трибун⁴.

Після прем'єри виставу повторили ще чотири рази, а 11 травня 1898 року львівська трупа показала оперу під час гастролей у Кракові. Сам композитор, вражений необґрунтованим, на його думку, «зняттям» опери у Львові після п'яти вистав, вирішив підкорювати Європу, починаючи з обох столиць Австро-Угорщини. У листі до Л. Германа він запевняв, що з цією метою вже налагодив необхідні контакти з іноземними імпресарію. На заваді стала нібито лише необхідність перекласти лібрето й забрати зі Львова увесь нотний матеріал. Незабаром З. Носковський повідомляв сенсаційні новини щодо буцімто серйозних перспектив на віденську прем'єру (це мав підтвердити надісланий одним з імпресарію попередній контракт). Водночас З. Носковський тиснув на Л. Германа (*nota bene*, гарного перекладача), щоб той якнайшвидше переклав лібрето німецькою мовою. Він запевняв, що прем'єрою «Лівії Квінтілли» зацікавилися в Будапешті. Однак, так чи інакше, усі плани, пов'язані з закордоном, не вийшли за межі проєктів. Однією з причин цього могла стати пасивність Л. Германа, який, зрештою, чудово знав віденські стосунки і не мав ілюзій. Попри це, композитор повторив вимогу перекласти лібрето вже в середині липня 1898 року.

Незважаючи на удаваний ентузіазм тодішнього режисера Варшавської опери, Юзефа Ходаковського, який приїхав на львівську прем'єру «Лівії Квінтілли», варшавська публіка ознайомилася з твором З. Носковського лише через чотири роки – 19 квітня 1902 року. У пресі можна знайти підтвердження часткової обґрунтованості скарг композитора на неприхильність до його опери та на перешкоди, що їй ставили у варшавських колах⁵. Проте відомо, що перша вистава «Лівії Квінтілли» у Варшаві збіглася з варшавською прем'єрою «Манру»

Ігнація-Яна Падеревського (цей твір, спочатку виконаний у Дрездені, мав польську прем'єру у Львові 8 червня 1901 року). Таке неочікуване суперництво віртуоза фортепіано з оперою, потужно розрекламованою в світі, вразливий З. Носковський сприйняв чи не як змову: «[...] Одна група підлабузників Падеревського, з панами [Александром] Райхманом і [Генриком] Опенським⁶ на чолі спробувала знищити мою оперу. Перед виставою ще пустили негативні чутки [...]. Але тим більшим був триумф! На першій виставі нас викликали 25 разів! [...] Після другої вистави здавалося, що опера провалиться. Спектакль ішов за найгірших умов, а саме, в понеділок, коли настали єврейські свята, а в нас це щось значить. Аристократія уся була зайнята на благодійному концерті у філармонії, у росіян – Великодній тиждень. Проте наступна вистава вже була значно кращою, після чого на четвертій і п'ятій зала була переповнена, а запал публіки зростав. На п'ятій виставі нас викликали 15 разів!»⁷.

Попри ці запевнення, варшавські післяпрем'єрні вистави, як і у Львові, не збирали аншлагов. Однак були й переваги варшавської інсценізації, яку забезпечила не тільки добра режисура Владислава Флор'янського (котрий і цього разу – як і у Львові – виконував партію Ликона), а й значно ліпший акторський склад. Головну роль довірили Соломії Крушельницькій; замість невдалого Єрьоміна, співав Адам Дідур⁸. Однак у рецензіях позитивні оцінки окремих вокальних образів і акторської гри супроводжувалися критичними зауваженнями на адресу оркестру. До речі, останньому композитор доручив зовсім не просте завдання. Тим часом були нарікання на те, що оркестр іноді заглушав співаків, які виконували складні (через високу теситуру) вокальні партії⁹.

У цитованому раніше листі є також остання згадка про плани поставити «Лівію Квінтілли» за кордоном. Очевидно, лібрето дочекалося перекладу¹⁰, оскільки З. Носковський згадував про надіслані до Відня й Берліна клавіри з підкладеним німецьким текстом і хотів покласти на Л. Германа частину пов'язаних із цим витрат (це доводить,

що Л. Герман не був автором перекладу). Наступна заявлена З. Носковським обнадійлива інформація щодо ймовірних перспектив постановки «Лівії Квінтілли» у Відні звучить нині майже сенсаційно: «[Густав] Малер має в руках “Лівію”, і тепер з’являється можливість її виходу на німецьку сцену, адже всесвітньо відомий тенор [Франц] Навал¹¹ був (донедавна у Відні) на четвертій виставі і рветься на роль Ликона. Крім того, я приятелюю з Геллмесбергом¹², який перебуває у Варшаві. Тож треба кувати залізо»¹³.

Лібрето «Лівії Квінтілли» збереглося в чотирьох варіантах. Загалом різниця між ними стосується не так самого тексту, як поділу опери на дії та сцени. Ці неузгодженості є наслідком змін у концепції спектаклю, внесених, найвірогідніше, режисером львівської прем’єри. Перший двоактовий поділ твору замінено трьома частинами (пролог і два акти)¹⁴.

Фабула драми С. Жентковського має одну сюжетну лінію, у зв’язку з чим постановка не потребує великої трупи. Здійснена Л. Германом переробка п’єси на лібрето не порушує цієї односюжетності.

У пролозі, в атріумі багатого римського дому раби співають на честь своєї пані – Лівії Квінтілли. Це вшанування очолює грецький співак Ликон (тенор). Одначе з його запалу глузує підступний Сільва (бас), якого за підлість Лівія нещодавно покарала батогами. Наперсниця Лівії Селена (мецсо-сопрано) відправляє рабів, а Ликона просить пізніше прийти в покої патриціанки. Сільва обіцяє помститися за своє покарання. Тим часом у дім заходить Прокул (баритон), римський претор, претендент на руку Лівії. Зрадливий Сільва використовує нагоду й розповідає йому про ті знаки уваги, які Лівія виявила до Ликона.

На початку I дії Лівія (сопрано) бесідує зі своєю наперсницею. Коли з’являється викликаний Ликон із лютнею в руках, Селена тактовно виходить. Лівія просить його виконати любовну пісню. Ликон співає про раба, закоханого у «вільну» жінку, і його пісня звучить як приховане освідчення. Деякий час Лівія бореться зі своєю гординою, але, не впоравшись зі своїми почуттями, опиняється в обіймах Ликона. Коханці не знають,

що за ними спостерігає Прокул, якого привів підступний Сільва. Розлючений претор виганяє співця. Залишившись сам на сам із Лівією, він вимагає, щоб та вбила Ликона і стала його дружиною. Задля цього Прокул дає їй перстень з отрутою, погрожуючи, що в разі невиконання його волі, він без вагання розкриє найбільшу таємницю Лівії, і світ довідається, що її мати була рабинею. Після того Лівія зомліває й падає на землю.

У II дії занурена в летаргічний сон героїня спочиває на ложі під дбайливою опікою Селени. Раби співом і танцями намагаються повернути Лівію до життя. Нарешті, прокинувшись, вона наказує невольникам залишити її. Покликавши Ликона, Лівія розповідає йому про вирок претора. Але почуття беруть гору, і закохані тішаються в обіймах одне одного. Чути відгомін весільного почу, що наближається. Претор, який очолює почет, безжально глузує з Ликона. Раптом Лівія, на загальний подив, урочисто визволяє всіх рабів. Приймавши призначену Ликонові отруту, вона віддає коханому перстень і падає мертва. У розпачі Ликон убиває себе мечем.

Вибір лібрето для п’єси С. Жентковського зумовлений почасти скептицизмом композитора щодо оперних явищ того часу, зокрема негативним ставленням до «морального» виміру творів модного Вагнера, який викликав безнастанні дискусії, та опер представників веристської школи. Обидва шляхи втілення «реалістичного елемента» в оперній музиці З. Носковський свідомо намагався оминати. «Реалізові» драматичного чинника, інтерпретованому як оголення найтемніших сторін людської природи через відтворення найчорніших бажань і пристрастей, він протиставляв специфічно витлумачений ідеалізм змісту, втілений в оперному творі. Але чи так званій «брутальності германських міфів» або безпідставному уславленню «любові до куртизанок» могла дати відсіч ідеалізована солодка історія нещасливого кохання римської патриціанки та її грецького раба, що отримала нарешті не менш брутальний трагічний фінал. Насправді ж «Лівія Квінтілла», яка, за твердженням композитора, була програмною маніфестацією «антиверизму»,

лише помножувала деякі риси оперної моделі, запропонованої П'єтро Масканьї¹⁵.

Тимчасово залишивши осторонь усі висловлювання композитора, пов'язані з ідеологічним чинником, варто зауважити, що фабулярна структура лібрето не є оригінальною. Вона становить легко впізнаваний та дуже поширений мелодраматичний тип із характерним *tragico fine*, в якому незмінно відтворюється топос самогубства героїні. Оперна фабула також містила закладений ще у драмі С. Жентковського принцип інструментального тлумачення античних реkvізитів і декорацій, які були тільки метафорою найбільш актуальних проблем. Лютніст Ликон є подеколи близьким родичем берліозівського Бенвенуто Челліні та вагнерівського Тангейзера – тобто черговим уособленням романтичного за своїм родоводом міфу митця (хоча не можна не сказати, що цей образ менш вдалий від своїх «попередників»). У певному сенсі мав рацію Юзеф Котарбінський, коли зазначав, що історія Лівії та Ликона стає лише приводом для «привнесення ідеї протесту проти утисків пролетаріату, ідеї моральної рівності усіх членів суспільства»¹⁶. Слід уточнити, що йшлося, безперечно, про «мистецький пролетаріат».

Ідеал опери

За десять років до львівської прем'єри З. Носковський опублікував програмну статтю «Ідеал опери»¹⁷. У ній композитор виклав свої погляди на музично-драматичне мистецтво, дав суб'єктивну оцінку його тогочасного стану й подальших перспектив розвитку. «Ідеал опери» був для З. Носковського своєрідним рефлексом позитивістської ідеї прогресу – динамічним явищем, що поступово втілювалося в ході еволюції жанру. З-поміж найбільш причетних до цього ідеалу митців він виділяв Х. В. Глюка, Л. Бетховена, К. М. Вебера, а найбільше – В. А. Моцарта). Очевидно, ці погляди формувалися у З. Носковського під впливом навчання в Берліні. Серед оперних композиторів паризького кола він із захопленням писав тільки про Ф. Обера (твір «Німу з Портічі»), безжально критикуючи Д. Мейєрбера. Характерно, що найбільше

претензій він мав до митців італійської школи, не жалюючи ані Дж. Россіні, ані В. Белліні й Г. Доніцетті, ані Дж. Верді, які для досягнення «ідеалу опери» буцімто нічого не зробили. Навіть коли зауважити на своєрідне відлуння тут польсько-італійського оперного протистояння, вміло підтриманого в тогочасній Варшаві царською театральною адміністрацією, то важко довести, що цю радикальну думку визначив тільки політичний контекст.

Окремо стояла проблема Р. Вагнера, який, на думку З. Носковського, добровільно перетворився з музиканта на «драматурга і музичного декоратора». Суперечливі теорії маестро з Байрейта мав компрометувати передусім хибний принцип, що доводив відповідність реалій мистецького твору емпіричній життєвій правді (що зрештою призвело до абсурдної заборони одночасного «багатоспіву» в дуетах і ансамблях, що суперечить людській природі). За З. Носковським, між оперним мімізисом та принципами і правилами, згідно з якими відбуваються події в реальному світі, не існує жодного тісного зв'язку. Опера, на його думку, «з позицій логіки є недоречністю, з позицій життєвої правди – неможливістю, з позицій музики – недосконалістю», а тому він ніколи не шукав у ній «реалістичного елемента». Навпаки, твердив З. Носковський, його завжди притягував елемент «ідеальний», а така позиція мала безпосередньо впливати на вибір сюжету опери.

Ще однією помилкою Р. Вагнера З. Носковський вважав відступ автора «Тетралогії» від формальної композиційної структури. Цієї прогалини не могли заповнити знахідки, що повинні були підпорядковувати архітектоніку твору новим конструктивним елементам, зокрема «нескінченим мелодіям» та лейтмотивам. Останні З. Носковський розумів як «фабричні етикетки, наклеєні персонажам», що є речовим доказом «убогої фантазії» та «браку мелодійності».

Незважаючи на цей знаковий прорахунок з тогочасною історією і станом опери, у представленій З. Носковським своєрідній ієрархії музичних жанрів опера стояла найнижче. Можна здогадуватися, що на таку орієнтацію «музичної аксіології» компози-

тора вплинув берлінський період, який мав результатом глибоке переконання композитора у вищості симфонічної музики (у Варшаві вона ніколи не була популярною). Сублімована форма симфонії, якій загрожували рутини й шаблонність, була знижена до рівня «формули». Це стало, зокрема, причиною занедбання правила класичного контрапункту, «що є духом музики, а значить – її життям». Після симфонії чільні місця посідали релігійна кантата й ораторія¹⁸. Розміщення З. Носковським опери на нижчих щаблях своєрідної «драбини» музичних жанрів, її нижчість відносно «чистої» музики зумовили моральні чинники (що, очевидно, можна було пояснити винесеним з батьківського дому впливом ідеології Анджея Товянського): «Аби музика могла мати поганий вплив, пробуджувати низькі пристрасті, – читаємо в нього, – вона мусить бути поєднана з відповідним текстом». Однак не лише «аморальний» текст становив потенційну загрозу й зумовлював віднесення опери до «третього, найнижчого, але й найпопулярнішого різновиду музики». Свої похвали на адресу оперних геніїв минулого З. Носковський за принципом контрасту поєднував із критикою сучасного йому репертуару: «Все, що створив крайній романтизм, пориваючи з традицією, має риси незрілості, перебільшення, надмірності, а часто – дивацтва і ... безформності». Це твердження виявляє певну «класичну рису», дуже характерну для естетичних уподобань композитора, який пов'язував оздоровлення оперного жанру передусім із поверненням до «формальної дисципліни». Також, як вважав З. Носковський, належало припинити подальше відсування на другий план вокального чинника («природного інструмента») й зупинити процес необґрунтованої емансипації оркестру («штучних інструментів»). Як безпідставною була маргіналізація сольних партій, так само зведення хору до рівня «гармонічної підкладки для розвитку оркестрового колориту» мало вигляд зловживання. Останнє композитор пов'язував з «девіацією» оперної естетики ХІХ ст., а саме, з неправильним підходом до питання «місцевого колориту» (*couleur locale*). Колорит із засобу

перетворювався на самодостатню мету. Але робота оперного композитора, як твердив З. Носковський, повинна бути спрямована до «ідеалу, тобто рівноваги натхнення й форми та вмілого використання людських голосів і оркестру».

У 1888 році З. Носковський вважав реалії оперного жанру пасивними і безплідними. Розгублена громадськість і все музичне середовище застигли у стані вичікування. Оперу майбутнього композитор уявив собі як чітко не визначене «поєднання симфонії і кантати». Лише в такому вигляді, «при стількох технічних здобутках, при сучасних засобах» опера, на думку митця, «у музичній царині посяде місце не нижче, а рівне з іншими жанрами».

Але ж саме така концепція «симфонічної опери», заснованої на формах, властивих симфонії, та сповненої «чудового змісту як у тексті, так і в музиці», принаймні у вербальному вираженні, знову ж таки не дуже відрізнялася від того, під чим могли підписатися прихильники Р. Вагнера¹⁹. Важливим критерієм, якому оперний твір мав априорі відповідати, була єдність стилю, що ґрунтувалася на основі, протилежній еклектизму, нав'язаному французькими «оперними спекулянтами». Однак шанси досягти її він бачив по-гансліківському²⁰ – в урівноваженні і рівноправності окремих складових, організованих у такий спосіб, щоб «жоден чинник не переважував, а слово, «людський голос (сольний і хоровий) та оркестр» об'єдналися в одне нерозривне ціле з чіткими формами й гармонійними пропорціями».

Між ідеалом та дійсністю

Аналіз ранніх поглядів З. Носковського на оперну проблематику – за десять років до прем'єри «Лівії Квінтілли» – неминуче привів нас до питання практичної реалізації.

Слід усвідомлювати численні розбіжності між програмними заявами 1888 року й оперною поетикою партитури «Лівії Квінтілли»²¹. Плин часу дозволяв робити нові відкриття і спостереження, отже, й коригувати погляди. Уже на початку 90-х років ХІХ ст. З. Носковського раптово «зачарували» твори П'єтро Масканьї, що увічнив у блис-

кучему анекдоті Болеслав Прус на сторінках «Тижневих хронік»²². Хоча це захоплення швидко поступилося місцем розчаруванню, невдовзі воно безпосередньо вплинуло на конкретні художні пріоритети митця.

Передусім у своїй опері композитор не відмовився від техніки «повторних мотивів»²³, хоча засоби такого типу він раніше критикував як у вагнерівському виданні, так і в комерційній, більш прийнятній для загалу версії, з якою варшавська публіка мала нагоду ознайомитися завдяки інсценізаціям творів Ж. Масне. Наявні в «Лівії Квінтілли» «повторні мотиви» – як в оркестровому акомпанементі, так і у вокальних партіях – були чітко пов'язані з трьома головними героями – Лівією, Ликоном і Прокулом (використовуючи негативно марковані визначення самого З. Носковського, можна сказати, що їх «приклеєно» як «фабричні етикетки» до конкретних персонажів). Уведення кількох «повторних мотивів» у структуру простої музичної тканини опери З. Носковського (у багатьох місцях пронизаною невибагливою сентиментальною мелодикою, напов-

неною традиційними формами й типовими елементами оперного синтаксису, навіть показами професорської ерудиції в царині мистецтва контрапункту) вписується у ширший контекст. Адже, беручи до уваги репертуар тогочасних європейських музичних сцен, треба визнати, що ані формальний консерватизм «номерної» опери, ані сентиментальна мелодика зовсім не виключали експериментування з різними варіантами «повторного мотивного» матеріалу. Проте практика його застосування трапляється як у Дж. Верді, італійських веристів, у творах пізньої французької ліричної опери, так і у французьких «натуралістів» – Гюстава Шарпантьє та Альфреда Брюно²⁴.

Оркестровий вступ до «Лівії Квінтілли» З. Носковський побудував із досить прозорою формальною схемою: А В С В' А'. У ході наступної сценічної дії наявний тут музичний матеріал можна легко поєднати з конкретними героями та моментами, важливими для розвитку сюжету. Мотиви, використані в епізодах А і В (нотні приклади № 1 і № 2), пов'язані з образом Прокула.

Andante maestoso.

Нотний приклад № 1: вступ, такти 1–6.

Нотний приклад № 2: вступ, такти 7–19.

Перший приклад містить характерний пунктирний ритм. Уже тогочасні коментатори пов'язували помпезність, гордовитість цієї оркестрової фрази (*Andante maestoso*) з авторською ідеєю музичної характеристики претора, вбачаючи в ній відображення величі й пиhi як невід'ємних рис цього персонажа. Водночас семантика другого мотиву, проведеного в середньому голосі, безпосередньо пов'язана з подальшим розвитком сюжету. Це мелодія, яку в I дії Прокул проспівав Лівії, обіцяючи жорстоко

помститися їй в разі непослуху. В інших місцях партитури з Прокулом пов'язана ще й третя оркестрова фраза, що не фігурує в оркестровому вступі. Уперше вона звучить в оркестрі під час виходу Прокула у третій сцені прологу. Наступні проведення цієї фрази кількаразово супроводжуються словом «помста», яке можна гіпотетично вважати її семантичним поясненням. І тут вжито пунктирний ритм, тільки в дещо іншому варіанті, ніж попередній – з першого мотиву Прокула (нотний приклад № 3).

Maestoso molto. **Нотний приклад № 3: пролог, сцена 3, такти 1–5.**

Повертаючись до оркестрового вступу, слід звернути увагу на те, що частини А і В, де експонуються перший і другий мотиви Прокула, своїм настроєм виразно конт-

растують із ліричним епізодом С (нотний приклад № 4). Це розширений початок тієї пісні Ликона, в якій він завуальовано освідчується Лівії в коханні.

Нотний приклад № 4: вступ, такти 58–80.

cantabile

З Ликоном також пов'язаний мотив пісні з хором, яку він співає на честь Лівії в першій сцені прологу. Однак про меншу роль цього мотиву для єдності партитури свідчить лише триразове його повторення в опері (один раз наприкінці першої сцени прологу та двічі під час першого дуету закоханих).

Хоча до оркестрового вступу З. Носковський увів лише мотиви персонажів – претендентів на руку і серце Лівії (Прокула і Ликона), така характеристика головної героїні з'являється значно пізніше. При першому виході на сцену Лівія співає спокійну двочастинну арію (нотний приклад № 5).

Нотний приклад № 5: дія I, сцена I, такти 10–17.

Molto cantabile.

Livia. *p*

Śni - tam a mo - je sen - ne ma - rze - nie Prze - rwa - ły pie - śni

Згодом миттєве радісне піднесення поступається місцем стражданню. Два перші такти оркестрового акомпанементу арії, подані в мінорі, ми впізнаємо спочатку в інструментальному вступі до II акту. Певно, йшлося не лише про контраст до спокійного настрою першої сцени попереднього акту. Адже не випадково у II дії цей мотив було повторено ще чотири рази наприкінці першої сцени, яка йшла відразу після вступу. Лівія, випивши призначену Ликонові отруту, мало не впала у смертельне забуття. Однак Селена знаходить свою неприємну пані й наказує рабам співати, адже вірить у благотворний зцілюючий вплив музики. І справді, після закінчення «Колискової» героїня ще на деякий час звільняється з крижаних обіймів смерті, але тієї ж миті усвідомлює своє

трагічне становище. Цитата мелодії з арії, якою оптимістично починалася I дія, безумовно, нагадає радісні слова Лівії:

Śniłam, a moje senne marzenie
Przerwały pieśni.
Uniosły duszę w niebios przestrzenie
I słodkie dały jej zapomnienie,
Niepewność, czy śni, czy nie śni.

Їхній сенс – з огляду не лише на застосований цього разу мінорний лад²⁵, але й на протилежну життєву ситуацію головної героїні – підлягає реконтекстуалізації. Слова «солодке забуття» і «сон», які невинно звучать у I дії, несподівано стають страшною метафорою смерті, що причаїлася печальним проблиском злої іронії долі (нотний приклад № 6).

Нотний приклад № 6: дія II, сцена I, такти 187–194.

Окрім мотиву з музичного матеріалу названої арії (семантичний обсяг якого ніби означений текстом «першоджерела»),

з образом Лівії пов'язана ще одна музична фраза, що з'являється лише в оркестрово-му акомпанементі (нотний приклад № 7).

Нотний приклад № 7: дія I, сцена II, такти 69–73.

Уперше ми чуємо її, коли героїня, переживаючи душевні муки через кохання до раба, промовляє знаменні слова:

«Jak to? Czy дума we mnie zamarła?
Czy w niewolniku widzę kochanka?
Jaż bym marzeniom się nie oparła,
Ja, jęgo pani, Rzymianka?»

Змістовий контекст чергових повторень цього мотиву дозволяє припустити, що він символізує не тільки гордість (*duma*) римської патриціанки, а й людську гідність рабів, визволених в останній сцені.

Крім оркестрового вступу до всієї опери, композитор також створив інструментальні вступу до I та II актів. В обох випадках він скористався тематичним матеріалом, що легко ідентифікувати. Вступ до I дії скомпоновано як контрапунктну вправу, в якій *кантус фірмус* становить третій мотив Прокула (див. нотний приклад № 3), виконуваний групою мідних духових інструментів. Контрапункт доручено всім скрипкам,

що грають в унісон. У вступі до II акту, крім згаданого першого «мотиву Лівії», основою мелодичного матеріалу стає фраза із сентиментально-слізної арії головної героїні, якою закінчувалася попередня дія (див. нотний приклад № 8, такти 35–40). Лівія виражала в ній свій глибокий біль і водночас опір ворожій примарі смерті, що нависла над її коханим. Тому «інтермецо» перед останньою дією мало підкреслити трагічну долю героїні (яка опинилася в ситуації, коли неможливо зробити вдалий вибір) і передати «музичне передчуття» смертельного фіналу. Ця мелодія навіює слова, не-давно проспівані Лівією:

«Lecz ty, ty luby zginać masz,
Coś serce me poznał z miłością [...]
Ach nie – raczej ja sama – ja sama!»

Через одноразовий повтор (в оркестровому вступі) музичного матеріалу з останньої сцени попередньої дії, важко вгледіти новий мотив.

Наші міркування не вичерпують проблем семантики, інтегративної та конструктивної функції, яку в партитурі «Лівії Квінтілли» виконує система п'яти основних і двох побічних «повторних мотивів», однак вони (міркування) є чимось більшим, ніж звичайна гіпотеза. Підтвердження цілеспрямованості таких засобів знаходимо в листуванні композитора з лібретистом, де З. Носковський мимохіть робить ремарку: «Остання сцена коротка, і в ній фігурують найважливіші мотиви опери»²⁶. Уважний перегляд партитури повністю підтверджує цей авторський коментар. У цій сцені звучать усі названі вище головні мотиви. Проникливий оглядач і критик тогочасного оперного репертуару З. Носковський не міг недооцінити значної ролі, яку у веристських та «веристизованих» операх відігравав повтор одного чи подекуди своєрідне згромадження кількох найважливіших мотивів, яке наступало перед фіналом.

Відмова в записі партитури від нумерування чергових частин музичного твору задля відображення драматичної структури (тобто поділ дій на сцени) може вказувати на спробу модернізації оперної оповіді, свідомого підпорядкування її вимогам «драматичності». Однак у випадку «Лівії Квінтілли» таке твердження було би перебільшенням, адже драматичне підґрунтя у своїх головних рисах тут не вибудовано ані на основі якоїсь «нескінченної мелодії» (*unendliche Melodie*),

ані будь-якого «драматичного речитативу», але, як і в «номерній» опері, утворює ланцюг послідовних замкнених форм (зрештою, це спостереження відповідає висунутій З. Носковським вимозі шанувати формальну структуру). Отже, типово театральні категорії не дістають цілковитої автономії, а й надалі підпорядковані засадам традиційного оперного синтаксису. Тут бракує також головної об'єднувальної ідеї: замість ідеального «поєднання симфонії з кантатою», йдеться по суті про традиційну партитуру, що є поєднанням «замкнених» інструментальних і вокально-інструментальних епізодів, пов'язаних ниткою речитативу.

Звичайно, слід зауважити, що фрагментам речитативного й аріозного характеру композитор зумів надати більшої виразності. Але драматичний потенціал таких епізодів (у З. Носковського найчастіше пов'язаних з категорією трагічного пафосу і високим стилем) іноді, так само дивовижно, «нейтралізований» банальною мелодикою наступного кантиленного фрагмента. Вочевидь, так було в останній сцені I дії. Одразу після того, як Прокул пішов, у ході бурхливого монологу Лівія почала гарячково обмірковувати своє безнадійне становище («Przebóg! Co rzekł okrutnik ten!»). Однак емоційний тонус, що спочатку досить швидко зростає, миттєво почав спадати разом з першими тактами банального кантабіле («Lecz ty, ty luby zginąć masz») (нотний приклад № 8).

Нотний приклад № 8: дія I, сцена VI, такти 1–22.

The musical score consists of three systems. The first system shows the piano accompaniment starting with 'Allegro.' and 'ff' dynamics. The second system shows the vocal line for Livia (soprano) with the lyrics 'Prze - - bóg! Co rzekł o - krutnik ten!'. The piano accompaniment continues with 'ff' dynamics. The third system shows the piano accompaniment transitioning to 'Andante.' with 'p' dynamics. The vocal line continues with 'Czy to strasz.'

li - wy sen? Do ko - la wszyst - ko

w ni - cość się roz - wia - ło.

Moderato. (ze drzeniem)
Ser - ce zdrę - twia - ło

Prze - szłość zgro - bu wy - chy - ła trę - pią twarz.

Ach! od - dam wszystko, wszystko zra - doś - ciał!

Andante doloroso. molto cantabile
Lecz ty. ty lu - by zgi - nąć masz. Coś

ser - ce me poznał zmi - łość cią

Варто згадати інформацію З. Носковського в листах до Л. Германа про застереження С. Жентковського щодо невідповідного римському характерові «ліризму, розвинутому в опері». Тоді композитор відповів йому на це влучним коментарем: «Опера без цього ліризму мала провалитися одразу»²⁷, який добре засвідчує, що З. Носковський, незважаючи на свій акцентований у публіцистиці радикалізм, як композитор залишався кон'юнктурником, бо на практиці намагався підкоряти власні художні амбіції безжалюбним законам оперного ринку. Вірогідно, що тут ми водночас торкнулися більш загальної проблеми, а саме, стилістичної неоднорідності партитури, що впливала, зокрема, з постійного балансування між трагічно-піднесеним характером сюжету й періодичним звучанням простої, дешевої мелодики. Проте слід пам'ятати, що в оперній дійсності останніх десяти років XIX ст. така суперечність уже здобула собі право на існування, головним чином, через веристський репертуар, який програмно закладав суміш пафосу й банальності. Найвірогідніше, саме звідти ця суперечність потрапила до оперної стилістики З. Носковського (хоча треба усвідомлювати, що сам автор «Лівії Квінтілли» дав би рішучу відсіч такому твердженню).

Аналогічно до веристів тлумачився оркестровий акомпанемент, особливо у сценах, де виявилися мелодраматичні норми. Оркестр ніби претендує на роль «об'єктивного оповідача», про що свідчить не тільки введення до акомпанементу «повторюваного мотивного» матеріалу. Саме таку коментаторську функцію З. Носковський надав і оркестровим вступам до обох дій та ілюстрованим яскравою музикою «німим» сценам на кшталт двох епізодів із любовними обіймами Лівії та Ликона.

Формальну дисципліну, втілену в упорядкованій та прозорій композиції партитури, З. Носковський прагнув поєднати з «духом і життям музики», тобто з контрапунктом. Управності в незалежному веденні двох автономних мелодій вимагала техніка «повторних мотивів», згадана раніше. А демонстрацією професорської ерудиції був, безсумнівно, характерний уривок із другого дуету Лівії та Ликона (*Andante amoroso*), де початкові фрагменти вокаль-

них партій композитор опрацював, послуговуючись точною імітацією²⁸.

Незважаючи на прогресивні погляди композитора на роль хору та необхідність точного введення цього чинника в динаміку оперної драматургії, не можна не піддатися враженню, що в «Лівії Квінтілли» хорові епізоди виконують переважно «декоративну» функцію. Нескладний задум хорової інтродукції, що відкриває першу сцену прологу, полягає в гомофонному й водночас гоморитмічному веденні голосів, які почергово ведуть між собою діалог парами СА-ТБ (сопрано, альти – тенори, басы). Одразу після цього в пісні Ликона з хором у супроводі арфи композитор переходить на не менш традиційне ведення голосів, що є лише «підкладкою» для домінуючої в цьому епізоді партії співака²⁹. Хор, відсутній на сцені протягом усієї I дії, знову з'являється в останньому акті. До менш вдало продуманих фрагментів, безумовно, належить початок передостанньої сцени – прибуття преторського почту. Тут очевидне звернення до естетики французької «великої опери», де подібні урочисті марші були постійним елементом вистави. Типовими для «великої опери» були й «балетні хори» – безпосереднє звернення до цієї традиції знаходимо у другій сцені II дії. Поєднаний з балетним дивертисментом хоровий номер («*By wdziękiem otoczyć to ziemskie istnienie*») – це різновид зумовленої актуальною драматичною ситуацією «музики в музиці». Однак із погляду сюжетної інтриги ця сцена спричиняє зайве драматургічне розширення, тому немає сумніву, що єдиним приводом для її включення було бажання досягти ефекту локального колориту, а це потребувало ввести в партитуру якусь жанрову картинку танцю в античному дусі. Щоправда, на мить вона стає «тлом» для репліки на адресу Сільви, але сама наявність такої картини в опері доводить, що висловлені 1888 року критичні зауваження З. Носковського на тему «місцевого колориту» як самоцілі видаються не до кінця щирими. Як бачимо, ця «праведна» заява цілковито розходилася з його композиторською практикою. У роль «актора» хор входить лише в наступній частині сцени і незмінно виконує цю функцію до кінця спектаклю.

Іншою проблемою, що окреслюється в контексті «місцевого колориту», є питання



Іл. 1. Гелена Моджеєвська в ролі Лівії Квінтілли.
Гравюра за світлиною Яна Мечковського,
(за «Ілюстрований тижневик», 1869, № 102, с. 293)



Іл. 2. Соломія Крушельницька у партії «Лівії Квінтілли» на прем'єрі у Варшаві (квітень 1902 р.)
Листівка варшавської фірми А. Ходовецького («Carte postale no 9059»)
Іконографічне зібрання Музею Великого театру у Варшаві (№ F.I.81/7)

архаїстичних засобів. На початку II дії рабиня співає «Колискову» (хор SA, *Moderato melancolico*). Цьому епізодові З. Носковський захотів надати більш виразного античного колориту. З цією метою він увів мелодичні та гармонічні модалізми (можливо, на таке рішення вплинула прийнята тоді думка, що так звані церковні тональності нібито ідентичні зі старогрецькими). Раніше, у третій сцені I дії, що включає перший дует закоханих, Ликон співав дві пісні на прохання Лівії³⁰. Їхня мелодика також у модальному ладу, а в акомпанементі другої пісні («*Raz niewolnik w wolnej zakochany*»), крім того, відлунюють «архаїчні» квінти в басу. Попри цю навмисну стилізацію, як у фабулярній, так і в музичній сферах, античність було трактовано занадто поверхово й суто декоративно.

Суперечність заяв композитора музичній поетиці його першої опери підтверджує врешті-решт лише те, що постульована з таким переконанням «симфонічна опера» як ідеальне поєднання симфонії та кантати виявилася для З. Носковського нездійсненою мрією. Здається сумнівною констатована композитором у 1888 році рівновага між вокальним елементом і оркестром. Хоча ми не маємо повної партитури «Лівії Квінтілли» й не можемо ознайомитися з авторським інструментуванням опери, зазначене в музичній пресі переважання оркестрового апарату, що супроводжувалось експлуатацією високого регістру вокальних партій, може свідчити про прийняття З. Носковським рис веристського світогляду також і в цій сфері.

Сучасному «читачеві» клавіру «Лівії Квінтілли» важко позбутися враження, що замість однорідного стилю, як в епізодах, банальних за своїм задумом (а такі, безсумнівно, трапляються), так і в запланованих із ширшим розмахом, скрізь проглядаються стилістичний еkleктизм й академічна рутинна. Проте історик польської опери помітить очевидні заслуги З. Носковського як відокремленого тогочасного оперного композитора на польських теренах, що наполегливо шукав нових шляхів і засобів вираження, міг провадити самостійні творчі експерименти (зрештою, кількома роками пізніше він підтвердить це своєю наступною оперою «Вирок»). Незважаючи на консервативність творчої позиції, слід належно оцінити зусилля автора «Лівії Квінтілли» щодо

адаптування й використання для своїх потреб техніки «повторних» мотивів, що раніше в такому масштабі не застосовувалася жодним польським композитором. Ясна річ, ці злослівні експерименти можуть порівнятися із «впливанням молодого вина до старих міхів». У 1898 році З. Носковський міг би «оздобити» свою оперу тим самим іронічним коментарем, яким він десятьма роками раніше безжально охарактеризував «Манон» Ж. Масне: «Музикант не натхненний, але інтелігентний, освічений, може написати дуже пристойну оперу на основі лейтмотивів [...], у якій оркестр опрацьовує кілька фрагментів, пов'язаних майстерними епізодами. Це справляє враження гарної книжки з картинками, але величчю, широтою форми вона імпонувати не може».

¹ Серед виконавців були Тереса Аркльова (Лівія), Владислав Флор'янський (Ликон), Габріель Гурський (Прокул), Ірена Богуссувна (Селена) та Юліан Еромін (Сільва). Диригував композитор, хор підготував Францішек Сломковський. Декорації та костюми вийшли з майстерні Зигмунта Балека, а хореографію опрацював Францішек Жимірський.

² Докладніше про співпрацю композитора з лібретистом можна дізнатися з їхнього листування: *Noskowski Z. Listy do Ludomiła Germana // Korespondencja Ludomiła Germana*. – Т. 2. (Рукописи бібліотеки Оссолінеум у Вроцлаві, № 6413 II; далі цитуємо як: PL-WRzno 6413 II). Це цінне епістолярне джерело зазначила Анна Випих-Гавронська у кн. «*Lwowski teatr operowy i operetkowy 1872–1918*» (Kraków, 1999).

³ *Starczewski F. Livia Quintilla (list naszego umyślnego sprawozdawcy) // Kurier Poranny*. – 1898. – Nr 50. – S. 6, 7.

⁴ Свої рецензії, присвячені «Лівії Квінтілли», С. Невядомський опублікував паралельно у двох львівських часописах («Польське слово» та «Львівська газета») і двох варшавських («Варшавський кур'єр» і «Театральне і мистецьке музичне відлуння») виданнях. Автор цих рядків розглядає погляди критика у статті: *Zięziula G. Do dyskusji o »kosmopolityzmie»: «Livia Quintilla» Noskowskiego i «Filenis» Statkowskiego w oczach krytyki prasowej // Polski Rocznik Muzykologiczny*. – 2004. – III. – S. 79–93.

⁵ *Joteyko T. Livia Quintilla // Przegląd Tygodniowy*. – 1902. – Nr 17. – S. 217–219.

⁶ Генрик Опенський (1870–1942) – музичний критик і композитор.

⁷ PL-WRzno 6413 II. – S. 87–90. Лист, надісланий з Варшави і датований 20 травня 1902 року.

⁸ В інших ролях виступили Віктор Громбчевський (Прокул) і Марія Скульська (Селена), диригував Вікторіо Подесті, декорації та костюми виконали Кароль Клопфер й Александр Козловський, хореографію – Рафаель Грассі. Після прем'єри оперу повторили ще сім разів.

⁹ *Miller A. Livia Quintilla // Głos*. – 1902. – Nr 17. – S. 276, 277 (Przegląd muzyczny).

¹⁰ Під час своїх досліджень автор статті не знайшов жодних слідів цього перекладу.

¹¹ Франц Навал (1865–1939) – ліричний тенор, з 1898 по 1903 рік пов'язаний з віденською Гофпер (Привдворна опера).

¹² Йозеф (Пені) Геллмесбергер (1855–1907) – австрійський диригент. Працював у Відні, де з 1890 року обіймав посаду придворного капелмейстера. У 1902–1903 роках його позиція як оперного диригента поступово слабшала на користь Густаву Малерові. У цей час (1902) у Відні працював його молодший брат Фердинанд (1863–1940), який був капелмейстером у новоствореній Фольксопера (Народна опера).

¹³ PL-WRzno 6413 II. – S. 87–90. Лист, надісланий із Варшави, датований 20 травня 1902 року.

¹⁴ Двоактову редакцію фіксують два рукописи – рукопис Силезької бібліотеки в Катовицях (№ BTLw5390) та рукопис бібліотеки Оссолінеуму у Вроцлаві (№ 6391 II). Лібрето надруковано у Львові 1897 року (Zygmunt Noskowski: *LIVIA QUINTILLA / opera w dwóch aktach / według dramatu / St. M. Rzętkowskiego / słowa / Ludomiła Germana / LWÓW / Jakubowski & Zadurowicz / 1897. druk W. A. Szykowskiego*). Другу, двоактову з прологом, редакцію зроблено ще перед львівською прем'єрою, але його було опубліковано лише у друкованому клавирі опери (див. далі примітку 20). Її містить також цензорський примірник друкованого лібрето, що зберігається в бібліотеці Варшавського музичного товариства (№ I-700).

¹⁵ *Zieziula G. Polskie inkarnacje opery werystycznej // Europejski repertuar muzyczny na ziemiach Polski / red. Elżbieta Wojnowska. – Warszawa, 2003. – S. 101–112.*

¹⁶ *K-J [Józef Kotarbiński]. Livia Quintilla [С.-М. Жентковського – рецензія вистави] // Przegląd Tygodniowy. – 1869. – Nr 9. – S. 66, 67.*

¹⁷ *Noskowski Z. Ideal opery // Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne. – 1888. – Nr 237–240. – SS. 169–171, 186, 187, 194–196, 207, 208.*

¹⁸ Жанри, які патрунували безперечні авторитети – Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель і Й. Гайдн, у XIX ст. дбайливо культивовані в берлінських колах (зокрема силами Співочої академії) і успішно практиковані митцями на кшталт Фрідріха Кіля (1821–1885) – професора композиції, під наглядом якого З. Носковський удосконалював свою музичну майстерність.

¹⁹ Див.: *Abbate C. Opera as Symphony: A Wagnerian Myth // Analyzing Opera: Verdi and Wagner / red.*

Carolyne Abbate i Roger Parker (California Studies in 19th-Century Music, 6). – Berkeley, 1989. – P. 92–124.

²⁰ Едуард Ганслік (1825–1904) – австрійський музичний критик (прим. – пер.).

²¹ Під час архівних пошуків автор статті не знайшов рукопису оркестрової партитури опери. Висновки зроблено на підставі друкованого клавирю (*Livia Quintilla / OPERA w dwóch aktach z Prologiem / według dramatu / STANISŁAWA M. RZĘTKOWSKIEGO, / słowa LUDOMIŁA GERMANA / muzyka / ZYGMUNTA NOSKOWSKIEGO / Wyciąg fortepianowy / Nakład i własność wydawców: / Warszawa, Gebethner i Wolff. / Kraków, G. Gebethner i Sp. / Poznań: J. Leitgeber / gravé et impr. chez P. Jurgenson à Moscou, G. 2295 W., [s.d.]*, «Дозволено цензурою 10 Октября 1898 г., Дедикація: «Baronowi / Леор[oldowi] Kronenbergowi / w dowód szacunku / poświęca / Twórcą»). Композиторський автограф, який був рукописною основою цього видання, зберігається в бібліотеці Варшавського музичного товариства (№ R 135/N).

²² Див.: *Zieziula G. Polskie inkarnacje opery werystycznej... – S. 101.*

²³ Посилаємося на визначення «recurring/recurrent motives», яким Стівен В. Шредер послуговується в контексті оперного веризму (Див.: *Shrader S. W. Realism in late nineteenth-century opera: a comparative view. – Evanston (Illinois), 1983. – P. 33–35* (докторська дисертація)). Це дозволяє уникнути двозначності, до якої веде запровадження щодо досліджуваного твору таких термінів, як «нагадувальний мотив» чи «лейтмотив».

²⁴ *Kelkel M. Naturalisme, Vérisme et Réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930 / Introduction par Serge Gut. – Paris, 1984. – P. 273–285, 286–339.*

²⁵ У першій сцені II дії в тактах 173–176 після *As-dur – c-moll*.

²⁶ PL-WRzno 6413 II. – S. 37–40 (лист із Варшави, датований 14 лютого 1897 року).

²⁷ PL-WRzno 6413 II. – S. 19 (лист від 10 листопада 1896 року).

²⁸ Дія II, сцена IV, такт 229 і далі.

²⁹ Пролог, сцена I, такт 27 і далі.

³⁰ Дія I, сцена III, такти 124–141 і 295–357.

SUMMARY

Zygmunt Noskowski (1846–1909) wrote his first opera, “Livia Quintilla” (libretto by Ludomił German) during the period 1890–1897. It was performed shortly afterwards in Lvov (February 15, 1898), in Cracow (May 11, 1898) and in Warsaw (April 19, 1902), but today it is usually ignored in studies devoted to the history of Polish music.

A comparison of Noskowski's views on the opera expressed as early as in 1888 in an extensive manifesto article entitled “The Ideal Opera”, with the aesthetics implicit in the score of “Livia Quintilla” highlights numerous divergences. In 1888 Noskowski declared, among other things, that for him the “ideal opera” was the “symphonic opera” – a perfect synthesis of the genres of symphony and cantata. At the same time he criticised Wagner, in particular for introducing leitmotifs; he also condemned similar experiments with recurring motifs then being undertaken by Massenet. On the other hand, he did not hesitate to resort to extensive use of recurring motif mate-

rial linked to the main characters in the score of “Livia Quintilla”, which in other respects bears all the hallmarks of academic conservatism.

It would clearly be difficult to defend the claim that the presence of recurring motifs enables us today to see in “Livia Quintilla” the realisation of that “ideal of a symphonic opera” envisaged in 1888. However, the conservative character of the score does not negate the fact that, in the context of the history of Polish opera, “Livia Quintilla” is of significance. It is probably the first Polish opera which makes use of a network of recurring motifs so consistently and so widely. For this reason, in spite of the formal conservatism and the “classical profile” characteristic of Noskowski's creative stance in general, it is important to appreciate his forgotten experiments in the opera genre. They culminated in 1906 in his opera “Wyrok” – a work intuitively tending towards the aesthetics of realism and the idea of “Literaturoper”.