

Nadia Kukuza

Podkarpacki Uniwersytet Narodowy
im. Wasyła Stefanyka w Iwano-Frankiwsku

MUZYCZNA I TEATRALNA DZIAŁALNOŚĆ UKRAIŃSKICH AKTOREK W GALICJI NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU

Analizując repertuar świeckiego teatru ukraińskiego XIX wieku, Dmytro Antonowicz podkreśla jego nieodzowny składnik – element muzyczny, gdyż jak zaznacza muzykolog,

przedstawienie bez śpiewu nie cieszyło się powodzeniem u widzów [...] Śpiewowi i tańcom na scenie ukraińskiej poświęcono zbyt dużo miejsca, bo w pierwszej połowie XIX wieku taki rodzaj repertuaru wokalnego panował na scenach teatralnych w całej Europie [...] Ukończyć szkołę śpiewu, i to nie było jakąś, było obowiązkiem każdego szanującego się i wykształconego aktora¹.

W konsekwencji w okresie od drugiej połowy XIX do początku XX wieku działalność trup aktorskich w Galicji rozwijała się w muzyczno-dramatycznym kierunku i dlatego też „spektakle teatralne w tym czasie zawierały muzyczne *divertimenti* składające się z solowych, zespołowych, chóralnych oraz instrumentalnych numerów. Niemal każdy z artystów wykonywał partię solową, a grupowa charakterystyka bohaterów odbywała się w zespołach i chórach”². Dlatego zawód aktora wymagał wszechstronności polegającej na umiejętności jednoczesnego wykonywania partii zarówno dramatycznych, jak i wokalnych (operowych).

Wśród naukowców, którzy badali historię teatrów Galicji w okresie od połowy XIX do początku XX wieku, należy wyróżnić prace m.in. D. Antonowicza³, O. Bon-

¹ Д. Антонович, *Український театр* [w:] *Українська культура. Лекції*, red. Д. Антонович, Київ 1993, s. 71–72.

² Д. Заборовська, *З історії становлення оперного жанру в Західній Україні*, „Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка”, t. CC XXVI: *Праці Музикознавчої комісії*, Львів 1993, s. 118–129.

³ Д. Антонович, *Український театр*, s. 443–473.

kowskiej⁴, R. Horaka⁵, D. Zaborowskiej⁶, P. Medwedyka⁷, R. Pyłypczuka⁸, W. Rewuckiego⁹, L. Romaniuk i M. Czerepanina¹⁰.

Materiały uwzględnione przy pisaniu artykułu to prasowe artykuły dziennikarskie wyznaczonego okresu, których nie możemy uznać za świadectwo zawodowej krytyki teatralnej. Ich autorami byli literaci, muzycy, dziennikarze, działacze społeczni, obserwatorzy życia kulturalno-społecznego. Dlatego też informacje na temat talentów wokalnych i gry scenicznej działaczek teatralnych Galicji możemy uzyskać tylko na podstawie opisanych fragmentów (udział w przedstawieniu, gra aktorska, rzadziej wykonania partii wokalnych).

Repertuar ukraińskojęzycznych zespołów teatralnych Galicji na afiszach pojawił się w drugiej połowie XIX wieku. Teatry galicyjskie były przede wszystkim promotorami dzieł ukraińskich dramatopisarzy z Naddnieprza, takich jak m.in. Iwan Kotlarewski (adaptacja I. Ozarkewicza *Natalki-Poltawki* na *Diwka na wydanniu* [Дівка на відданю], *Moskala-czariwnyka* [Москаль чарівник] na *Żownir-czariwnyk* [Жовнір-чарівник]) i G. Kwitki-Osnowianenka *Swatanie na Gonczariwci* [Сватання на Гончарівці] na *Swatanie, abo Żenych nawiżenij* [Сватання або жених навіжений]), chociaż niezaprzeczalny wpływ na formowanie repertuaru teatrów w jego dalszym rozwoju miały również popularne w tamtych czasach utwory przedstawicieli zachodnioeuropejskiej sztuki dramatycznej. Jednak rozwój ukraińskiego teatru posiadał wszelkie oznaki teatru synkretycznego „bez pewnych cech gatunkowych i stylistycznych”¹¹.

Analizę muzycznej i dramatycznej działalności aktorek sceny galicyjskiej zaczniemy od czasu założenia we Lwowie w 1864 roku teatru zawodowego towarzystwa „Ruśka Besida” [Руська Бесіда], który przyczynił się do podwyższenia artystycznego poziomu repertuarowego na scenie galicyjskiej.

Podstawą repertuaru podczas 60-letniego istnienia teatru był ukraiński dramat obyczajowy, wodewil, melodramat, operetka, opera, a także przekłady dramatów zachodnioeuropejskich. Wśród najważniejszych dzieł w muzycznym repertuarze teatru „Ruśkiej Besidy” znalazły się opery M. Łysenki, M. Arkasa,

⁴ О. Боньковська, *Львівський театр товариства „Українська бесіда” 1915–1924*, Львів 2003.

⁵ Р. Горак, *Іванна Біберович з Фалиша: артистка Руського Народного Театру*, „Просценіум: театрознавчий журнал” 2011, nr 2/3, s. 15–22.

⁶ Д. Заборовська, *З історії становлення...*, s. 118–129.

⁷ П. Медведик, *Катерина Рубчакова*, Київ 1989.

⁸ Р. Пилипчук, *Український професійний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.)*, red. С.О. Гулякін, wstęp О.Ю. Клековкін, Київ 2015.

⁹ В. Ревуцький, *В орбіті світового театру*, Київ–Харків–Нью-Йорк 1995.

¹⁰ Л. Романюк, М. Черепанин, *Музичне і театральне життя Станиславова (друга половина XIX – перша половина XX ст.): монографія*, Івано-Франківськ 2016.

¹¹ Р. Затварська, *Корифеї галицьких театрів*, Коломия 1997, s. 3.

D. Siczynskiego, ponadto opery: *Żydówka* J. Halévy'ego, *Madame Butterfly* G. Pucciniego, *Carmen* G. Bizeta, *Traviata* G. Verdiego, *Faust* C. Gounoda, *Opowieści Hoffmana* J. Offenbacha, *Rycerskość wieśniacza* P. Mascagniego, *Sprzedana narzeczona* B. Smetany, *Halka* S. Moniuszki i inne.

Wśród pierwszych aktorek teatru „Ruśkiej Besidy” w okresie dyrekcji Omelana Baczyńskiego, aktora, reżysera i przedsiębiorcy teatralnego, była primadonna Teofilia Baczyńska (1837–1906). Już podczas pierwszego przedstawiania otwierającego teatr aktorkę okrzyknięto nadzwyczaj uzdolnioną artystką. Wystąpiła ona w adaptacji powieści *Marusia* [Маруся] G. Kwitky-Osnowianenka (według D. Antonowicza, adaptacji dokonał Łukasz Gołębiowski, a tłumaczenia na język ukraiński – Pawlin Swencinski)¹². O sukcesie T. Baczyńskiej w roli Marusi pisała nie tylko ukraińska, ale i polska prasa. D. Antonowicz przytacza fragment cytatu z czasopisma „Przegląd” z 2 kwietnia 1864 roku, w którym

Pani Baczyńska przedstawiła typ młodej, niewinnej, prawdziwej i skromnej ukraińskiej wieśniaczki w sposób tak prawdziwy; w jej grze były wszystkie szczegóły, każdy ruch, każde słowo... Każda scena z zazdrością powinna patrzeć na ukraińską scenę, która może szczycić się taką artystką¹³.

Krytyk sztuki R. Pyłypczuk, analizując szczegółowo zachodnioeuropejski repertuar teatru „Ruśkiej Besidy” w części dotyczącej opery komicznej i operetek, podkreśla krytyczne uwagi niektórych czasopism odnośnie do wykonania partii wokalnych aktorek. Dotyczy to w szczególności pięcioaktowej sztuki *Materynskie błogosłownienia* [Материнське благословення], której autorów – według badań Pyłypczuka – nie wymieniono na afiszu, chociaż jak dalej wyjaśnia – był to utwór znanego w tamtym czasie dramaturga A.F. Dennerzy'ego oraz mniej znanego H. Lemoina z muzyką A. Jankowskiego¹⁴ (premiera odbyła się w 1865 roku w Przemyślu). Oto cytat z artykułu P. Swencinskiego w czasopiśmie „Niwa” dotyczący gry aktorki, która wystąpiła w roli Marii. Autor zaznacza, że gra aktorska jest nieco przesadzona, dając jednocześnie wskazówki co do techniki i charakteru wykonania pasaży, wierząc, że od tego zależy interpretacja roli:

Pani Baczyńska gra całkiem dobrze, ale wypadaloby dodać, że egzaltacja w głosie, śmiech lub płacz powinny być bardziej umiarkowane. Również byłoby lepiej, aby w ariach skala diatoniczna lub chromatyczna w dół przechodziła nie *legato*, lecz *staccato*, dzięki czemu poszczególne dźwięki lepiej by wybrzmiały, co dodałoby pieśni harmonii i uroku¹⁵.

W tym czasie publiczność galicyjska znajdowała się pod wpływem przede wszystkim zachodnioeuropejskich trendów, toteż w repertuarze teatru „Ruśkiej

¹² Д. Антонович, *Український театр*, s. 94.

¹³ *Ibidem*, s. 94–95.

¹⁴ Р. Пилипчук, *Український професійний театр...*, s. 399.

¹⁵ „Нива” 1865, nr 10 (10 IV), s. 159.

Besidy” pojawia się nowe zjawisko teatru zachodnioeuropejskiego, jakim jest operetka. Tego typu przedstawienia wymagały „doświadczonych aktorsko i wokalnie sił, jakimi teatr jeszcze nie dysponował”¹⁶. W tym miejscu krytycy podkreślali również talent aktorski i wokalny T. Baczyńskiej (rola Marii). „Co się tyczy opery – w jej właściwym znaczeniu – należy jednak przyznać, że dzięki naszej pierwszorzędnej artystce T. Baczyńskiej ta komedioopera w najważniejszej – wokalne – części odniosła na naszej scenie całkowity sukces i ogólnie wywołała prawdziwe zadowolenie”¹⁷. Mowa o operze komicznej G. Donizettiego *Córka pułku* do libretta J.-H. Vernoy’a de Saint-Georges’a i J.-F. Bayard’a, której premiera odbyła się w październiku 1864 roku.

Recenzent nie pominął także wykonania partii wokalnych T. Baczyńskiej, która zachwyca publikę z każdym pojawieniem się na scenie, grą pełną życia i naturalnej lekkości na tyle, że lepszej wykonawczyni nie można znaleźć i na innych wielkich scenach. Jej śpiew, w szczególności wykonanie romansu w trzecim akcie, płynął z głębi serca i świadczył o wielkim entuzjzmie, na który stać tylko prawdziwą artystkę¹⁸.

W przedstawieniach ukraińskich trup teatralnych na terenie Galicji brali udział również polscy aktorzy, m.in. Aleksander Koncewicz, śpiewak operowy (bas-baryton). Jego godną partnerką w sztuce jednoaktowej *Zaczarowane skrzypce* J. Offenbacha była wspomniana T. Baczyńska (sztuka była atrakcją repertuaru w latach 1866–1867).

W operetce *Junacy* [*Flotte Bursche*] F. Suppé’go, przedstawiciela wiedeńskiej operetki, Baczyńska z powodzeniem odegrała rolę studenta Frinke. Właśnie to przedstawienie wybrała aktorka na swój benefis w Samborze (1866).

W 1867 roku teatr wystawia sztukę niemieckiego dramaturga P.A. Wolffa *Preciosa* z muzyką C.M. Webera, która gatunkowo należała do opery romantycznej XIX wieku. Baczyńska, grając główną rolę, „błyszczała swą niepowtarzalną grą i wyróżniała się śpiewem jednej, ale jakże pięknej arii”¹⁹.

Krytyk teatralny S. Czarnecki określa talent Baczyńskiej jako „*par excellence* z Bożej łaski, talent wszechstronny, obdarzona przez matkę naturę – postawą, urodą, pięknie brzmiącym głosem”²⁰. Polscy recenzenci porównywali ją z wielką aktorką dramatyczną Anielą Aszpergerową, która była ozdobą polskiej sceny teatralnej.

Zgodnie z chronologią wymienimy utalentowane aktorki teatru „Ruśkiej Besidy” na czele z aktorką dramatyczną Teofilą Romanowicz, która kierowała

¹⁶ Р. Пилипчук, *Український професійний театр...*, s. 414.

¹⁷ „Слово” 1864, nr 84 (21 X/2 XI).

¹⁸ „Слово” 1864, nr 96 (2/14 XII).

¹⁹ „Русь” 1867, nr 31 (14 VII).

²⁰ С. Чарнецький, *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини*, Львів 2014, s. 460.

instytucją przez 6 lat (1874–1880). W czasach jej kierownictwa publiczność była oczarowana scenicznym talentem jej siostry, Marii Romanowicz (1852–1930). Jej *emploi* to młode bohaterki dramatów, komedii i operetek. W artykule pt. *Nasze artystki teatralne* [*Наші театральні артистки*] S. Czarnecki podkreślał jej talent wokalny²¹.

Wśród aktorek teatru należy wyróżnić Iwanę Biberowicz (1861–1937), którą nazywano „primadonną sceny galicyjskiej”. Ona także obdarzona była przez naturę talentem scenicznym, posiadała znakomite umiejętności wokalne i taneczne.

Krytyk sztuki R. Horak zaznacza, że

w ciągu 16 lat swojej działalności artystycznej na scenie zawodowego teatru wędrownego ukraińskiego Towarzystwa „Ruśka Besida” nieustannie przyciągała uwagę zarówno ukraińskiej, jak i polskiej czy niemieckiej prasy, która nie szczędziła epitetów odnoszących się do zdolności [jak można sądzić, aktorskich i wokalnych – przyp. N.K.] artystki Iwanny Biberowicz, przy czym ograniczano się do pochwał ogólnych, nie zatrzymując się choćby na chwilę, by opisać, na czym polegał kunszt artystki i czym wywoływała takie wrażenie. Czy nie największą pochwałą dla Iwanny Biberowicz było to, że jej grę, co prawda wtedy, kiedy już zeszła ze sceny, porównywano do gry polskiej artystki dramatycznej Heleny Modrzejewskiej... Krytycy pisali o Iwannie Biberowicz, że jest jak „talent czystej wody”, „czystą prawdą na scenie”, „ozdobą każdej sceny stolicy”, a gra aktorska wydawała się im być „owiana jakimś nieznanym wabikiem”. Wszyscy widzieli jej wielki dramatyczny talent; jak każda wielka artystka nie „grała roli”, nie „udawała kogoś innego”, ale wcielała się w nią²².

Repertuar Biberowicz był niezwykle różnorodny. Grała role liryczne, dramatyczne i komediowe. Należy pamiętać, że pierwsze kroki na scenie aktorka stawiała dzięki pomocy słynnego M. Kropywnickiego, który przez bardzo krótki okres pracował w teatrze „Ruśka Besida” (1875) i który wychował dla sceny ukraińskiej plejadę utalentowanych młodych aktorów. Oczywiście to nie mogło nie pozostać bez wpływu na umiejętności aktorskie i wokalne Biberowicz, zwłaszcza na styl jej gry.

Do wybitnych postaci należy także Antonina Osypowiczowa (1855–1926), ukraińska aktorka dramatyczna i śpiewaczka (sopran) czeskiego pochodzenia, która występowała z polską trupą teatralną oraz w ukraińskich teatrach Galicji („Ruśka Besida”, w ukraińskim teatrze w Czerniowcach, w teatrze „Tarnopolskie Wieczory Teatralne” [Тернопільські Театральні Вечори] w Tarnopolu). Swoją talent wokalny aktorka po raz pierwszy objawiła w operetce *Żaky* (autor muzyki nieznaną). Partie solowe wykonywała m.in. w operetce *Baron cygański* Johanna Straussa (Cyganka Czipra) i w operze *Czornomorci* [Чорноморці] Łysenki (Iwga). Reżyser i aktor Wołodymyr Bławacki pisał o aktorce, że

była artystką z rodu wielkich mistrzów sceny, którzy bez studiów w szkole teatralnej, bez wcześniej zdobytego wykształcenia zawodowego osiągnęli szczyty scenicznej sztuki. Kiedy dziś wspominam

²¹ *Ibidem*, s. 458–462.

²² P. Горак, *Іванна Біберович...*, s. 16.

role sceniczne Osypowiczowej i staram się w fachowy sposób je przeanalizować, mimo woli ogarnia mnie podziw, jak w warunkach prowincjonalnej sceny, w otoczeniu podrzędnego zespołu, byle jakiego repertuaru, wiecznej wędrowni z miejsca na miejsce, bez pomocy wysoko wykwalifikowanego reżysera Osypowicz zawsze utrzymywała się na szczytach scenicznego kunsztu²³.

Wymieniając uznane aktorki i śpiewaczki Galicji przełomu wieków, należy wspomnieć Marię Fincer-Morozową (1873–1920, sopran), która pracowała w teatrze „Ruśkiej Besidy” w okresie od końca XIX do początku XX wieku. Wpisała się ona w historię sceny galicyjskiej wykonaniem roli Odarki (*Zaporożec za Dunajem* [Запорожець за Дунаєм]) Semena Hułaka-Artemowskiego) i Santuzzy (*Rycerskość wieśniacza* Pietra Mascagniego).

Galerię aktorek sceny ukraińskiej warto dopełnić postacią Mychajłyny Źarskiej (1891–1972), aktorki teatralnej i śpiewaczki (sopran), która przez krótki czas uczyła się śpiewu u ukraińskiego śpiewaka operowego, słynnego tenora O. Myszugi. Jej sceniczna biografia jest dość obszerna. Związana była z teatrami Naddnieprza i Galicji. Źarska wykonywała partie solowe w operach *Halka* S. Moniuszki (Zofia), *Baron cygański* J. Straussa (Arsena), *Cygańska miłość* F. Lehára (Julia).

W kontekście badań naukowych należy zwrócić uwagę na działalność dyrektora teatru „Ruśkiej Besidy” Josypa Stadnyka (lata 1894–1913, 1921–1924), który według aktorki Julii Szustakewicz „jako dyrektor teatru dał mieszkańcom Galicji to, czego pragnęli, wprowadzając oprócz sztuki dramatycznej, historycznej i obyczajowej lekką operetkę i operę klasyczną”. Aktorka uważa, że inteligencji galicyjskiej nie bardzo podobał się wprowadzony przez M. Sadowskiego (pracował w teatrze w 1905 roku) repertuar, w którym przeważały ukraińskie sztuki dramatyczne o tematyce historycznej i obyczajowej, a publiczność chciała mieć teatr nie tylko ukraiński, ale również i zachodnioeuropejski²⁴. Z tego względu Josyp Stadnyk wprowadził do repertuaru teatru „Ruśkiej Besidy” lekką operetkę i operę klasyczną.

Krytyk sztuki O. Bońkowska słusznie zwraca uwagę na jego „politykę repertuaru muzyczno-dramatycznego” na początku lat 20. XX wieku, „która utrzymywana była w ścisłych granicach gatunku”, co oznaczało, że „nie pozwalała na swobodne traktowanie poważnych dzieł operowych, starając się, jeśli to możliwe, zapraszać profesjonalnych śpiewaków”²⁵. W przedstawieniach operowych brały udział m.in. śpiewaczki F. Łopatyńska, M. Hrebinecka, O. Lubycz-Parachoniak, I. Turkewiczówna, M. Scharfenschtein. Ponadto zapraszał do udziału w przedstawieniach operowych śpiewaków z Europy Zachodniej.

J. Szustakewicz jako młoda aktorka wystąpiła w 1911 roku w operze *Faust* Ch. Gounoda w roli Marty u boku Edith de Lys (rola Małgorzaty) – gwiazdy wio-

²³ В. Ревуцький, *В орбіті...*, s. 96.

²⁴ Ю. Шустакевич, *Український театр в Америці (Спомин української артистки)*, <http://carpatho-russian-almanacs.org/UNA/UNA1944/UkrTheater.php> [15.09.2018].

²⁵ О. Боньковська, *Львівський театр...*, s. 242.

dących teatrów operowych Europy, śpiewaczki Opery Królewskiej w Londynie. Szustakewicz rozpoczęła swoją działalność artystyczną w teatrze „Ruśka Besida” w 1907 roku. Jej sceniczną przyszłość przewidział Mykoła Sadowski, który usłyszał ją jeszcze jako 20-letnią dziewczynę wykonującą ludową pieśń galicyjską. W odniesieniu do dalszej działalności Szustakewicz należy dodać, że w 1921 roku w Domu Ukraińskim w Nowym Jorku przy teatrze dramatycznym zaczęła działać trupa operowa, na czele której stała mistrzyni. To właśnie dzięki jej staraniom zespół stał się propagatorem ukraińskiej sztuki operowej w Ameryce. Pierwszą wystawioną tam sztuką była opera *Zaporozec za Dunajem* S. Hułaka-Artemowskiego.

Za oceanem swoją działalność artystyczną kontynuowała również Maria Hrebinecka (1883–1971), aktorka i śpiewaczka (sopran liryczno-dramatyczny), absolwentka Szkoły Muzyczno-Dramatycznej im. M. Łysenki w Kijowie, która z polecenia O. Myszugi uczyła się śpiewu w Mediolanie (Włochy). W teatrze „Ruśkiej Besidy” aktorka pracowała tylko rok (1921–1922). Śpiewaczka wykonywała wiodące partie w operze *Kateryna* [Катерина] M. Arkasa. Jak zaznacza O. Bońkowska, przedstawienie nie pozostawiło recenzji, ale kunszt gry aktorów zniewalał, a „w szczególności aktorka Opery Kijowskiej Maria Hrebinecka. Według krytyków jeszcze nikt w teatrze «Ukraińskoi Besidy» (grudzień 1921 roku) nie śpiewał i nie grał roli Kateryny na tak wysokim poziomie”. W komentarzu do sztuki recenzent A. Hołowka uważał, że „teatr zyskał wybitny talent operowy, a w naturalnym, dźwięcznym sopranie śpiewaczki, niezwykle brzmiącym w wysokich i utrzymującym się w średnich i niskich tonach, wyczuwało się dobrą szkołę”²⁶. Odnośnie do wykonania partii Halki w operze *Halka* Stanisława Moniuszki Bońkowska zauważa powierzchowność recenzji, w których postać M. Hrebineckiej wymieniono na trzecim miejscu wśród wykonawców partii, choć jej grę dramatyczną uznano za najlepszą²⁷.

Także w przedstawieniach operowych „Ruśkiej Besidy” występowała śpiewaczka Maria Scharfenschtein (M. Steffułówna), która według W. Barwińskiego, kompozytora i krytyka muzycznego, partię Halki wykonała „z pełnym zrozumieniem i uczuciem”²⁸.

W recenzjach tego czasu wspominana jest Iryna Turkewiczówna (I. Turkewicz), śpiewaczka operowa, którą zaproszono do „Ruśkiej Besidy” do wykonania partii Zoriki w operetce *Cygańska miłość* F. Lehára (luty 1922 roku). Zaznaczono, że „w dłuższych partiach solowych trzymała się krawędzi sceny. Być może artystka w całej operetce nie mogła pozbyć się nastroju nadanego we wstępnej arii Zoriki, nieco amorficznej, pozbawionej melodycznej «sprężyny», z pewnymi cechami zagubienia aż do bezwolności”²⁹. Krytycy zwracali również uwagę na

²⁶ *Ibidem*, s. 220.

²⁷ *Ibidem*, s. 228.

²⁸ В. Барвінський, *З театру*, „Громадський вісник” 1922, nr z 14 III.

²⁹ А. Владимирская, *Франц Легар*, Ленинград 1981, s. 85–86

nieodpowiednio dobraną barwę intonacji w dialogach dramatycznych z partnerami, chociaż z przedstawienia na przedstawienie przejścia ze śpiewu do tekstu dramatycznego u Turkewiczówny stawały się coraz lepsze, a jej kunszt wokalny otrzymał najwyższą z pochwał³⁰. Właśnie tutaj według oceny recenzentów można zauważyć mocne i słabe strony aktorki w takim gatunku muzycznym, jakim jest operetka. Być może miała na to wpływ jej działalność solowa i co za tym idzie – brak zespołowej praktyki gry w sztukach dramatycznych.

Udział zaproszonych śpiewaków bezsprzecznie podnosił poziom artystyczny przedstawień muzyczno-dramatycznych „Ruśkiej Besidy” (*Natalka-Połtawka* I. Kotlarewskiego, *Nicz pid Iwana Kupala* [*Ніч під Івана Купала*], *Czornomorci* M. Staryckiego). Siły muzyczno-wokalne teatru zostały wzmocnione dzięki udziałowi w przedstawieniach Ołeksandry Lubycz-Parachoniak. Aktorka wykonała rolę Kateryny w jednoaktowej operze *Kateryna* M. Arkasa, a jej osobowość artystyczna na tle innych śpiewaczek operowych – Filomeny Łopatyńskiej, Hałyny Orliwny, Ołeny Bancelewej – umiejscawiała ją w kręgu „znakomitych sił operowych”³¹.

Hałyna Orliwna (prawdziwe nazwisko Hałyna Mnewska [Галина Мневська], 1895–1955), bardziej znana jako pisarka (pseudonim literacki H. Biłyk), mając wykształcenie historyczne, jednocześnie rozpoczęła karierę aktorską na scenie „Młodego teatru” [Молодий театр] pod dyktando Hnata Jury w Winnicy, a w 1920 roku przyjechała do Lwowa na zaproszenie „Ruśkiej Besidy”. Dzięki talentowi literackiemu publikowała recenzje przedstawień teatralnych w czasopiśmie fachowym „Sztuka Teatralna” [Театральне мистецтво] (ukazywało się w latach 1922–1924). W odniesieniu do ról operowych Hałyna Orliwna wykonała partię Hanny w operze *Kateryna* Arkasa, ale fakt, że jej imię widnieje w spisie „wybitnych sił operowych”, nie do końca odpowiada rzeczywistości, ponieważ artystka grała przeważnie w sztukach dramatycznych reżyserowanych przez O. Zagarowa.

Ołena Bencal-Karpiak (1901–1990), śpiewaczka operetkowa (sopran), od dwunastego roku życia występowała na scenie, demonstrowała swój głos w oddzielnych partiach wokalnych, w okresie gimnazjum wykonywała role księżniczek w operach dla dzieci *Kot w butach* [*Кіт в сап'яницях*] (była to przypuszczalnie opera rosyjskiego kompozytora C. Cui) oraz *Princ krasunczyk i Princessa, czudowa krasunia* [*Принц-красунчик та Принцеса, чудова красуня*] (autor muzyki nie znany). Występowała we Lwowie w Teatrze Nowym i Ukraińskim Teatrze Niezależnym [Український Незалежний Театр] oraz trupie J. Stadnyka. Jeśli chodzi o charakterystykę śpiewu aktorki w przedstawieniach muzycznych, to w recenzjach z 1920 roku, gdzie oceniono operetkę komiczną *Poszyłysia w durni* [*Пошилися в дурні*] M. Kropywnickiego (Bencal zagrała rolę Oryszki) zaakcen-

³⁰ О. Боньковська, *Львівський театр...*, s. 229–230.

³¹ *Ibidem*, s. 220.

towano, że właśnie ten gatunek jest „najbardziej odpowiedni” dla skali jej głosu³². Pomimo nie całkiem doskonałego wykonania przez Bencal partii hrabiny Ilony w *Cygańskiej miłości* F. Lehára (1922) uznano jej talent jako aktorki operetkowej, ponieważ „posiada w sobie potencjał nadający się do występów w operetkach przy profesjonalnej i dobrej nauce”³³. Rzecz w tym, że utalentowana aktorka nie posiadała wykształcenia wokalnego, a jej rozwój artystyczny przebiegał wyłącznie na scenach teatrów wędrownych.

O. Bencal wykonywała także partię Diany (*Orfeusz w piekle* J. Offenbacha), Arseny (*Baron cygański* J. Straussa), Szariki, Kseni (*Szarika oraz Huculka Ksenia* [Шарика, Гуцулка Ксеня] J. Barnycza), Kułyny (*Czornomorci* M. Łysenki, libretto M. Staryckiego) i Oksany (*Zaporożec za Dunajem* S. Hułaka-Artemowskiego).

Więcej uwagi warto poświęcić postaci Filomeny Łopatyńskiej (1873–1940) – aktorki i śpiewaczki (sopran), absolwentki lwowskiego Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego. Debiutowała w roli Oksany w operze *Noc wigilijna* [Півдвяна ніч] M. Łysenki w teatrze „Ruśkiej Besidy” (1890), śpiewała na scenach operowych polskich i niemieckich teatrów we Lwowie i Czerniowcach, pracowała w trupie „Tarnopolskie Wieczory Teatralne” [Тернопільські Театральні Вечори], którą prowadził w Tarnopolu Łeś Kurbas, występowała z „Towarzystwem aktorów ukraińskich” [Товариство українських акторів] oraz w innych galicyjskich i bukowskińskich trupach teatralnych, m.in. w „Ukraińskim teatrze ludowym im. Iwana Tobiłewicza” [Український народний театр імені Івана Тобілевича] w Stanisławowie. Josyp Stadnyk zapraszał Filomenę Łopatyńską do wykonania partii wokalnych w przedstawieniach operowych „Ruśkiej Besidy”. Jej najlepsze role i partie to: Oksana (*Zaporożec za Dunajem* S. Hułaka-Artemowskiego), Natałka, Oksana, Hanna (*Natałka-Połtawka, Noc wigilijna, Topielica* [Utoplēna] M. Łysenki), Kateryna (*Kateryna* M. Arkasa), Roksolana (*Roksolana* D. Siczyskiego).

W prasie austriackiej i niemieckiej można znaleźć wykaz czasopism publikujących recenzje podkreślające talent wokalny Łopatyńskiej. Mowa o występach rusińskiego teatru („Ruśka Besida”) w Czerniowcach w 1908 roku, gdzie w tym czasie trupę „zasilają wykonawcy operowi lwowskiego Teatru Miejskiego F. Łopatyńska i tenor Andrij Gajek. Reżyser – pan dyrektor Stadnyk, dyrygent – pan M. Kossak”³⁴. O jej roli w *Fauście* Ch. Gunoda napisano: „Na słowa uznania bez dwóch zdań zasługuje pani Łopatyńska (Małgorzata). Ma bardzo miły,

³² *Ibidem*, s. 108.

³³ A.G. [Андрій Головка], *З вистави опери «Циганська любов» Ф. Легара, „Вперед” 1922, nr z 14 II, s. 230.*

³⁴ *Українська сцена у полікультурному просторі Австро-Угорщини (друга пол. XIX – поч. XX ст.).* Хрестоматія. За матеріалами австрійської німецькомовної преси, опрац. і коментарз науковий Р. Лаврентій, tłum. В. Кам’янець, Львів 2017, s. 69.

dobrze uformowany głos o niebywalej skali”³⁵. Doceniono również jej udział w *Halce* S. Moniuszki. O śpiewaczkę pisano w następujący sposób: „Na początku należy wyróżnić panią Łopatyńską (Halka), śpiewaczkę, która posiada niezrównany sopran i w sposób błyskotliwy potrafi go wykorzystać. Doskonała technika wykonania i naturalna kompletność głosu generują śpiew o rzadkiej czystości. Co więcej, jej dramatyczne wykonanie jest bezbłędne”³⁶. Prasa uważała, że rola Halki jest ulubioną rolą Łopatyńskiej. Zrecenzowano również jej rolę w *Żydówce* J.F. Halévy’ego. Jak pisano: „Bezbłędna pod każdym względem, a nawet wręcz rozkoszną grę zaprezentowała nam pani Łopatyńska w głównej roli. Aktorka włada całym arsenalem, który daje jej możliwość przepięknego wykonania tej roli: srebrzyście dźwięczny i mile brzmiący głos, przemyślana gra i duży temperament”³⁷. W *Cyganec Azie* [Циганка Аза] M. Staryckiego F. Łopatyńska (Aza) również „swą cudowną urodą zachwyciła bez wątpienia” widza³⁸.

Nieco krytycznie oceniła prasa kostium sceniczny F. Łopatyńskiej w roli Aidy w operze G. Verdiego pod tym samym tytułem wystawionej w teatrze niemieckim w Czerniowcach (1909): „wysokie umiejętności artystyczne pani Łopatyńskiej zrekomensowały w pełni brak historycznego kostiumu. Gra i mimika były w ciągłej harmonii z jej pięknym śpiewem, który w sposób bardzo plastyczny, jeżeli można to tak określić, wyrażał jej uczucia”³⁹.

Krytycy, wypowiadając swój entuzjazm dla sztuki wokalne Łopatyńskiej w operach, niezbyt pochlebnie oceniali grę aktorską artystki w takim gatunku, jak operetka. Rolę Saffi w *Baronie cygańskim* (teatr niemiecki w Czerniowcach, 1909 rok) prasa opisuje tak: „Jednak w grze aktorka odeszła od, jak by to określić, tradycyjnego wizerunku tej postaci. Brakowało jej lekkości, operetkowej ruchliwości, dynamiczności. Jednak wydaje się, że dzięki walorom głosowym aktorka zdobyła wielką sympatię publiczności”⁴⁰. Tak więc w lekkim gatunku operetki śpiewaczka czuła się mniej komfortowo niż w operze.

W teatrze „Ruśkiej Besidy” F. Łopatyńska występowała również w głównej partii opery *Madame Butterfly* G. Pucciniego (1909). Krytycy ponownie określili jej śpiew jako „przecudowny”, twierdząc, że śpiewaczka „ma wszystkie predyspozycje niezbędne do stworzenia tego wspaniałego i żywego obrazu. Ma wyjątkowo sympatyczny głos, który brzmi czysto i jest zbalansowany we wszystkich rejestrach, oraz godny podziwu talent dramatyczny”⁴¹. Występy utalento-

³⁵ *Ibidem*, s. 73.

³⁶ *Ibidem*, s. 76.

³⁷ *Ibidem*, s. 79.

³⁸ *Ibidem*, s. 87.

³⁹ *Ibidem*, s. 96.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*, s. 117.

wanej aktorki-śpiewaczki otworzyły jej drogę do angażu w niemieckim teatrze w Czerniowcach. Sukces opery *Madame Butterfly* został nazwany przełomowym właśnie dzięki Łopatyńskiej, która „przekroczyła samą siebie takim dojrzałym i pełnym słodkiego liryzmu wykonaniem tej błyskotliwej roli. Reszcie aktorów było naprawdę trudno z nią się równać”⁴².

Po premierze opery *Roksolana* (kwiecień 1912 roku) D. Siczynskiego Łopatyńską zaliczono do talentów operowych, z którymi „teatr ukraiński jest w stanie debiutować na największych scenach”⁴³.

Niemalże jednocześnie w teatrze „Ruśka Besida” pracowały aktorki Kateryna Rubczakowa (Rubczak) i Sofia Stadnykowa (Stadnyk) (okres 1901–1913).

„Primadonna” teatru galicyjskiego – Kateryna Rubczakowa (1881–1919), aktorka wszechstronnie utalentowana, śpiewaczka (sopran) – większą część swojej artystycznej działalności poświęciła teatrowi „Ruśka Besida”. Pracowała też w teatrach kierowanych przez M. Bencalą, teatrach Czerniowiec i Lwowa, które dawały gościnne występy na Podolu, Bukowinie i w Galicji. Aktorskie szlify zdobyła w studium prowadzonym przez J. Stadnyka, a nad postawieniem głosu pracował z nią niestrudzenie brat, dyrygent Mychajło Kossak. Tylko przez rok (1901–1902) brała ona prywatne lekcje śpiewu u Zofii Kozłowskiej, polskiej pianistki, śpiewaczki, która oprócz wykształcenia muzycznego zdobytego w Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego uczyła się śpiewu solowego u Fausty Crespi (Włochy). K. Rubczakowa zadebiutowała w 1897 roku partią Arseny w *Baronie cygańskim* J. Straussa, następnie wykonywała partię hrabiny w operetce *Gasparone* K. Millöckera oraz partię Oksany w operze *Zaporozec za Dunajem* S. Huliaka-Artemowskiego. Wystąpiła w 40 głównych partiach operowych i operetkowych, wśród nich były Eudoksja w *Żydówce* Halevy’ego, Micaëla w *Carmen* J. Bizeta, Santuzza w *Rycerskości wieśniaczej* P. Mascagniego, Cio-cio-san w *Madame Butterfly* G. Pucciniego, także trzy kobiece partie – Olimpji, Antonii, Giulietty – w *Opowieściach Hoffmana* J. Offenbacha. Rubczakowa śpiewała również w operach kompozytorów galicyjskich: w *Roksolanie* D. Siczynskiego, *Enej na mandriwci* [*Еней на мандрівці*] J. Łopatyńskiego i *Podhorianie* [*Підгоряни*] M. Werbyckiego. Wyróżniała się temperamentem i wdziękiem w partiach Arseny i Saffi w *Baronie cygańskim* J. Straussa, Marusi, Oksany i Świerszczówny w *Czornomorciach* M. Łysenki, Eurydyki w *Orfeuszu w piekle* J. Offenbacha, Zoriki w *Cygańskiej miłości* oraz Ewie F. Lehára. Z recenzji przedstawionych w pracy historyka sztuki P. Medweduka dowiadujemy się, że głos K. Rubczakowej był „dźwięczny i silny w górnych partiach”, „potrafi nadać indywidualne cechy każdej zagranej roli”, przy prawidłowym frazowaniu „jest w stanie z powodzeniem stworzyć szeroką gamę odcieni w zakresie dynamiki i modelowania gło-

⁴² *Ibidem*, s. 124.

⁴³ *Ibidem*, s. 137.

sem”, przy czym śpiew w połączeniu z grą aktorską „tworzą piękną artystyczną całość”, a wszystko to jest efektem „muzykalności i sumiennej pracy”⁴⁴.

W 1914 roku Kateryna Rubczakowa w Czortkowie śpiewała wraz z zaproszonym tenorem z Teatru w Mediolanie – Tino Borellim. Wykonywała też utwory wokalne podczas koncertów, jubileuszy, różnego rodzaju uroczystości oraz wydarzeń kulturalnych i towarzyskich.

W recenzjach spektakli „Ruśkiej Besidy” krytycy porównywali głos S. Stadnyk i K. Rubczakowej, podkreślając siłę brzmienia tej ostatniej: S. Stadnykowa przyciągała uwagę swoim głosem, choć nie takim silnym jak u K. Rubczakowej, ale delikatnym i dobrze postawionym. Mowa o sztuce *Oj nie chody Hryciu* [*Où, ne ходи Грицю*] M. Staryckiego (1919)⁴⁵.

Sofia Stadnykowa (Stadnyk) (1886–1959), aktorka, śpiewaczka (sopran), na początku XX wieku występowała również w teatrze „Ruśka Besida”, w zespołach J. Stadnyka. Uczyła się śpiewu u Wilhelma Flama-Płomieńskiego we Lwowie i u śpiewaczki operowej Ołeny Murawiowej w Kijowie.

Należy zwrócić uwagę na ważny element kunsztu aktorskiego S. Stadnyk, jakim była twórcza intuicja przejawiająca się w „wycuciu gatunku”. W spektaklu *Pieśni w łyciach* [*Пісні в луцях*] wyreżyserowanym przez M. Hubczaka, który S. Czarnecki przedstawił jako „rząd zastygłych na moment obrazów”⁴⁶, aktorka stworzyła „serię obrazków, które wprost nadawały się do błyskawicznych zdjęć..., ale były też dłuższe chwile, kiedy Stadnyk wyglądała niczym malowana, jak ze snu”⁴⁷.

Kompozytor i krytyk muzyczny Wasyl Barwiński wyróżnił S. Stadnyk za wykonanie partii Wakchanki w jednoaktowej operze M. Łysenki *Nokturn* [*Ноктюри*] w instrumentalnym opracowaniu S. Ludkiewicza, które „sprawiło bardzo korzystne wrażenie”⁴⁸. W tym właśnie przedstawieniu w roli Świerszcza wystąpiła Ołena Holicynska, którą krytycy wyróżnili za grę aktorską. W ramach niniejszego artykułu przypomnijmy tę aktorkę, która pracowała w teatrze „Ruśkiej Besidy” na początku lat 20. przez 3 lata.

Ołena (Lena) Holicynska (1899–1978) była absolwentką Szkoły Muzyczno-Dramatycznej im. M. Łysenki w Kijowie, a przez cały okres artystycznej działalności grała w operach klasycznych, m.in. J. Straussa, F. Lehára, operetkach kompozytorów austriackich – Leo Falla *Róża Stambułu* i Roberta Stolza *Mädi* (Stanisławów, lata 30.). Aktorkę, podobnie jak F. Łopatyńską, zaproszono do

⁴⁴ П. Медведик, *Катерина Рубчакова*, s. 67–77.

⁴⁵ О. Боньковська, *Львівський театр...*, s. 73.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 77.

⁴⁷ С. Чарнецький, *3 театру*, „Вперед” 1919, nr z 19 X.

⁴⁸ В. Барвінський, *3 театру* (Лисенковий «Ноктюри» і «пан Сотник» Козаченка), „Громадський вісник” 1922, nr z 8 IV.

„Ukraińskiego teatru ludowego im. Iwana Tobilewicza” (Stanisławów), gdzie zagrała charytatywnie w sztuce *Miłość* [*Liebe*] Antona Wildgansa, co „zaowocowało sukcesem tej sztuki”⁴⁹.

Wracając do postaci S. Stadnyk, jej wysoce profesjonalna gra aktorska i warunki głosowe zostały przez krytyków scharakteryzowane następująco: „w wysokich rejestrach [głos – przyp. red.] biały i ostry”, „głosowe i pamięciowe opanowanie partii, odwaga i pewność aktorskiego gestu, staranność w doborze kostiumów scenicznych i piękny wygląd”⁵⁰. Austriacka prasa odnotowuje także „niezaprzeczalnie ogromny talent”, „doskonałą grę w najdrobniejszych szczegółach i dźwięczny, elastyczny głos” oraz „zniewalającą wszechstronność, która z jednakową wirtuozerią wykorzystywana jest zarówno w gatunkach poważnych, jak i komicznych”⁵¹.

W repertuarze wokalnym zdobyła popularność również inna wybitna aktorka i śpiewaczka (sopran) Olga Łewycka (1879–1925), wykształcona w Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie u S. Niewiadomskiego. W zespołach J. Stadnyka i K. Rubczakowej wykonywała m.in. rolę Hanny (*Kateryna* M. Arkasa), Natałki (*Natałka-Poltawka* M. Łysenki), Hanny (*Pidhorianny* M. Werbyckiego) i Marty (*Faust* Ch. Gounoda).

Znaną artystką „Ruśkiej Besidy” była także Kateryna Pyłypenko (1890–?), śpiewaczka i aktorka (*emploi* subretki). Występowała również w „Strzeleckim teatrze” [Стрілецький театр] oraz w teatrze prowadzonym przez M. Onufraka w Stanisławowie. Śpiewała m.in. partię Zofii w *Halce* S. Moniuszki oraz tytułową partię w operze *Carmen* J. Bizeta.

Osobnej uwagi wymaga także działalność Jarosławy Rubczakówny (1900–1980), córki K. Rubczakowej i I. Rubczaka, która poszła w ślady swoich rodziców. Znała była jako aktorka, śpiewaczka (sopran), recytatorka i reżyser teatralny. Po śmierci matki stała się wiodącą aktorką teatru „Ruśka Besida” (1922–1925). Występowała w charakterze śpiewaczki oraz recytatorki na koncertach towarzystwa muzycznego „Bojan”, prowadziła kółka amatorskie w Samborze i Stanisławowie. Przebywając na emigracji, wyreżyserowała operę *Kateryna* M. Arkasa (1965). W. Rewucki podkreślał, że „szczególnie Nadia Rubczakówna pokazała swój talent sceniczny odziedziczony po matce, wybitnej aktorce Katerynie Rubczakowej”⁵².

Na scenach terenu Galicji w okresie od drugiej połowy XIX do początku XX wieku dominowały takie gatunki muzyczne, jak spektakle muzyczno-

⁴⁹ Л. Романюк, М. Черепанин, *Музичне і театральне життя Станіславова (друга половина XIX – перша половина XX ст.)*, Івано-Франківськ 2016, s. 313.

⁵⁰ О. Боньковська, *Львівський театр...*, s. 237–239.

⁵¹ *Українська сцена...*, s. 154.

⁵² В. Ревуцький, *В орбіті...*, s. 104–105.

-драматyczne, wodewile, operetki, a następnie opery. W związku z tym, że dramatyczny kunszt aktorek teatru galicyjskiego wymagał profesjonalnego opanowania sztuki wokalu, dobrze postawionego głosu, polegającego na naturalnym połączeniu śpiewu wokalnego i mówionego, warsztatu i techniki wykonawczej, aktorki teatrów galicyjskich musiały dysponować zarówno umiejętnościami w zakresie gry aktorskiej, jak i doskonałymi warunkami głosowymi, czyli musiały być sceniczenie wszechstronne.

Analiza artystycznych biografii aktorek wskazuje, że większość z nich dzięki swojemu artystycznemu i muzycznemu talentowi zdobyła wykształcenie wokalne podczas praktyki scenicznej (m.in. T. Baczyńska, T. Biberowicz, A. Osypowiczowa) lub pobierając prywatne lekcje śpiewu (np. M. Żarska, K. Rubczakowa, S. Stadnykowa).

Zawodowe aktorki-śpiewaczki występujące w omawianym okresie na scenach teatrów muzyczno-dramatycznych w Galicji były zapraszane do inscenizacji niektórych operetek i oper (m.in. F. Łopatyńska, M. Hrebinecka, O. Lubycz-Parachoniak, I. Turkewiczówna, M. Scharfenschein). Można stwierdzić, że zawodowe śpiewaczki nie zawsze prezentowały właściwy poziom gry aktorskiej i odwrotnie – artystki dramatyczne z różnych powodów nie zawsze radziły sobie z partiami wokalnymi. Jednak za sprawą szerokich wymagań repertuarowych teatrów Galicji aktorki stawały się bardziej elastyczne i otwarte na nowe trendy i kierunki, jakie zostały zapoczątkowane przez teatr u progu XX wieku. W kontekście badań należy też zwrócić uwagę na fakt, iż mimo trudnych warunków, w jakich powstawał ukraiński teatr w Galicji, wszechstronny talent aktorek, ich oddanie w służbie sceny przyczyniły się do pomyślnej realizacji najlepszych muzyczno-dramatycznych dzieł ukraińskich i zachodnioeuropejskich autorów.

Bibliografia

- А.Г. [Андрій Головка], *З вистави опери «Циганська любов» Ф. Легара*, „Вперед” 1922, nr z 14 II.
- Антонович Д., *Український театр* [w:] *Українська культура. Лекції*, red. Д. Антонович, Київ 1993, s. 443–473.
- Барвінський В., *З театру*, „Громадський вісник” 1922, nr z 14 III.
- Боньковська О., *Львівський театр товариства „Українська бесіда” 1915–1924*, Львів 2003.
- Владимирская А., *Франц Легар*, Ленинград 1981.
- Горак Р., *Іванна Біберович з Фалиша: артистка Руського Народного Театру*, „Просценіум: театрознавчий журнал” 2011, nr 2/3, s. 15–22.
- Заборовська Д., *З історії становлення оперного жанру в Західній Україні*, „Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка”, t. CC XXVI: *Праці Музикознавчої комісії*, Львів 1993, s. 118–129.
- Затварська Р., *Корифеї галицьких театрів*, Коломия 1997.
- Медведик П., *Катерина Рубчакова*, Київ 1989.

„Нива” 1865, nr 10.

Пилипчук Р., *Український професіональний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.)*, red. С.О. Гулякін, wstęp О.Ю. Клековкін, Київ 2015.

Ревуцький В., *В орбіті світового театру*, Київ–Харків–Нью-Йорк 1995.

Романюк Л., Черепанин М., *Музичне і театральне життя Станіславова (друга половина XIX – перша половина XX ст.): монографія*, Івано-Франківськ 2016.

„Русь” 1867, nr 31.

„Слово” 1864, nr 84, nr 96.

Українська сцена у полікультурному просторі Австро-Угорщини (друга пол. XIX – поч. XX ст.). Хрестоматія. За матеріалами австрійської німецькомовної преси, ограс. і komentarz naukowy Р. Лаврентій, tłum. В. Кам’янець, Львів 2017.

Чарнецький С., *З театру*, „Вперед” 1919, nr z 19 X.

Чарнецький С., *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини*, Львів 2014.

Шустакевич Ю., *Український театр в Америці (Спомин української артистки)*, <http://carpatho-russian-almanacs.org/UNA/UNA1944/UkrTheater.php> [15.09.2018].

MUSICAL AND THEATRICAL ACTIVITY OF UKRAINIAN ACTRESS IN GALICIA AT THE TURN OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES

Abstract

The research concerns the stage performance of the actors of the Galicia theatrical troupes in the late 19th and early 20th centuries. In particular, it was made attempt to distinguish the musical aspect of their activity in performances, to determine the level of vocal skill in conjunction with acting. This is due to the synthetic repertoire of this period. The theater was not limited to dramatic performances (with singing) and light genres (vaudeville, operetta), but began to represent such a complex musical and dramatic genre as an opera. Consequently, the acting profession demanded versatility, which consists of the equal ability to play dramatic role professionally, as well as to perform a vocal part.

Keywords: universality, vocal skills, acting, operetta, opera