

УДК 78.071.2(477+100):782.1(450)“190/191”

DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2025.22.163>

БОГДАНОВА-ДАШАК ІРИНА

кандидатка мистецтвознавства, наукова співробітниця відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

ORCIDID: <https://orcid.org/0000-0002-9608-0169>

BOHDANOVA-DASHAK IRYNA

a Ph.D. in Art Studies, a research fellow at the Musicology and Ethnomusicology Department of M. Rylskiy Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9608-0169>

Бібліографічний опис:

Богданова-Дашак, І. (2025) Соломія Крушельницька як виконавиця заголовних партій в операх «Лорелея» та «Валлі» Альфреда Каталані. *Українське мистецтвознавство*, 22, 163–173.

Bohdanova-Dashak, I. (2025) Solomiia Krushelnytska as a Performer of the First Subject Group in the “Loreley” and “La Wally” Operas by Alfredo Catalani. *Ukrainian Art Studies*, 22, 163–173.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2025. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

**СОЛОМІЯ КРУШЕЛЬНИЦЬКА
ЯК ВИКОНАВИЦЯ ЗАГОЛОВНИХ ПАРТІЙ В ОПЕРАХ
«ЛОРЕЛЕЯ» ТА «ВАЛЛІ» АЛЬФРЕДО КАТАЛАНІ**

Анотація / Abstract

У статті досліджується історія виконання заголовних партій в операх «Лорелея» та «Валлі» італійського композитора Альфредо Каталані видатною українською співачкою Соломією Крушельницькою, яка була однією з провідних інтерпретаторок опер композиторів «молодої італійської школи» («*Giovane Scuola*»). Визначено, що геніальний співацький та акторський дар С. Крушельницької став запорукою збереження та популяризації оперної спадщини одного з ключових її представників – А. Каталані. Виняткова виконавська майстерність С. Крушельницької цілком відповідала вимогам композитора до вокального та акторського втілення партій в обох операх. За життя Каталані партії Лорелеї та Валлі виконували такі видатні співачки, як Г. Даркле та В. Ферні-Джермано. С. Крушельницька взяла участь у постановках цих опер уже по смерті композитора завдяки зусиллям славетного диригента А. Тосканіні, який був близьким другом і шанувальником творчості А. Каталані.

У статті представлено коротку історію створення «Лорелеї» та «Валлі», окреслено вокальні та драматургічні особливості партій головних героїнь в обох операх. Зазначено, що партії

Лорелеї та Валлі були сталою та винятково успішною частиною репертуару С. Крушельницької під час її гастролей в Аргентині з італійською оперною трупю в 1906–1913 роках. Завдяки таланту та харизмі С. Крушельницької оперні шедеври А. Каталані отримали друге життя та залишилися частиною світового оперного репертуару.

Ключові слова: італійська опера, «молода школа», постановка, вокальна партія, лібрето, інтерпретація.

The history of Solomiia Krushelnytska's performance of the first subject group in the "Loreley" and "La Wally" operas by Italian composer Alfredo Catalani is studied in the article. S. Krushelnytska is one of the leading performers of operas by composers of the "young Italian school" ("*giovanescuola*"). It is defined, that S. Krushelnytska's genius for singing and acting has helped to preserve and popularise the operatic heritage of Alfredo Catalani, known as one of the key representatives of the "giovanescuola". S. Krushelnytska's performing skills are exceptional and have met the composer's requirements for the vocal and acting embodiment of the parts in both his operas. During Catalani's lifetime, the roles of Loreley and Wally have been performed by such outstanding singers as H. Darklée and V. Ferni-Germano. S. Krushelnytska has taken part in performances of these operas after the composer's death owing to the efforts of the famous conductor A. Toscanini, who is a close friend and admirer of Catalani's works.

A brief history of the creation of "Loreley" and "La Wally" is submitted. The vocal and dramaturgical features of the parts of the main characters in both operas are described. It is indicated that the roles of Loreley and La Wally have been a constant and exceptionally successful part of S. Krushelnytska's repertoire during her tours to Argentina with the Italian opera company in 1906–1913. Catalani's operatic masterpieces have got the second life and remained a part of the world opera repertoire forever owing to S. Krushelnytska's talent and charisma.

Keywords: Italian opera, "young school", staging, vocal part, libretto, interpretation.

Вступ. Оперна творчість італійського композитора **Альфредо Каталані** (1854–1893) (іл. 1) є визначною сторінкою історії італійської опери останньої третини XIX ст. А. Каталані – автор шести опер («Серп», «Ельда», «Едмея», «Деяніче», «Лорелея» та «Валлі»), ряду симфонічних, камерно-інструментальних та камерно-вокальних творів. Оцінка творчої спадщини митця є доволі неоднозначною: від «невизнаного генія» до забутого композитора «другого ряду», від італійського епігона Р. Вагнера до головного суперника Дж. Пуччіні в боротьбі за місце лідера національного оперного мистецтва. Остання теза на сьогодні вже є усталеним твердженням, що регулярно трапляється на сторінках праць зарубіжних музикознавців (Р. Пеккі¹, М. Полаккі² та ін.). Ім'я А. Каталані дедалі частіше з'являється в репертуарі світових оперних театрів. Зростаючий інтерес до постаті цього композитора з боку дослідників, режисерів та виконавців свідчить на користь необхідності вивчення оперної спадщини Каталані українськими музикознавцями.

З українським музично-театральним простором Альфредо Каталані тісно пов'язує ім'я Соломії Крушельницької (1872–1952) (іл. 2), яка була блискучою виконавицею заголовних партій у його операх «Лорелея» та «Валлі». Тому **метою статті** є визначення особливостей інтерпретації видатною українською оперною дивою

¹ Peccini R. Puccini e Catalani. Il principe reale, il pertichino e l'«eredità del Wagner». Firenze : Leo S. Olschki Editrice, 2013.

² Polacci M. Pedagogical Traditions and Compositional Theory in Late Nineteenth-Century Italy: the Legacy of Italian Teaching Methods for *Giovane Scuola* Composers. PhD Thesis. University of Nottingham, 2018.

партій Лорелеї та Валлі в однойменних операх А. Каталані. Таке дослідження є актуальним, адже дозволяє по-новому оцінити роль С. Крушельницької у світовому оперному театрі: саме геніальний вокальний та акторський дар української співачки став запорукою збереження та популяризації оперної спадщини А. Каталані, яка після передчасної смерті митця від туберкульозу у віці 39 років була під великою загрозою забуття та маргіналізації.

Творчості А. Каталані присвячена значна кількість праць зарубіжних музикознавців, серед яких – монографія італійського дослідника М. Зурлетті «Каталані» (1982)³, біографічні праці сучасників композитора – Д. Л. Пардіні та Дж. Депаніса⁴, статті Дж. Клейна [12], А. Меллача⁵ та ін. Вагомими джерелами інформації є видання архівних матеріалів та епістолярію А. Каталані, представлені в книгах М. Менікіні⁶ (1993) та Р. Берронга [11]. В українському музикознавстві перше і найбільш повне дослідження творчості А. Каталані представлене в дисертації [1] та статтях авторки цієї публікації [2].

Життєпис С. Крушельницької незмінно перебуває в центрі уваги українських музикознавців. Творчості співачки присвячена значна кількість статей, наукових та науково-популярних видань, інтернет-публікацій тощо. Це дослідження засновано на працях М. Зубеляк [5–7], С. Генсірука [3], А. Гуцала [4], М. Головащенко [8; 9], В. Чайки [10].

Виклад основного матеріалу. А. Каталані доводилося співпрацювати з цілим рядом виконавців – як італійських, так і зарубіжних. Творчі й дружні стосунки пов'язували композитора з видатними диригентами К. Педротті, Ф. Фаччо, А. Тосканіні та Е. Маскероні. Співаки, які брали участь у постановках опер Каталані, були важливими учасниками музично-театрального життя Італії останньої третини XIX – початку XX ст. Серед них – італійське сопрано Вірджинія Ферні-Джермано, російський тенор Микола Фігнер та румунська співачка Геріклея Даркле. Партію Едмеї у венеціанській постановці 1887 року виконувала Адріана Бузі – у майбутньому одна з найкращих Мімі в «Богемі» Дж. Пуччіні. Роль Вальтера у прем'єрній виставі «Валлі» виконувала Аделіна Штеле, яка також була першою виконавицею партії Недди в «Паяцах» Р. Леонкавалло (1892) та Нанетти у «Фальстафі» Дж. Верді (1893). Баритон Маріо Анкона (Гельнер у «Валлі» Каталані) став першим Сільвіо в «Паяцах» Р. Леонкавалло. Бас Антоніо Піні-Корсі (Старий солдат у «Валлі») брав участь у прем'єрних виставах «Фальстафа» Дж. Верді (Форд) та «Христофора Колумба» А. Франкетті.

Як і для будь-якого оперного композитора, для А. Каталані великою удачею було знайти виконавців, які могли б найбільш точно втілити його вимоги та уявлення про вокальну й сценічну інтерпретацію його опер. Так, «улюбленою» співачкою та близькою подругою композитора була **Вірджинія Ферні-Джермано** (1849–1934) – блискуча виконавиця заголовних ролей в «Едмеї» та «Лорелеї». Сучасна критика

³ Zurletti Michelangelo. Catalani. Torino : Edizioni di Torino 19, via Alfieri, 1982.

⁴ Pardini D. L. Alfredo Catalani. Composer of Lucca / Translated by Valentina Relton. Edited by David Chandler. Norwich, Norfolk : Durrant Publishing, 2010.

⁵ Mallach A. The Autumn of Italian opera. From verismo to modernism, 1890–1915. Boston : Northeastern University Press, 2007.

⁶ Menichini M. Alfredo Catalani alla luce di documenti inediti. Lucca : Maria Pacini Fazzi editore, 1993.

відзначала такі чесноти співачки, як досконала вокальна школа, прискіпливо точне перевтілення словесного та музичного тексту та непересічні акторські здібності. У листі до співачки А. Каталані визнавав, що «для мене “Едмея” та Ферні настільки злилися в єдине ціле, що я часом плутаюся, називаючи їх», «їй [Ферні] я зобов’язаний успіхом “Едмеї”» [11, с. 31]. Натомість А. Каталані критикує виконання цієї ж партії молодого співачкою Адріаною Бузі і підкреслює «вторинність» її інтерпретації до версії В. Ферні-Джермано (постановка «Едмеї» у Венеції 1887 року)⁷.

Так само критично А. Каталані ставився до виконавських можливостей румунської примадонни **Геріклеї Даркле** (1860–1939), яка стала першою виконавицею партії Валлі⁸: «У мене є деякі побоювання відносно сеньйори Даркле, яка має гігантський голос, однак позбавлена емоційності та акторських здібностей» [11, с. 92]. Через деякий час знову Каталані скаржився, що «головна героїня [Даркле. – І. Б-Д.] є “desesperante” [безнадійно, франц.] холодною, незважаючи на красивий голос, і не має таланту. Це мене дуже турбує. Боюся, що ми будемо змушені змінити її...» [11, с. 95]. Отже, композитор надавав великого значення не лише вокальній, але й акторській стороні втілення образу Валлі, який є своєрідною «замальовкою» неврівноваженої жіночої психіки.

Можна припустити, що Соломія Крушельницька неодмінно ввійшла б до числа «улюблених» співачок А. Каталані завдяки її унікальному творчому обдаруванню та винятковій виконавській і акторській майстерності: «Соломія Крушельницька як артистка виконувала оперні арії з глибоким розумінням задуму композитора. Вона упродовж декількох репетицій могла перевтілитися в будь-який оперний персонаж <...> Про її особливий талант перевтілення свідчить той факт, що ряд відомих композиторів зверталися до неї з проханням уперше виконати роль головної героїні, бо від цього залежала майбутня доля тої чи тої опери» [10, с. 51]. Проте доля завадила утворенню цього чудового творчого союзу: С. Крушельницька вперше приїхала до Мілана навчатися у професорки Фаусти Креспі восени 1893 року, через декілька місяців по смерті А. Каталані 7 серпня того ж року.

Варто зазначити, що значну долю виконавського репертуару С. Крушельницької складала опери композиторів «молодої» італійської школи («Giovane Scuola»)⁹, що постала в 1870–1880-х роках: «Крушельницька була справжньою верховною жрицею

⁷ «Busi дуже кмітлива артистка і добре рухається на сцені. <...> Однак є речі, які вона зовсім не може донести слухачеві, бо її голос є малорухливим та доволі слабким. Перша пісня та тріо першого акту не для неї. У свою чергу вона добре провела сцену божевілья, із натхненням проспівала арію в третьому акті, і так імітуючи, чи навіть копіюючи Ферні, вона отримала значний успіх у малому дуеті» (з листа до В. Ферні від 22 лютого 1887 р.) [11, с. 38].

⁸ Геріклея (Гаріклея) Даркле була також першою виконавицею заголовних ролей у «Грис» П. Масканьї (1898) та «Тосці» Дж. Пуччіні (1900).

⁹ Дж. Пуччіні, І. Піццетті, П. Масканьї вважали за велику честь та удачу залучення С. Крушельницької до постановок своїх опер. Окрім провідних представників «Giovane Scuola», як-от А. Бойто, А. Каталані та Ф. Чілеа, Крушельницька виконувала партії в операх менш відомих маестро (Луїджі Манчінеллі, Вітторіо Русконе, Лоренцо Філіасі, Томазо Монтефіоре). Співачка дуже відповідально ставилася до виконання нових творів композиторів-сучасників, усвідомлюючи свою наріжну роль у їхній подальшій сценічній долі. Загальновідома історія «порятунку» Крушельницькою «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні. Коли І. Піццетті запросив Крушельницьку виконати роль Федри на прем’єрі у квітні 1915 року в Ла Скала, співачка зазначала: «Я хотіла б якнайкраще допомогти у цій важливій спра-

веризму¹⁰, що принесла на його алтар свою індивідуальність віртуоза. Її рідкісний голос був однаково чарівним як під час виконання суто ліричних партій, так і в передачі драматичних поривань у жорстоких мелодрамах *Бойто*, *Пуччіні* або *Каталані*» [8, с. 172].

«Провідником» між покійним А. Каталані та його майбутньою виконавицею став славетний диригент А. Тосканіні – близький друг¹¹ та палкий шанувальник творчості композитора. У 1886 році композитор виявив блискучу творчу інтуїцію і довірив прем'єру «Едмеї» 19-річному Артуро, з якої фактично почалася його диригентська кар'єра: Тосканіні «більше не був безіменним виконавцем; в одну мить він став блискучим та успішним диригентом» [12, с. 215–216]. А. Тосканіні все життя докладав колосальних зусиль до пропагування творчості Каталані, і саме тому залучив до участі в постановках опер композитора українську примадонну, перед талантом якої схилявся та вважав її «рідкісним винятком» серед співачок.

Серед усієї оперної спадщини А. Каталані найбільш стабільне сценічне життя отримали дві останні опери «Лорелея» та «Валлі». Над «романтичним дійством» («azione romantica») «Лорелея» А. Каталані працював у 1886–1887 роках (прем'єра відбулася в 1890 році в туринському Театро Реджо). Лібрето Карло д'Ормевіллі є оперною версією знаменитої німецької легенди, що знайшла своє поетичне втілення в баладі Г. Гейне. Доволі епатажний як для італійського маестро вибір національного «німецького» сюжету є свідомою даниною А. Каталані своєму захопленню вагнеризмом. Як взірць романтичної опери з її неодмінним конфліктом двох світів (світ людський та світ духів Рейну), «Лорелея» є прямою спадкоємицею опер Е. Гофмана, К. Вебера, Л. Шпора, Г. Маршнера, А. Лорцінга та раннього Р. Вагнера. Водночас ця опера не позбавлена «штампів» та кліше італійської опери-мелодрами.

Для А. Каталані головною «принадою» сюжету став прекрасний образ Лорелеї, яка сама по собі є своєрідною універсальною романтичною метафорою, недосяжним і звабливим ідеалом, втіленням згубної сили почуття та природи, мистецтва й жіночих чар. І в легенді, і в опері Лорелея переживає метаморфозу, перетворюючись із закоханої дівчини на безжальну та могутню чарівницю. У I дії опери Лорелея постає наївним «дитям природи», з'являючись на сцені з невибагливою пісенькою «*Da che tutta mi son data...*» («*Все, що дали мені чари кохання...*»). Кульмінаційним у процесі образної «трансформації» Лорелеї є епізод перетворення дівчини на русалку наприкінці I дії опери. Ставши ключовою «представницею» сфери фантастичного, головна героїня отримує власний інтонаційний та лейттематичний комплекс, «епіцент-

ві *Піццетті*, від музики якого я завжди в захопленні. Ви знаєте, що я була першою виконавицею його творів» [9, с. 114].

¹⁰ Прирівнювання понять оперного веризму та «*Giovane Scuola*», як це очевидно із цитованого висловлювання канадського критика А. Г. Росса, вже давно втратило актуальність: на сьогодні остаточно встановлено, що веризм – один зі стильових напрямів у творчості композиторів італійської «молодої» школи, і аж ніяк не може претендувати на роль терміна, що узагальнює означений період в історії італійського музичного театру.

¹¹ Для А. Тосканіні А. Каталані завжди був ідеалом митця, який віддано й чесно служив своєму мистецтву. Диригент високо цінував витончену благородну музику композитора і навіть надавав їй перевагу над музично-театральними шедеврами його конкурента Дж. Пуччіні. Своїх дітей диригент назвав Валлі та Вальтер – на честь героїв останньої опери А. Каталані.

ром» якого є розкішна кантиленна мелодія закликую Лорелеї. Її тема плине вільно й невимушено, оповита скрипковими *tremolo* у високому регістрі, віолончельними *solo* та колоритними *glissando* арфи, охоплює широкий октавний діапазон, поєднуючи чуттєву лірику з просвітленою гімнічністю. Немов магичне заклинання, пісня Лорелеї тричі лунає в «сцені спокуси» з II дії опери, піднесено звучить в останніх тактах опери.

Опера «Валлі», створена на лібрето Л. Ілліки за романом німецької письменниці В. фон Хіллерн «Валлі-Стерв'ятниця», була написана у 1892 році. Головна героїня опери Валлі – бунтівлива дівчина з високогірного Тиролю, яка містичним чином пов'язала своє життя з духами гір, і цей нерозривний зв'язок із природою змушує її зректися як людського суспільства, так і власного кохання. В опері А. Каталані музичний пейзаж є не так колоритним тлом, як органічною частиною музичної характеристики головної героїні та важливою складовою її загального «звукового образу». Валлі – фігура «ірреальна», фантастична з точки зору її зв'язків з могутніми силами природи. Водночас її «людська» іпостась утілює глибокий «феміністичний» психологізм. Ключовим епізодом партії Валлі є знаменитий Романс («*Ebben, n'andrò lontana...*» – «*Отже, піду далеко...*»), чия благородна, чуттєва і водночас стримана мелодія до сьогодні складає світову славу композиторської творчості А. Каталані.

У вокальній партії Валлі домінує наспівна декламаційність. Пріоритетним завданням для виконавиці є увага до кожного слова, до мовної інтонації з її найтоншими емоційними відтінками. Тип мовлення Валлі в жодному разі не є розмовно-побутовим – для неї притаманний надзвичайно пафосний, «високий», театральньо-афектований стиль. Це зумовлює постійно підвищений емоційний тонус, підсилену експресію музичного висловлювання. Валлі «належить» вокальна мова особливого типу, у якій природність у передачі інтонацій поєднується з вимогою втілення *граничних* душевних станів героїні. Мелодиці притаманні ламаний малюнок, ритмічна свобода, екзальтовані стрибки на широкі інтервали, напружені хроматизми. Тут простежуються риси майбутнього пуччінівського вокального «*Stilo mixto*» («мішаного» стилю), для якого притаманний вільний перехід від вокального речитативу до аріозо в синтезі з оркестровим *solo*, що дозволяє гнучко втілювати мінливість внутрішнього стану героїні.

Отже, в обох операх А. Каталані перед С. Крушельницькою стояла непроста виконавська задача, яка була під силу саме її творчому обдаруванню: «*Як правдивий творчий талант, вона живе життям героїнь, яких відтворює <...> Незрівнянна, обдарована величезним голосом з могутнім звуком – то ніжним, то трагічним, пані Крушельницька є безперечно однією з найбільших артисток сучасної доби*» [3, с. 4]. Уперше до виконання партії «Лорелеї» Тосканіні запросив С. Крушельницьку в грудні 1904 року, під час підготовки прем'єри опери в туринському Театро Реджо. Загалом мало відбутися чотири вистави, однак репетиції затягнулися, і Крушельницька змушена була поїхати з Туріна до Барселони, тому її замінили іншою співачкою. У листі до примадонни засмучений А. Тосканіні зазначив: «*На мій превеликий жаль, після вашого від'їзду розвіялася атмосфера зачарування і весь той дух невимовної поетичності, який Ви створили своєю участю у “Лорелеї”*. Бідний і завжди нещасний Каталані: знайти у Вашій особі найкращу виразницю своєї світлої мрії і бачити, як вона несподівано зникла. Чи Ви повернетеся знов?» [8, с. 117]. Збереглися спогади Дж. Тесс-Армані про міланську виставу 1915 року: «*Того сезону в “Ла Скала” давали*

також «Лорелею» – оперу Каталані за постійною участю Соломії Крушельницької. Я прийшла послухати її і була ще більше вражена досконалістю вокальної техніки, справді божественною красою гри» [8, с. 182].

«Лорелея» була однією з найуспішніших партій С. Крушельницької під час її гастролей у Буенос-Айресі 1906 року. Не випадково Аргентину співачка вважала своєю «третьою Батьківщиною», пов'язуючи з нею визначні артистичні досягнення та народження особистого щастя (одруження з адвокатом Ч. Річчоні 1910 року в Буенос-Айресі). За свідченням очевидців, загальний рівень аргентинської постановки опери залишав бажати кращого: критик газети «*Il Diario*» стверджував, що в цій виставі «С. Крушельницька єдина відповідала тим мистецьким вимогам, яких від неї очікували. За допомогою характерної манери співу вона надала своїй героїні чарівності містерії та поезії і незвичайної об'ємності образу» [5, с. 54]. Преса високо оцінила також майстерність А. Тосканіні, який відчував до А. Каталані «справжню глибоку любов», а його оперу «виконав з безмежною старанністю і домігся такого всебічного злиття сценічних елементів з вокальними та оркестровими, що вчора багато деталей твору, здавалося, були цілком новими для слухачів» [8, с. 119].

У А. Тосканіні та С. Крушельницької збереглися найприємніші враження про спільну співпрацю над «Лорелеєю». У спогадах Дж. Вентурі згадано прохання Тосканіні надіслати йому фото Крушельницької на пам'ять: знаково, що вибір прийшовся саме на фото в ролі «Лорелеї» (іл. 3). Це було виправдано «по-перше, захопленням Артуро Тосканіні образом Лорелеї у виконанні Крушельницької, по-друге, найкращим почуттям, які завжди виявляв Тосканіні до автора опери «Лорелея» Альфредо Каталані та його пам'яті». Одержавши знімок, А. Тосканіні був так схвилюваний, що написав у відповідь «Найласкавіша синьйоро! Не знаходжу слів, щоб розповісти вам про своє щастя... Дякую, тисячу разів дякую за чудову фотографію нашої незрівнянної подруги. Яка ж велична Лорелея! Якою ж вона була милою і прекрасною!» [9 с. 134].

У спогадах Жозефіни (Негріти) Кано де П'яцціні знаходимо свідчення особливого ставлення Крушельницької до свого сценічного образу Лорелеї: «По дорозі з Кельна наш автомобіль під'їхав до знаменитої скелі «Лорелея». «Незрівнянна і неперевершена Лорелея – як охарактеризував Соломію Крушельницьку великий Артуро Тосканіні, – стала під скелею, і Люїсіто сфотографував її, а вона, схвилювана і зворушена незабутнім моментом, заспівала нам арію з однойменної опери Альфредо Каталані, у якій тріумфально виступала на кращих оперних сценах світу» [8, с. 151].

Тут ідеться про арію-заклик Лорелеї, що вперше лунає у II дії опери і втілює легендарну чарівно-гіпнотичну пісню рейнської русалки. Важливим є відгук критика газети «*La Prensa*» про виконання цього фрагмента під час вистави 4 серпня 1906 року: «Варто відзначити також блискуче виконану артисткою низхідну гаму з надзвичайно чистими інтервалами у сцені спокуси (другий акт), що викликало подив у знавців музики, а також окремі, повні глибокого почуття фрази останнього дуету з тенором, – високі зразки художньої експресії» [8, с. 119]. Отже, С. Крушельницька особливого значення надавала саме цим епізодам, які є ключовими в становленні образу Лорелеї і завжди справляли на слухачів незабутнє враження: «із затамованим подихом слухають її Лорелею, з напруженням кожного нерву слухають її чудово-гарну пісню» [7, с. 80]. На жаль, запису «пісні-заклику» Лорелеї не збереглося: натомість існує запис аріозо Лорелеї під час її виходу в I дії опери, де вона з'являється як

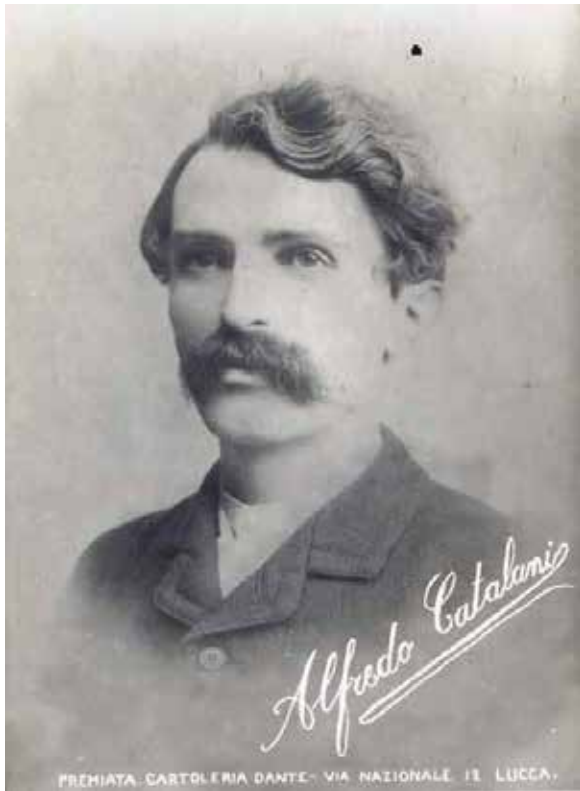
юне закохане дівчисько, наївне «дитя природи». У невибагливій пісеньці-аріозо «*Da che tutta mi son data...*» («Все, що дали мені чари кохання...»)¹² вражає природність інтонування Крушельницької, майже «рубатна» метро-ритмічна свобода та неви- мушеність.

Заголовну партію в опері А. Каталані «Валлі» С. Крушельницька виконувала одно- часно з «Лорелеєю» під час аргентинських гастролей з італійською оперною трупю в 1906–1913 роках. Саме «Валлі» була першою виставою за участю Крушельницької на сцені оперного театру Буенос-Айреса, і вона так само принесла співачці «не- бувалий, фантастичний успіх». Як зазначав критик газети «*La Prensa*» в рецензії від 25 травня 1906 року, «*синьйорина Крушельницька ні на хвилину не забувала про силу-силенну найдрібніших психологічних деталей свого персонажа, а разом з тим і розвитку дії всієї драми. Враження складалося таке, що на сцені ми бачили не Крушельницьку, а саму Валлі*» [7, с. 83]. У «*La Revista Teatral de Buenos Aires*» зазна- чалося: «*На сцені з'являється Валлі – Крушельницька <...>. Вся увага слухачів зосе- реджена на ній – квітучій, чарівній зірці, і всі враз заговорили про синьйору Соломію. Вона в строкатому гірському вбранні; її прекрасна, гнучка постать, впевнені рухи, розумний погляд полонили присутніх... Надзвичайно ніжно і з вражаючим ефектом проспівала з Клясенті на фоні хору романс, після якого, тільки-но опустилася заві- са, слухачі першою з усіх викликали Крушельницьку*» [7, с. 83]. Важливо, що критик звернув увагу саме на «Романс Валлі», який є найвідомішим епізодом цієї опери та всієї творчої спадщини А. Каталані. На щастя, існує запис «Романсу» у виконанні С. Крушельницької¹³, який дозволяє переконатися у словах критика: «*Вокальну пар- тію артистка <...> не протиставляла драматичній грі <...> співачка вміє надавати голосові бажаного колориту, а слову – сили почуттів. Голос у неї чудовий, звучний, особливо у середньому регістрі*» [8, с. 117].

Висновок. Отже, інтерпретація С. Крушельницькою заголовних партій в операх А. Каталані «Лорелея» та «Валлі» є яскравою сторінкою в історії українського опер- ного виконавства. Важливо, що українська співачка продовжила традиції, що скла- лися ще за життя композитора, який дуже уважно ставився до найменших нюансів вокальної та сценічної інтерпретації цих складних та символічних жіночих образів. Постійним партнером С. Крушельницької в постановках опер А. Каталані був ви- датний диригент А. Тосканіні. С. Крушельницька довершено втілила образи леген- дарної русалки Лорелеї та бунтівливої горянки Валлі, користуючись безмежними можливостями своєї вокальної майстерності та непересічного таланту драматичної акторки. Історична роль С. Крушельницької полягає в «порятунку» оперної спадщи- ни А. Каталані від можливого забуття та остаточному утвердженні його опусів як невід'ємної частини світового оперного репертуару.

¹² С. Крушельницька. Аріозо Лорелеї «*Da che tutta...*» з I дії опери. URL : <https://youtu.be/5WDYj8xfiCg>. Запис 1909 року, фірма «Fonotipia».

¹³ «Романс Валлі» «*Ebben, n'andrò lontana*» з опери «*La Wally*» у виконанні С. Крушельниць- кої. URL : <https://youtu.be/qdPMZ57rKyw>. Запис 1906 року, фірма «Fonotipia».



Іл. 1. Альфредо Каталані

Іл. 2. Соломія Крушельницька



**Іл. 3. С. Крушельницька
в ролі Лорелеї**



Джерела та література

1. Богданова І. В. Альфредо Каталані та італійська музична культура останньої третини ХІХ століття : дис. <...> канд. мистецтвозн. Київ : НМАУ імені П. Чайковського, 2015. 279 с.
2. Богданова-Дашак І. В. Соломія Крушельницька та оперна творчість Альфредо Каталані. *Матеріали науково-практичної інтернет-конференції «Соломія Крушельницька – королева світової оперної сцени (до 150-річчя з дня народження)»*. Київ : КНУКіМ, 2022. С. 11–13.
3. Генсірук С. Голос Крушельницької як ліра поета. *Соломія*. 2007. №3 (32). С. 4.
4. Гуцал А. Вокальні паралелі творчості італійських композиторів у репертуарі Соломії Крушельницької. *Матеріали науково-практичної інтернет-конференції «Соломія Крушельницька – королева світової оперної сцени (до 150-річчя з дня народження)»*. Київ : КНУКіМ, 2022. С. 78–79.
5. Зубеляк М. Виступи Соломії Крушельницької в Аргентині (за матер. фонд. збірки муз.-меморіал. музею Соломії Крушельницької у Львові). *Соломія Крушельницька та світовий музичний простір*. Тернопіль : Астон, 2007. С. 52–60.
6. Зубеляк М. Соломія Крушельницька в Аргентині. *Соломія*. 2007. Жовтень. № 3 (32). С. 4.
7. Оперний світ Соломії Крушельницької: путівник по операх з репертуару співачки. Муз.-мемор. музей С. Крушельницької у Львові / упоряд. М. Зубеляк ; передм. О. Козаренка. Львів : Априорі, 2018. 184 с.
8. Соломія Крушельницька. Матеріали. Листування / упоряд. і прим. М. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1979. Ч. 2. 445 с.
9. Соломія Крушельницька. Спогади / упоряд. і прим. М. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1978. Ч. 1. 395 с.
10. Чайка В. До питання про інтерпретацію вокальних творів Соломією Крушельницькою. *Соломія Крушельницька та світова музична культура. Статті і матеріали*. Тернопіль : Астон, 2002. С. 50–53.
11. Berrong Richard M. The politics of opera in turn-of-the-century Italy. As seen through the letters of Alfredo Catalan. Lewiston ; Queenston ; Lampeter : The Edwin Mellen press, 1992. 147 p.
12. Klein J. W. Toscanini and Catalanì – a unique friendship. *Music & Letters*. Oxford University Press, 1967. XLVIII (3). P. 209–314 (213–228). DOI : <https://doi.org/10.1093/ml/XLVIII.3.213>.

References

1. BOHDANOVA, Iryna. *Alfredo Catalani and Italian Musical Culture of the Last Third of the 19th Century*. Ph.D. thesis in Art Studies. P. Tchaikovskyi National Musical Academy of Ukraine. Kyiv, 2015, 279 pp. [in Ukrainian].
2. BOHDANOVA-DASHAK, Iryna. Solomiia Krushelnytska and the Operatic Works of Alfredo Catalani. *Materials of the Theoretical and Practical Internet Conference “Solomiia Krushelnytska is the Queen of the World Opera Stage (On the Occasion of the 150th Anniversary of Her Birthday)”*. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts, 2022, pp. 11–13 [in Ukrainian].
3. HENSIRUK, S. Krushelnytska’s Voice as a Poet’s Lyre. *Solomiia*, 2007, no. 3 (32), pp. 4 [in Ukrainian].
4. HUTSAL, Alina. Vocal Parallels of the Works of Italian Composers in the Repertoire of Solomiia Krushelnytska. *Materials of the Theoretical and Practical Internet Conference “Solomiia Krushelnytska is a Queen of the World Opera Stage (On the Occasion of the 150th Anniversary of Her Birthday)”*. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts, 2022, pp. 78–79 [in Ukrainian].
5. ZUBELIAK, Mariana. Solomiia Krushelnytska’s Performances in Argentina (After the Materials of the Fund Collection of the Solomiia Krushelnytska Music Memorial Museum in Lviv). *Solomiia Krushelnytska and the World Music Space*. Ternopil: Aston, 2007, pp. 52–60 [in Ukrainian].

6. ZUBELIAK, Mariana. Solomiia Krushelnytska in Argentina. *Solomiia*, 2007, October, no. 3 (32), pp. 4 [in Ukrainian].
7. ZUBELIAK, Mariana, compiler. *The Operatic World of Solomiia Krushelnytska: A Guide to Operas from the Singer's Repertoire*. Prefaced by Oleksandr KOZARENKO. Lviv: Apriori, 2018, 184 pp. [in Ukrainian].
8. HOLOVASHCHENKO, Mykhailo, compiler. *Solomiia Krushelnytska. Materials. Correspondence*. Kyiv: Musical Ukraine, 1979, part 2, 445 pp. [in Ukrainian].
9. HOLOVASHCHENKO, Mykhailo, compiler. *Solomiia Krushelnytska. Memoirs*. Kyiv: Musical Ukraine, 1978, part 1, 395 pp. [in Ukrainian].
10. CHAIKA, V. On the Issue on the Interpretation of the Vocal Works by Solomiia Krushelnytska. *Solomiia Krushelnytska and World Musical Culture. Articles and Materials*. Ternopil: Aston, 2002, pp. 50–53 [in Ukrainian].
11. BERRONG, Richard M. *The Politics of Opera in Turn-of-the-Century Italy. As Seen through the Letters of Alfredo Catalani*. Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen press, 1992, 147 pp. [in English].
12. KLEIN, J. W. Toscanini and Catalani – a Unique Friendship. *Music & Letters*. Oxford University Press, 1967, no. 48 (3), pp. 209–314 (213–228). DOI: <https://doi.org/10.1093/ml/XLVIII.3.213> [in English].

Конфлікт інтересів

Авторка не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

Використання штучного інтелекту

Не використовувався.

Отримано / Received 16.06.2025

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 02.10.2025

Опубліковано / Published 18.12.2025