

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ
КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кваліфікаційна робота
на правах рукопису**

КИСЕЛЬОВА ТЕТЯНА ІВАНІВНА

УДК 784.1.087.68:782(44)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ХОР У *GRAND OPERA*: КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНИЙ
ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Тетяна Кисельова

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, професор

Бєлік-Золотарьова Наталія Андріївна

Харків 2025

АНОТАЦІЯ

Кисельова Т. І. Хор у *grand opera*: композиційно-драматургічний та виконавський аспекти. – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет імені І.П. Котляревського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. Харків, 2025.

Дисертацію присвячено вивченню хорового чинника в *grand opera*, який з точки зору композиційно-драматургічних і виконавських аспектів, набуває в творчості Д. Обера, Дж. Мейєрбера та Ф. Галеві яскравого новаторського втілення. У дисертації запропонований комплексний підхід до дослідження хорового компонента в *grand opera*, що дозволяє розкрити художній потенціал хору як важливої складової оперного цілого, так і окреслити специфіку його виконавської реалізації.

У кінці ХХ–на початку ХХІ століття посилюється інтерес до відродження жанру *grand opera*. Це повернення зумовлене не лише історико-культурною ностальгією чи академічним інтересом до маловиконуваного репертуару, а передусім – потребою сучасного глядача в осмисленні фундаментальних, універсальних цінностей. Grand opera – жанр, у якому в концентрованій формі представлений багаторівневий конфлікт між релігійним догматизмом і свободою віросповідання, владою і суспільством, почуттями та обов’язком, який втілений у творах Д. Обера, Дж. Мейєрбера, Ф. Галеві і залишається надзвичайно **актуальним** в умовах сучасних соціальних викликів. Сюжетна основа *grand opera* – це, як правило, історичні події та масштабні суспільні потрясіння, що надають жанру глобального змістового виміру.

Особливе місце у структурі *grand opera* посідає **хоровий компонент як виразник колективної свідомості**, репрезентуючи **народ як дійову силу**, що безпосередньо впливає на розвиток оперної драматургії. У цьому аспекті хор

втілює філософську ідею тлумачення суспільства як історичного суб'єкта, який здатний мислити, реагувати, чинити опір або підтримку.

Актуальність теми дослідження розгортається на двох рівнях. *Перший* обумовлюється сучасним станом музичної науки, а саме недостатнім вивченням драматургічних функцій хорового чинника, його ролі у розбудові *grand opera*. *Другий рівень актуальності* визначається затребуваністю *grand opera* у сучасній виконавській практиці, що з необхідністю вимагає осмислення драматургічної ролі хорового чинника в оперному цілому для створення виконавської інтерпретації.

Об'єкт дослідження – оперне мистецтво. **Предмет** – композиційно-драматургічні та виконавські аспекти хорового компонента в жанрі *grand opera*. **Мета дослідження** – визначити композиційно-драматургічні функції та виконавську специфіку хору в *grand opera*.

У Розділі 1 «*Методологія досліджень хорового компонента в оперному цілому*» розглянуто науково-методологічне підґрунтя дисертації, опрацьовано теоретичні підходи до аналізу хору в оперному жанрі. У підрозділі 1.1 підкреслено, що з другої половини ХХ століття формується хорознавча традиція в українському музикознавстві, де хорові сцени розглядаються не тільки як тло, а й як дійова складова оперної драматургії. У підсумку теоретико-методологічного аналізу актуального стану досліджень драматургічних функцій хорового чинника в оперних творах, систематизовано праці О. Батовської, Н. Белік-Золотарьової, Л. Бутенко, І. Куриляк, О. Летичевської з виявленням особливостей типологій зазначених авторів.

Вироблені критерії щодо визначення драматургічної ролі хору в *grand opera*, зокрема: епоха створення оперного твору, його стилістика і жанр; оперне лібрето як віддзеркалення значеннєвої ролі хору в запропонованій історичній добі; персонажі оперного цілого, створені хоровим чинником; композиційна структура хорових побудов в контексті оперного цілого; музично-теоретичний та вокально-хоровий різновиди аналізу хорів у *grand opera*; інтонаційна драматургія хорових сцен у синтезі з хоровими засобами

виразності; різновиди хорових побудов. Підсумком комплексного аналізу хорових побудов оперного цілого є визначення драматургічних функцій хорового компонента.

Виявлені наукові підходи до вивчення оперної спадщини Д. Обера, Дж. Мейєрбера і Ф. Галеві в чисельних працях вітчизняних і зарубіжних вчених, зокрема: М. Черкашиної-Губаренко, О. Сакало, О. Енської, Н. Золотарьової, Шан Юн, М. Eliyabeth та К. Barlet, A. Jacobshagen, S. Henze-Döhring, S. Döhring, A. Gerhard, S. Großmann.

Підрозділ 1.2 присвячено розгляду історичного процесу розвитку французької опери від Ж.-Б. Люллі до Л. Деліба, з акцентуванням появи нових жанрів, зокрема *opéra comique*, а після Французької революції 1789–1799 рр., *opéra de sauvetage*, *grand opera* і *opéra lyrique*. У підрозділі 1.3 обґрунтовано передумови виникнення жанру *grand opera* на початку XIX ст.: соціальні потрясіння, що пережила Франція на межі XVIII–XIX ст., традиції щодо створення героїчних і видовищних сцен у французькій опері (Ж.-Б. Люллі, Ж.-Ф. Рамо). Підкреслено, що передували появі нового жанру масштабні опери «Les Abencérages» Л. Керубіні, «La Vestale» (1807), «Fernand Cortez» (1809) та «Olimpie» (1819) Г. Спонтіні, а важливого значення для створення *grand opéra* мали лібрето Е. Скріба. Обґрунтовано як розвиток традицій в *grand opera*, так і запровадження новаторства, що виявилось у створенні за рахунок хору образу народу, який стає одним із головних героїв оперного твору, так як є рушійною силою у соціальних і релігійних конфліктах. Таким чином наголошено значущість хору як важливого чинника у виникненні жанру *grand opera*.

Розділ 2 «Драматургічні функції хору в *grand opera*» становить центральну частину дослідження, де увага зосереджена на вивченні функціональної ролі хору в найрепрезентативніших творах жанру *grand opera*. Хор у «*La muette de Portici*» (1828) Д. Обера – першому творі у жанрі *grand opera* – розглядається як рушій повстанського руху, що за відсутності вокальної партії у героїні, виконує роль одного з головних чинників

драматургічного розвитку оперного цілого. Визначено функціональне навантаження двох протиборчих таборів – повстанців (неаполітанців) та іспанців, втілених хором, зокрема: емоційно-психологічна (Сцена біля Везувію, друга дія); алегорична (Barkarola з другої дії), історико-епічна, метафорична (фінал п'ятої дії), динамічно-дійова (фінал четвертої дії) функції. Композиційно хор у структурі оперного твору відіграє надважливу роль, так як є протагоністом оперної дії, посилюючи її кульмінаційні зони.

Опера «*Robert le Diable*» (1831) Дж. Мейєрбера аналізується крізь призму протиставлення світла і темряви, сакрального та диявольського через протидію хорових персонажів (демонів та народу й невидимих сил). У хорових сценах втілені чисельні перехрестя реального та надприродного, побудовані на принципах ораторіальності, контрасту, методі оперно-хорового симфонізму. Виявлені драматургічні функції хору: експозиційна (№ 1 з першої дії), уособлення демонічного начала (інфернальна) – «*Gloire au maître qui nous guide*», третя дія; колористична і сугестивна – «*Gloire à la Providence!*» з п'ятої дії; кульмінаційна, підсумовуюча – фінал п'ятої дії.

У процесі аналізу «*La Juive*» (1835) Ф. Галеві акцентовано увагу на релігійному фанатизмі, втіленому у хорових сценах, на значенні хорового чинника як одного з головних героїв опери. Серед драматургічних функцій хорових таборів християн та іудеїв визначені поліфункціональна, лейтмотивна («*Te Deum* з першої дії, №8 Молитва з другої дії), величальна (фінал першої дії), дійова (I дія, №4 Хор та №5 «*Ah! Quel heur eux destin!*»).

У «*Les Huguenots*» (1836) Дж. Мейєрбера – вершині жанру *grand opera* – підкреслена роль хору як символу масового протистояння представників двох християнських конфесій, де багатоголосся думок віддзеркалює релігійний й політичний розкол суспільства. Хорові табори отримують функції рушіїв оперної дії упродовж оперного цілого; символічну, експозиційну («*Des jours de la jeunesse*» з першої дії), функцію контрасту (хорові сцени з третьої дії), лейтмотивну, об'єднувальну (протестанський хорал), функцію носія конфлікту (сцена освячення мечів, четверта дія; фінальна сцена

Варфоломіївської ночі), дійову (хор католицьких дворян, перша дія, хор солдат-гугенотів, третя дія).

У Розділі 3 «Виконавські інтерпретації хорових сцен *grand opera* останньої третини ХХ – першої чверті ХХІ століть» здійснено всебічний аналіз особливостей функціонування хору у сучасній виконавській оперній практиці. Дослідження побудоване на розгорнутій інтерпретологічній платформі, де акцент перенесено з композиторського задуму на моделі сучасного режисерсько-хормейстерського прочитання зразків *grand opera*, що охоплюють як сценічне, так і музичне втілення хорових сцен.

У підрозділі 3.1 послідовно викладено основні етапи формування виконавської концепції хору – від вибору музично-сценічного матеріалу художньою радою театру до завершального сценічного втілення. Підкреслено, що процес моделювання хорових епізодів починається зі створення загальної інтерпретаційної системи, де хормейстер виступає співавтором концепції вистави разом із диригентом і режисером. Обґрунтовано важливість кадрового потенціалу хорового колективу, його вокальної підготовки, ансамблевої стійкості, фізичної витривалості, що особливо актуально для постановок монументальних сцен у *grand opera*.

Підрозділ 3.2 зосереджений на процесі повернення *grand opera* на сцени провідних європейських театрів. Зазначено, що інтерес до великої французької опери відновився на тлі переосмислення ціннісних якостей музично-сценічних творів Д. Обера, Дж. Мейєрбера і Ф. Галеві, де відображені ідеали романтизму, революційні настрої, створені масштабні оперно-хорові та балетні сцени, в яких розкрито сутність оперного конфлікту. Увага акцентується на розгляді постановок у *Opéra Bastille* (Париж), *Théâtre de la Monnaie* (Брюссель), *Bayerische Staatsoper* (Мюнхен), де *grand opera* набуває нової форми – синтезу традиційної музичної драматургії з режисерською метафоричністю й актуалізацією змісту через сучасні політичні й соціальні алегорії. Відзначено прагнення постановників як до історично-орієнтованого виконавства, так і до проявів режисерського театру, створення

інтерпретаційних версій без купюр, до реалістичного відтворення сценічних і візуальних ефектів: світла, відеопроєкції, диму для підсилення ролі хорових сцен як емоційного та драматургічного осередку вистави.

Підрозділ 3.3, де задіяний компаративний аналіз, складається з двох аналітичних параграфів: у 3.3.1 представлено порівняння «*La Juive*» Ф. Галеві у постановках Віденської державної опери (2003) та Опери Ніцци (2015) *Opéra de Lyon* (2007) та *Bayerische Staatsoper* (2016); у 3.3.2 – досліджено хорові сцени опери «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера у виконавських версіях *Opéra National de Paris* (2018) та Національним театром Маннгейму (2015). Критеріями компаративного аналізу обрані наступні положення: темпо-ритмічна організація, питання ансамблю, динамічного балансу, штрихового розмаїття, рівень професійної підготовки оперного хорового колективу, його участь у сценічній дії. У підсумку виявлені виконавські версії, які найбільш адекватно розкрили композиторський задум. Найповніше розкриття авторського замислу виявлено у постановці «*La Juive*» Ф. Галеві Оперою Ніцци (2015), а стосовно «*Les Huguenots*» підкреслено, що найбільш адекватну реалізацію концепції Дж. Мейєрбера було здійснено в постановці *Opéra National de Paris* (2018).

У **Висновках** підведено підсумки дослідження та встановлено, що хор у *grand opera* посідає провідне місце як на композиційному, так і драматургічному рівні. Його функції значно розширюються порівняно з попередніми жанровими моделями – хор не лише підтримує загальну атмосферу, а й стає колективним героєм, репрезентуючи народ як активну дійову силу. Проаналізовано витоки жанру *grand opera* в контексті французької оперної традиції XVII–XIX століть, а також встановлено вплив політичних і соціальних змін у французькому суспільстві на формування жанрових ознак оперного твору. Визначено характерні ознаки *grand opera* – п'ятиактна структура, історична тематика, масштабні хорові сцени, балет, монументальність і героїко-драматичний стиль. У процесі аналізу партитур опер Д. Обера, Дж. Мейєрбера та Ф. Галеві окреслено основні драматургічні

функції хору, а саме: дійову, динамічно-дійову, конкретно-історичного тла, колористичну, метафоричну, коментатора, лейтмотивну, поліфункціональну. До існуючих у вітчизняному хорознавстві драматургічних функцій хору додано наступні: експозиційну, уособлення конфлікту, кульмінаційну, алегоричну, сугестивну, об'єднувальну, інфернальну. Показано, як через хорові сцени розкривається головний конфлікт творів, формуються протиборчі табори, а також досягається музично-сміслова масштабність оперного цілого. Підкреслено, що саме хор відіграє ключову роль у створенні соціально-історичного контексту дії, драматичної напруги та катарсису. Здійснено порівняльний аналіз сучасних сценічних інтерпретацій, де окреслено тенденції до історично орієнтованого виконавства, розширення ролі хору в мізансценах і впровадження сучасних сценографічних засобів. Встановлено, що хормейстер набуває статусу одного з головних співтворців вистави, від якого великою мірою залежить концептуальна єдність спектаклю. Таким чином, дослідження хорового компонента в *grand opera* є своєчасним і з точки зору виконавської практики, з огляду на актуальні виклики оновленого музичного театру.

Специфіка виконавської інтерпретації хорових сцен у *grand opera* полягає, перш за все, у осмисленому, стилістично вмотивованому підході, що поєднує глибоке знання жанру з урахуванням сучасної сценічної мови; з напрацюванням методів роботи над хоровими сценами, які репрезентують протиборчі табори з точки зору втілення інтонаційної й тембральної драматургії, штрихового розмаїття та динамічної шкали від *pp* до *fff*; поєднання академічної вокальної манери артистів хору, їх витривалості з надзвичайно складними сценічними завданнями задля повнокровного розкриття оперного конфлікту.

У підсумку доведено, що феномен *grand opera* доби романтизму проявляється на рівні синтезу музики, драми та балету на тлі історичних подій, де ключову роль у розкритті художньої концепції жанру отримує хоровий чинник, оскільки саме через хорові сцени втілюється конфлікт між

протиборчими таборами. У *grand opera* хор отримує якісно новий статус, створюючи узагальнений, колективний образ народу, що постає головним героєм оперного твору. Саме народ, репрезентований хором, виступає рушієм драматургії оперного цілого, що дає підстави розглядати його як важливого чинника у формуванні жанру *grand opera*, а монументальні, масштабні хорові сцени набувають значення характерної ознаки стилю великої французької опери.

Ключові слова: жанр, національні традиції, хорова драматургія, опера XIX століття, хор, вокально-хорові твори, хорове письмо, функції хору, хормейстер, інтерпретація, композиційно-драматургічна структура, виконавська практика, типологія хорового чинника.

SUMMARY

Kyselova, T. The chorus in grand opera: compositional, dramaturgical and performance aspects. – qualification scientific work on the manuscript.

Dissertation for the scientific degree Doctor of Philosophy (PhD), specialty 025 – Music Art, branch after I. P. Kotlyarevsky, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. Kharkiv, 2025.

The dissertation is devoted to the study of the choral factor in grand opera, which through compositional-dramaturgical and performance aspects receives a vivid and innovative embodiment in the works of D. Auber, G. Meyerbeer, and F. Halévy. The research proposes a comprehensive approach to analyzing the choral component in grand opera, which allows for revealing the artistic potential of the chorus as an essential part of the operatic whole and outlines the specifics of its performance realization.

At the turn of the 20th and 21st centuries, interest in the revival of the grand opera genre intensified. This return is driven not only by historical-cultural nostalgia or academic curiosity about a rarely performed repertoire, but above all by the modern audience's need to reflect on fundamental, universal values. Grand opera is a genre in which conflicts between religion and freedom, power and conscience, personal feelings and civic duty are presented in a concentrated form. These themes, embodied in the operas of G. Meyerbeer, D. Auber, and F. Halévy, remain highly relevant amid contemporary social challenges. The plots of grand opera are typically based on historical events and large-scale societal upheavals, which endow the genre with a global semantic dimension.

The choral component occupies a special place within the structure of grand opera, functioning as an expression of collective consciousness—the voice of the people and an active participant in the events. In this genre, the chorus goes beyond a decorative or supporting role; it represents the people as a dynamic force that not only observes but actively influences the dramatic development. In this respect, the chorus embodies the philosophical concept of society as a historical subject capable of thought, reaction, resistance, or support.

The relevance of the chosen topic lies in two key dimensions. First, there is a lack of holistic studies in musicology that focus specifically on the chorus in grand opera as an independent artistic phenomenon, possessing its own dramaturgical logic, functional typology, and aesthetic construction principles. To date, most studies have concentrated on composers' works, solo roles, or the historical context, leaving the choral aspect underexplored. Second, the contemporary music-theatrical process increasingly demands a methodological framework for interpreting choral scenes in grand opera, as reviving these operas on stage requires conductors, chorus masters, and directors to adopt a stylistically grounded, thoughtful approach that balances deep genre knowledge with modern theatrical language.

Thus, the study of the choral component in grand opera is not only scientifically justified but also timely in the context of current performance practice and the evolving musical theatre landscape.

The object of the dissertation is opera as an art form. The subject is the compositional-dramaturgical and performance aspects of the choral factor in operas of the grand opera genre, viewed as a key element in the operatic whole and as a major force in driving the dramatic action. The purpose of the dissertation is to define the role, functions, and performance specifics of the chorus in grand opera, to identify the typology of its dramaturgical functions, and to explore the variability of its stage realizations using the works of D. Auber, G. Meyerbeer, and F. Halévy as case studies.

Chapter One outlines the scientific and methodological foundations of the research, with emphasis on theoretical approaches to analyzing the chorus in opera. Section 1.1 discusses the emergence of choral studies in Ukrainian musicology from the second half of the 20th century, where choral scenes began to be treated as active elements of operatic dramaturgy. Section 1.2 traces the historical development of French opera, particularly in the aftermath of the French Revolution (1789–1799). Section 1.3 examines the cultural and aesthetic prerequisites for the emergence of grand opera: social change, the spread of Romanticism, and the influence of political upheaval. The section concludes that grand opera is characterized by a five-act

structure, historical plots, large-scale choral scenes, ballets, monumentality, and intense drama. The genre's dramaturgy is conflict-driven, with mass opposition expressed through choral groupings. The chorus thus performs both active and symbolic roles, becoming the central carrier of the opera's main idea. For the first time, the chorus appears as the embodiment of the people—a driving force behind historical events and religious and social conflicts. The chorus is seen as a collective subject of historical action. This chapter also presents functional typologies of choruses developed by modern researchers and proposes an original analytical framework for further dramaturgical analysis.

Chapter Two, the central part of the study, focuses on the functional role of the chorus in representative works of grand opera. In Auber's *La muette de Portici*, the chorus is the driving force behind revolutionary sentiment. Given the heroine's lack of a vocal part, the chorus assumes a primary role in developing the opera's drama. The opposing choral groups—rebels and Spaniards—fulfill diverse functions: emotional-psychological, historical-epic, and dynamic-active.

In Meyerbeer's *Robert le Diable*, the interplay between light and darkness, sacred and demonic, is analyzed through choral interactions. The choral scenes reveal intersections between real and supernatural worlds, built on oratorical principles, contrast, and symphonic choral-operatic techniques.

In Halévy's *La Juive*, choral scenes depict religious fanaticism as a social mechanism. Christian and Jewish choruses fulfill dramatic functions such as active participation, glorification, concrete historical background, and polyfunctionality.

Meyerbeer's *Les Huguenots* presents the chorus as a symbol of mass confrontation, where polyphony reflects religious and political divisions. The choral factions drive the opera's action. Key choral functions include commentary, prayer, conflict, and dynamic development each significant both artistically and performatively.

The analysis of *La muette de Portici* (Auber), *Robert le Diable* and *Les Huguenots* (Meyerbeer), and *La Juive* (Halévy) confirms the chorus's leading dramaturgical role, shaping both external conflicts (international, religious, infernal)

and internal character struggles. Across these operas, the chorus fulfills various dramaturgical functions: allegorical, climactic, metaphorical, personifying, suggestive, and leitmotif, contributing to portrayals of social and religious opposition. The chorus plays a particularly weighty role in *Les Huguenots*, where it acts as the opera's central protagonist, shaping and resolving the conflict and embodying the people as the dramatic driving force.

Chapter Three offers a comprehensive analysis of the chorus's role in performance practice of grand opera from the late 20th to early 21st century. The research is built on a developed interpretive platform that shifts focus from the composer's intent to modern staging and choral interpretations, addressing both musical and theatrical realizations.

Section 3.1 traces the stages of forming a choral performance concept from repertoire selection to stage implementation. It highlights the chorus master's role as a co-creator of the production, alongside the conductor and director. The chapter discusses the importance of vocal and physical preparedness of the chorus, particularly for large-scale scenes. It notes a contemporary trend toward integrating visual and scenographic effects light, video projection, smoke to enhance the chorus's dramatic function.

Section 3.2 explores the return of grand opera to major European stages. This revival is attributed not only to historical interest but also to the need for high-quality choral artistry capable of embodying collective meaning. The section analyzes productions at Opéra Bastille (Paris), Théâtre de la Monnaie (Brussels), and Bayerische Staatsoper (Munich), where traditional musical dramaturgy merges with directorial metaphor and contemporary political and social allegory.

Section 3.3 offers a comparative analysis: 3.3.1 examines choral scenes in *Les Huguenots* (Vienna State Opera, 2003; Nice Opera, 2015); 3.3.2 analyzes *La Juive* (Opéra de Lyon, 2007; Bayerische Staatsoper, 2016). The section evaluates tempo-rhythmic organization, choral participation in *mise-en-scène* construction, and the degree of choral autonomy on stage.

Conclusions summarize that the chorus in grand opera plays a leading compositional and dramaturgical role. Its functions extend far beyond atmospheric support – it becomes a collective character, representing the people as an active force. The study traces grand opera's origins in French opera tradition (from Lully to Spontini) and links the genre's development to sociopolitical changes after the French Revolution. Characteristic features of grand opera are identified: five-act structure, historical plots, grand choral scenes, ballet, monumentality, and a heroic-dramatic style.

Analysis of the scores by Auber, Meyerbeer, and Halévy reveals key choral functions: symbolic, conflictual, climactic, leitmotif, infernal. Choral scenes illuminate the opera's core conflict, establish rival factions, and enhance the overall scale of the musical-dramatic work. The chorus is crucial in constructing social-historical context, dramatic tension, and catharsis. A comparative analysis of modern interpretations identifies trends toward historically informed performance, expanded choral presence, and modern scenographic tools. The chorus master emerges as a key production co-creator, responsible for conceptual unity.

Ultimately, the grand opera phenomenon of the Romantic era is realized through the synthesis of music, drama, and ballet against a historical backdrop. The chorus plays a pivotal role in expressing the genre's artistic concept, embodying conflicts between social and religious camps. In grand opera, the chorus attains a qualitatively new status, representing the people as the opera's central protagonist and driving dramatic force. Monumental choral scenes become a defining stylistic hallmark of the French grand opera tradition.

Keywords: *genre, choral dramaturgy, 19th-century opera, chorus, vocal and choral works, choral writing, functions of the chorus, chorus master, interpretation, compositional and dramaturgical structure, performance practice, typology of the choral element.*

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові видання України категорії Б, затверджені МОН України

Кисельова, Т. (2023). Два світи хорової драматургії опери «*Robert le Diable*»

Дж. Меєрбера, *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 68, 107–124, DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-68.06>

Кисельова, Т. (2024). Хорова складова інноваційної постановки "Les Huguenots" Дж. Мейєрбера в Мангаймі, *Слобожанські мистецькі студії*, 1, 46–49, DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.9>

Кисельова, Т. (2024). Жанровий синтез в опері «*La muette de Portici*» Д. Обера, *Аспекти історичного музикознавства*, 35, 181–197, DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-35.10>

Публікації апробаційного характеру

Кисельова, Т. (2021). Виконавська інтерпретація сцени страти іудеїв з опери «*La Juive*» Ф. Галеві. *Одеська хорова школа: традиції та новації*. Збірник матеріалів конференції. 45-46. Одеса: Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової.

Кисельова, Т. (2022). Втілення ознак великої французької опери в «*Robert le Diable*» ДЖ. Мейєрбера. *Культура та інформаційне суспільство*. Збірник матеріалів конференції. 65-67. Харків: Харківська державна академія культури.

Кисельова, Т. (2022). Огюстен Ежен Скріб – співтворець великої французької опери. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики*. Збірник матеріалів конференції. 63-65. Харків: Харківський національний університет імені І. П. Котляревського.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
SUMMARY.....	8
ВСТУП.....	18
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕНЬ ХОРОВОГО КОМПОНЕНТА В ОПЕРНОМУ ЦІЛОМУ.....	25
1.1 Хор в оперному жанрі як проблема музикознавства та хорознавства.....	25
1.2 Історичний екскурс розвитку опери у Франції.....	49
1.3 Передумови виникнення жанру <i>grand opera</i>	55
Висновки до Розділу 1.....	61
РОЗДІЛ 2. ДРАМАТУРГІЧНІ ФУНКЦІЇ ХОРУ В <i>GRAND OPERA</i>	63
2.1 Функціональне навантаження хорового чинника у втіленні повстанських рухів в опері « <i>La muette de Portici</i> » Д. Обера.....	63
2.2 Протиборство пекельного й земного в хорових сценах опери « <i>Robert le Diable</i> » Дж. Мейєрбера.....	78
2.3 Хорова складова міжконфесійного конфлікту музично-сценічного твору « <i>La Juive</i> » Ф. Галеві.....	94
2.4 Релігійне протистояння в хоровій драматургії опери « <i>Les Huguenots</i> » Дж. Мейєрбера.....	116
Висновки до Розділу 2.....	132
РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХОРОВИХ СЦЕН <i>GRAND OPERA</i> ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТЬ.....	134

3.1 Етапи творчого формування хормейстером виконавської концепції хорової складової оперного цілого.....	134
3.2 Grand opera: повернення на світову сцену.....	144
3.3 Сучасне виконавське трактування хорових сцен <i>grand opera</i> в площині порівняльної інтерпретології.....	155
3.3.1 « <i>La Juive</i> » Ф. Галеві в постановках Віденською державною оперою (2003) та оперою Ніцци (Opéra Nice Côte d'Azur, 2015).....	155
3.3.2 Виконавські версії « <i>Les Huguenots</i> » Дж.Мейєрбера Opéra National de Paris (2018) та Національним театром Мангайму (2023)	164
Висновки до Розділу 3.....	172
ВИСНОВКИ.....	174
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	182
ДОДАТКИ.....	198

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Музично-сценічні твори Д. Обера, Дж. Мейєрбера Ф. Галеві, написані в жанрі *grand opera*, після гучних успіхів у першій половині XIX столітті, з другої його половини, з появою опер Дж. Верді, Р. Вагнера втрачають колишню популярність. Їх звинувачують в еклектиці, в перенасиченості сценічними ефектами та, загалом, видовищністю на шкоду змісту. І тільки останньої третини XX століття відбувається переоцінка цінностей, коли світова музична спільнота повертається до творів Д. Обера, Дж. Мейєрбера, Ф. Галеві, які розкривали теми, що набули з часом універсальності: релігійна нетерпимість, боротьба за свободу, право людини на щастя, і отримали актуальність на тлі сучасних політичних, соціальних і релігійних конфліктів.

Жанр *grand opera* набуває цінності на сьогодні як мистецький феномен XIX століття. Адже після Французької революції 1789–1799 років і падіння монархії, соціально-політична ситуація у Франції змінювалася і, водночас, загострювалася: 1804–1815 рр. – Наполеон Бонапарт, який 1804 року проголосив себе імператором, 1815–1830 рр. – Реставрація Бурбонів, 1830 р – Липнева революція. На тлі нестабільності зростали соціальні протиріччя, формувалися нові відносини між особистістю і суспільством. І саме музично-сценічні твори, написані в жанрі *grand opera*, повною мірою відобразили ці процеси за рахунок створення масштабних оперно-хорових сцен, де хоровий чинник уособлював народ, що прагне свободи і справедливості. Таким чином, хор у *grand opera* стає одним із головних персонажів у розвитку оперної дії, ознакою цього жанрового різновиду.

Першим зразком жанру *grand opera* була створена Д. Обером «*La muette de Portici*» (1828), розквіт жанру репрезентували опери Дж. Мейєрбера «*Robert le Diable*» (1831), Д. Обера «*Gustav III*» (1833) та Ф. Галеві «*La Juive*» (1835) на лібрето Е. Скріба, а його вершиною – «*Les Huguenots*» (1836)

Дж. Мейєрбера. Завершенням жанрової магістралі стали музично-театральні *opus*'и Дж. Мейєрбера «*Le prophète*» (1849) та «*L'Africaine*» (1864).

Характерними ознаками жанру *grand opera* є: п'ятиактна структура, багаторівневість сюжету з наявними драматичними колізіями та ліричною драмою, історичними подіями, що розкривали релігійні, міжнаціональні конфлікти і з необхідністю вимагали застосування масштабних хорових побудов і балетних сцен; монументальність, пишні декорації та численні сценічні ефекти.

Феноменальність жанру *grand opera* виявляється у поєднанні вокалу (сольних і монументальних хорових сцен) й хореографії (балетних сцен) з великим за складом симфонічним оркестром, що є акумулятором наскрізної оперної драматургії, різноманіття сюжетних колізій й потужних драматичних конфліктів.

Хорові сцени відіграють надзвичайно вагому роль у драматургії *grand opera*, в перипетіях розвитку декількох сюжетних ліній. Проте, аналіз досліджень довів, що значення хорового чинника і його функціональне навантаження в операх «*La muette de Portici*» Д. Обера, «*Robert le Diable*», «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера, «*La Juive*» Ф. Галеві недостатньо вивчено музичною наукою. У наукових працях досліджено опери Д. Обера, Дж. Мейєрбера, Ф. Галеві, переважно, в історичному (Черкашина-Губаренко, Gerhard), жанровому (Букіна, Gerhard, Piper), драматургічному (Черкашина-Губаренко, Henze-Döhring, Miller) та сценографічному (Сакало, Енська) аспектах. Отже, попри ґрунтовність існуючих на даний час наукових джерел, присвячених дослідженню *grand opera*, виявлення значущості хорової складової як одного з чинників формування цього жанрового різновиду, визначення драматургічних функцій хору в операх Д. Обера, Дж. Мейєрбера, Ф. Галеві досі не отримало висвітлення у сучасній музикознавчій літературі.

На межі XX –XXI століть посилюється інтерес до оперних творів цього жанрового різновиду, про що свідчать чисельні постановки музично-сценічних *opus*'ів Д. Обера, зокрема: Théâtre Royal de la Monnaie, Париж, 2012,

Дж. Мейєрбера *La Monnaie*, Брюсель 2011, Opéra de la Bastille, Париж, 2018, Ф. Галеві Nationaltheater München, 2016.

Отже, актуальність теми дослідження розгортається на двох рівнях. **Перший** обумовлюється сучасним станом музичної науки, а саме недостатнім вивченням ролі хорового чинника, його ролі у *grand opera*. **Другий рівень актуальності** визначається затребуваністю *grand opera* у сучасній виконавській практиці, що з необхідністю вимагає осмислення драматургічної ролі хорового чинника в оперному цілому для створення виконавської інтерпретації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами темами. Дисертацію виконано на кафедрі історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Проблематика дисертації відповідає комплексній темі «Історичні обрії сучасного музикознавства» на 2021-2025 рр. перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності ХНУМ імені І.П. Котляревського (протокол № 3 від 28 жовтня 2021 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І.П. Котляревського (протокол № 4 від 04 листопада 2021 року), уточнено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І.П. Котляревського (протокол № 7 від 30 січня 2025 року).

Об'єкт дослідження – оперне мистецтво.

Предметом дослідження є композиційно-драматургічні та виконавські аспекти хорового компонента у *grand opera*.

Мета дослідження – визначити композиційно-драматургічні функції та виконавську специфіку хору в *grand opera*.

Досягнення поставленої мети потребує вирішення наступних **завдань**:

- надати огляд наукової літератури, що розкриває еволюцію французької опери XVII-XIX ст.;
- простежити шляхи розвитку жанру *grand opera*;
- розглянути наукові підходи до вивчення оперної спадщини композиторів, які творили у жанрі *grand opera*;

- систематизувати дослідження стосовно драматургічних функцій хорового чинника в оперних творах;
- дослідити опери «*La muette de Portici*» Д. Обера, «*Robert le Diable*», «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера та «*La Juive*» Ф. Галеві з метою визначення ролі хорового чинника в драматургії музично-сценічних творів;
- проаналізувати хорові сцени в операх «*La muette de Portici*» Д. Обера, «*Robert le Diable*», «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера та «*La Juive*» Ф. Галеві задля розуміння їх композиційно-драматургічної ролі у розбудові оперного цілого;
- виявити особливості інтонаційної драматургії хорових побудов з точки зору специфіки їх втілення у виконавській практиці, що сприяють розкриттю конфліктної драматургії;
- визначити етапи формування інтерпретаційної версії хорових сцен в оперному жанрі;
- здійснити огляд сучасних постановок проаналізованих оперних шедеврів;
- задіяти компаративний аналіз для порівняння виконавських версій опер «*La Juive*» Ф. Галеві та «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера.

Матеріалом дослідження слугують партитури (нотний текст) та виконавські версії опер «*La muette de Portici*» Д. Обера; «*Robert le Diable*», «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера, «*La Juive*» Ф. Галеві.

Методи дослідження:

- принцип історизму, впроваджений задля виявлення шляхів розвитку *grand opera* та історичного підґрунтя оперних лібрето;
- феноменологічний, обраний задля вияву унікальності жанру *grand opera* як у композиторському доробку, так і у виконавстві;

- жанровий аналіз, необхідний для усвідомлення ознак *grand opera* та прояву їх специфіки в хоровій драматургії опер Д. Обера, Дж. Мейєрбера та Ф. Галеві;
- композиційно-драматургічний і структурно-функціональний методи, введені для висвітлення значення хорового чинника у *grand opera* та визначення драматургічних функцій хору на кожному з етапів розвитку оперної дії;
- семантичний аналіз оперного твору/вистави як художнього тексту;
- контекстуальний аналіз, задіяний задля осмислення ролі хорового компоненту в драматургії оперного цілого;
- компаративний аналіз, введений задля порівняння виконавських версій хорових сцен в операх Д. Обера, Дж. Мейєрбера та Ф. Галеві;
- метод узагальнення, необхідний на кожному з етапів дослідження.

Теоретична база дисертації ґрунтується на фундаментальних музикознавчих працях за такими тематичними напрямками:

Історія опери у Франції – Мовчан (2016), Сакало (2004), Черкашина-Губаренко (1983), Gerhard (1998), Henze-Döhring, (2013), Miller (1985), Piper (1994), Wild (1991);

Grand opera – Gerhard (1998), Piper (1994);

Теорія хорового мистецтва – Батовська (2010), Белік-Золотарьова (2010, 2011, 2019), Бутенко (2001, 2002), Куриляк (2018), Летичевська (2001), Рожок (1984, 2003);

Оперна творчість Д. Обера, Дж. Мейєрбера, Ф. Галеві – Енська (2010, 2011), Сакало (2004), Черкашина-Губаренко (1983, 2002, 2009), Gerhard (1998), Henze-Döhring, (2013), Miller (1985);

Теорія виконавської інтерпретації – Беляєв (1987, 1989), Москаленко (2012), Мостова (2003), Ніколаєвська (2020), Тимофєєва (2009), Großmann (2013).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в ньому *вперше* в українському музикознавстві та хорознавстві:

- обґрунтовано значущість хору в *grand opera* як важливого чинника у створенні цього жанрового різновиду;
- досліджено композиційно-драматургічні, інтонаційно-вербальні та виконавські аспекти функціонування хорового компонента в творах жанру *grand opera*;
- здійснено комплексний аналіз хорового чинника в операх «*La muette de Portici*» Д. Обера, «*Robert le Diable*», «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера, «*La Juive*» Ф. Галеві;
- визначено драматургічні функції хору в операх «*La muette de Portici*» Д. Обера, «*Robert le Diable*», «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера, «*La Juive*» Ф. Галеві;
- окреслені етапи постановочного процесу оперного твору;
- аргументована специфіка виконавської інтерпретації хорових сцен у *grand opera*.

Отримала подальший розвиток

- систематизація наукових джерел стосовно функціонування хорового компонента в оперному жанрі;
- типологія драматургічних функцій хорового чинника в оперному творі.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали та висновки дослідження можуть бути застосовані в навчальних курсах «Історія світової музичної культури», «Аналіз та інтерпретація музики», «Основи оперної драматургії», «Історія і теорія хорового виконавства», «Хорова література», в класах хорового та оперно-симфонічного диригування закладів вищої музичної освіти України та інших країн світу, у виконавській практиці диригентів і хормейстерів оперних театрів.

Апробація отриманих результатів. Обговорення дисертації відбувалось на кафедрі історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені І.П. Котляревського.

Основні положення та висновки оприлюднені на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Одеська хорова школа: традиції та новації» присвяченої 145-річчю з дня народження К.К. Пігрова та 85-річчю кафедри хорового диригування» (Одеса, 12–13 листопада 2021); «Культура та інформаційне суспільство XXI століття (Харків, 19–20 травня 2022 р.); «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» до дня науки в Україні та 105-річчя заснування ХНУМ імені І.П. Котляревського (Харків, 21–22 травня 2022 року); Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності (Одеса, 24 червня–26 червня 2022 року), Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики (Харків, 1–2 листопада 2022 року), ХНУМ імені І.П. Котляревського 105 років: звершення та випробування (Харків, 11–12 жовтня 2022), «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13–14 лютого 2023), «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 21–22.05), «Національний репертуар у музичних театрах світу. досвід підтримки, популяризації та промоції» (Київ, 26–28 лютого 2024), «Ad initio: культурно-мистецькі виміри початку третього тисячоліття. До 20-річчя заснування факультету культури і мистецтв» (Львів 9–10 квітня 2024), «IV Черкашинські читання» (Харків, 6–7 грудня 2024).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у чотирьох одноосібних статтях; з яких 3 – у спеціалізованих виданнях Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики (Україна, Харків); Слобожанські мистецькі студії (Україна, Суми), Аспекти історичного музикознавства (Україна, Харків); рекомендованих і затверджених МОН України та 1 стаття у фаховому періодичному зарубіжному виданні «European Journal of Arts. Premier Publishing s.r.o.» (Відень, Австрія).

Структура роботи. Дисертація складається з Анотації, Вступу, трьох основних розділів (12 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел та Додатку (157 показчиків; з них 96 – іноземними мовами). Загальний обсяг роботи – 199 сторінок; з них 181 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕНЬ ХОРОВОГО КОМПОНЕНТА В ОПЕРНОМУ ЦІЛОМУ

1.1 Хор в оперному жанрі як проблема музикознавства та хорознавства

Питання функціонального навантаження хорового чинника в контексті оперного цілого не ставало предметом цілісного дослідження майже до другої половини XX століття, до того моменту, коли до вирішення цієї проблеми звернулися хорознавці. Але треба зазначити, що у розвідках стосовно творчості митців, які працювали в оперному жанрі, музикознавці більшою чи меншою мірою розглядали хорові сцени з точки зору їх значення в драматургії музично-сценічного цілого. Тому джерела щодо вивчення даної проблематики можна умовно розподілити на три групи. Перша група – дослідження вітчизняних мистецтвознавців, переважно, другої половини XX ст.; друга – хорознавчі розвідки щодо драматургічних функцій хору XXI ст.; третя група містить джерела, що поєднують вивчення творчості Д. Обера, Дж. Мейєрбера, Ф. Галеві та розгляд хору у музично-сценічних творах зазначених композиторів.

Перша група репрезентує дослідження вітчизняних мистецтвознавців, які присвятили наукові праці вивченню опер як українських, так і зарубіжних митців. Одними з перших вітчизняних науковців, що звернулися до аналізу драматургічної ролі хору в операх треба визнати музикознавців Л. Архимович (1963), М. Черкашину-Губаренко (1998), хорознавців В. Рожка (2003), І. Беляєва (2002). У працях вищезначених вчених визначені основні драматургічні функції хорового чинника в оперному жанрі, а саме дійова і функція тла, тобто хор розглядається або як активний учасник подій, або – пасивний – тло, на якому відбувається розвиток музично-драматичної дії.

Л. Архимович у фундаментальній праці «Українська класична опера» (1957) аналізує вітчизняні зразки оперних творів від витоків жанру до початку ХХ століття. Дослідниця виявляє значення хорового чинника в операх різних жанрів, підкреслюючи їх важливу роль, перш за все, в операх М. Лисенка. М. Гордійчук, який у співавторстві з Л. Архимович написав монографію «М. Лисенко. Життя і творчість» (1963). Дослідники зазначають, що хор створює низку образів: козаків, народу, гостей в хаті тараса Бульби, дівчат-покоївок, а також поляків, формуючи інтонаційний конфлікт між ворогуючими таборами. До розбудови масштабних хорових сцен митець ставився як до можливості індивідуалізації образів, створених за рахунок хорового чинника, які набували типових рис. Саме тому І. Беляєв вважає, що «одною з найважливіших функцій хору є пісенна самохарактеристика народу» (Беляєв, 1987 : 19).

Одним із найвищих досягнень М. Лисенка Л. Архимович і М. Гордійчук вважають III дію п'ятиактної історико-героїчної народної музичної драми «Тарас Бульба», де відбуваються вибори кошового: «З натхненням і правдивістю написано епізоди сперечання запорожців, зіставлені з аскетично суворим квітетом січових дідів; майстерно передано ритуал трикратних запросин на посаду кошового Кирдяги, його відмови <...> і, нрешті, згоду стати кошовим. У відповідь товариство прославляє новообраного отамана» (1989). Таким чином, в опері хоровий компонент набуває значення героя, який визначає шляхи розвитку оперної драматургії.

В. Рожок в дисертації «Образ народу в українській радянській героїко-революційній опері (до проблеми музично-сценічного втілення) та численних наукових статтях наголошував на синтезі «музикознавчого та театрознавчого аспектів аналізу», вважаючи, що такий підхід дозволить комплексно аналізувати процеси «музично-сценічного втілення образу народу» (Рожок, 2003). Дослідник, розглядаючи оперні твори вітчизняних композиторів революційної тематики, створені у 20–40-х рр. ХХ століття, зазначав, що «Еволюція образу народних мас йшла по лінії поглиблення конфлікту вистав,

розширення граней їх музично-сценічної виразності, що було адекватним соціально-історичним колізіям, покладеним в основу змісту опер» (Рожок, 2003: 103). Для аналізу хору в *grand opera* є важливим розуміння поєднання вокально-хорової та драматичної дії хорового чинника у процесі розгорнення оперного сюжету та його визначальній ролі в конфліктній драматургії музично-сценічних творів цього жанрового різновиду.

Одна з видатних музикознавиць України М. Черкашина-Губаренко, що присвятила низку значних розвідок саме оперному жанру, висловила вагому думку щодо наявності декількох типів хорового тла: «умовно-стилізованого, конкретно-історичного, лірико-побутового, які застосовуються для загострення загальної драматургії, або залучення коментарського компоненту до основного сюжету» (Черкашина, 2009). Науковиця доходить висновку, який важливий саме для дослідження хору в *grand opera*, що конкретно-історичне тло у жанрі історичної опери набуває функції активного драматургічного чинника і виступає як стильова ознака. Водночас, жанрово-побутове тло і фонові сцени отримують важливе значення у жанрах лірико-комічних та лірико-психологічних опер. У продовження розвитку положень М. Черкашиної-Губаренко зазначимо такі різновиди хорового тла, як пасивний, нейтральний, співчуваючий або налаштований вороже.

Друга група містить розвідки хорознавців, що були здійснені вже у ХХІ столітті: навчальний посібник «Хоровий компонент в операх західно-європейських композиторів» (2010) і кандидатську дисертацію «Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренка (на прикладі “Загибелі ескадри”, “Пам’ятай мене”, “Вій”, “Згадайте, братія моя”))» (2005) О. Батовської; кандидатську дисертацію «Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ ст.: шляхи розвитку» (2011), навчальні посібники «Оперно-хорова творчість українських композиторів ХVIII–ХІХ ст.» (2010), «Оперно-хорова творчість українських композиторів 80–90-х років ХХ ст.» (2011) Н. Белік-Золотарьової; кандидатську дисертацію «Функція хору в драматургії сучасного оперного спектаклю» (2001),

навчальний посібник «Оперно-хорове виконавство» (2002) Л. Бутенка; кандидатську дисертацію «Еволюція драматургічних функцій хору в українській опері: національно-естетичний вимір» І. Куриляк (2018), монографію «Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л. М. Венедиктова» О. Летичевської (2015).

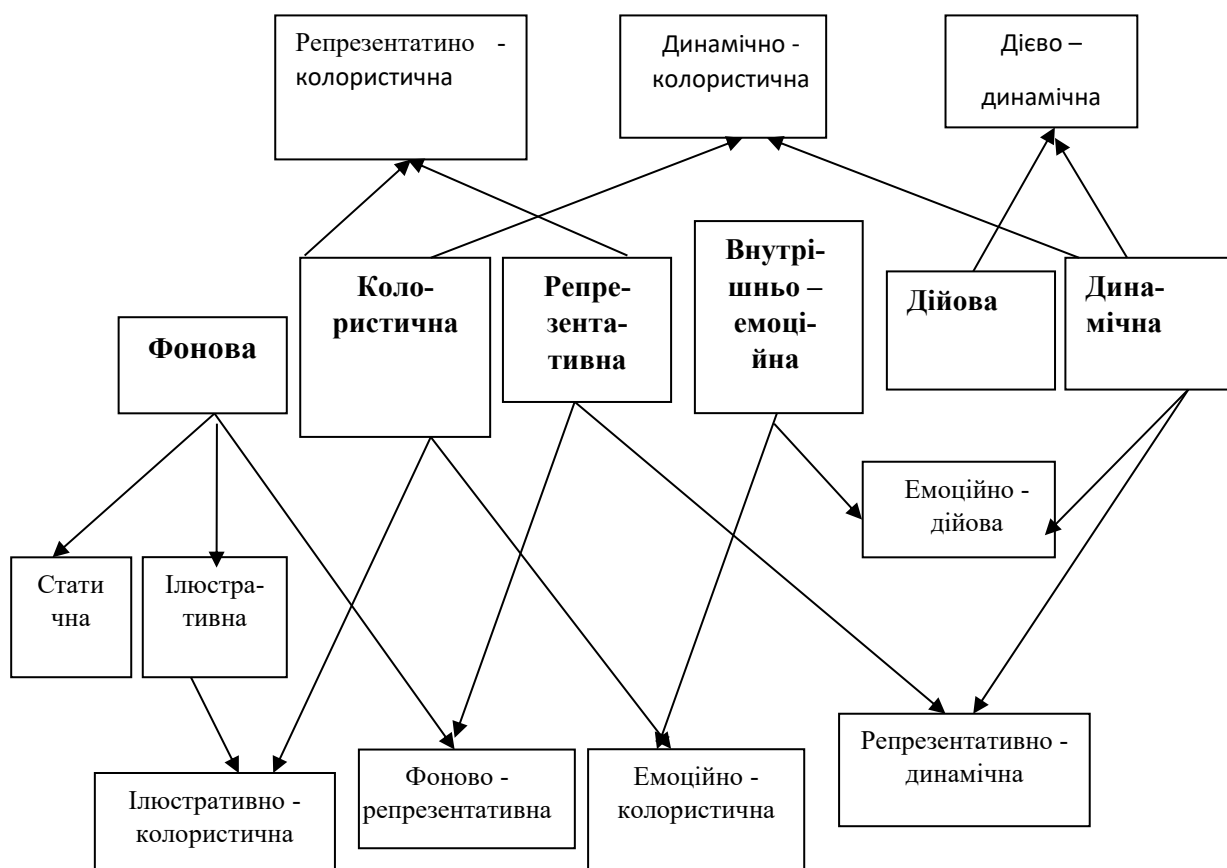
В даних наукових працях хоровий чинник в оперному жанрі є предметом вивчення, що дозволило науковцям створити власні типології стосовно ролі хорового компонента в драматургії оперного цілого.

Метою дослідження дисертації О. Батовської «Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренка (на прикладі “Загибелі ескадри”, “Пам’ятай мене”, “Вій”, “Згадайте, братія моя”))» є визначення функцій хорових сцен та їх драматургічного значення в операх В. Губаренка. Аналізуючи оперний спадок композитора, дослідниця зазначає, що хор є невід’ємною частиною драматургічного розвитку дії та застосовується як: носій емоційного-психологічного стану героїв; провідник авторської думки; конструктивна основа всієї музичної споруди опер («Пам’ятай мене»). В операх, створених В. Губаренком 80-ті роки: опера-балет «Вій», опера-ораторія «Згадайте, братія моя»... О. Батовська виявила, що хор виконує такі функції: коментуючу, дійову або зображення дії, висновку, колористичну, фонову.

У підсумку дослідниця створила класифікацію драматургічних функцій хору, що містить шість головних та десять допоміжних груп.

Таблиця, створена дослідницею, наявно відображає головні функції: «фонову, колористичну, репрезентативну, внутрішньо-емоційну, дійову та динамічну» та допоміжні, а саме: «статичну, ілюстративну, ілюстративно-колористичну, репрезентативно-колористичну, фонову-репрезентативну, динамічно-колористичну, емоційно-колористичну, репрезентативно-динамічну, емоційно-дійову, дієво-динамічну» (Батовська, 2005: 15).

Класифікація О. Батовської набуває ознак універсальної, такої, що може бути застосована для аналізу хорового чинника в оперних творах різних жанрів і стильових напрямів.



Н. Белік-Золотарьова в дисертації «Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини XX століття: шляхи розвитку» (Белік, 2011) розглядає оперно-хоровий доробок як художнє явище та категорію хорознавства. Оперно-хорова творчість як категорія хорознавства, за Н. Белік-Золотарьовою, містить такі поняття: оперно-хорова драматургія, оперно-хоровий симфонізм, оперно-хорову сюїту, оперно-хорове виконавство. Розкриваючи сутність цих понять, дослідниця надає такі визначення: «Оперно-хорова драматургія – система виражальних хорових засобів і прийомів втілення музично-сценічної дії в опері» (Белік, 2011). Н. Белік-Золотарьова у дефініції підкреслює системність у застосуванні хорових засобів виразності у синтезі з акторськими завданнями, які отримує кожен артист хору. Поєднання вокального й акторського у створенні розмаїття художніх образів сприятиме розвитку хорової драматургії оперного цілого.

На думку науковиці, «Оперно-хоровий симфонізм – метод наскрізного розвитку музично-сценічної дії синтетично організованого твору засобами

хорового співу, який охоплює композиційний та змістовий рівні» (Белік, 2011). Н. Белік-Золотарьова наголошує, що модифікація тематизму в опері тісно пов'язана з драматичною дією, з переплетінь вокального (сольного), хорового й оркестрового. Саме тому лейттема, що звучала в увертюрі в оркестрі, з'являючись пізніше в іншому тембральному забарвленні у хорі під час драматичної дії є проявом оперно-хорового симфонізму, що сприяє наскрізному розвитку оперної дії.

Визначення оперно-хорової сюїти, на думку авторки, пов'язано, перш за все, з хоровим виконавством музично-сценічного твору, адже розуміння циклів хорів, що «підкоряється загальному розвитку художнього цілого й об'єднується однією з сюжетних ліній твору» допомагає хормейстеру підготувати артистів хору до створення різних художніх образів. Саме тому, дослідниця виокремлює два типи оперно-хорових сюїт: «розосереджений та концентрований цикл хорів у опері» (Белік, 2011).

Підкреслюючи синтетичний різновид оперно-хорового виконавства, Н. Белік-Золотарьова зазначає, що воно «поєднує інтерпретацію художнього змісту хорової складової оперного цілого з драматичною дією у процесі оперної вистави» (Белік, 2011: 8).

Дослідниця здійснила аналіз опер українських композиторів другої половини ХХ ст. і удосконалила класифікацію хорового чинника в оперному цілому. Так, Н. Белік-Золотарьова виявила наступні функції: «змісто- та формоутворюючу – хорові інтродукція, реквієм та фінал (Г. Майборода «Тарас Шевченко»); концепційну (Л. Дичко «Золотослов»); вторгнення (В. Кирейко «Лісова пісня»), філософсько-узагальнюючу – «Та й заболіло тіло бурсацьке» (В. Губаренко «Вій»); психологічного портрету героя – «Ave Maria» (О. Костін «Сулейман і Роксолана»); спокуси – хори голосів пустелі (М. Скорик «Мойсей»); персоніфікаційну – Марище (В. Кирейко «Лісова пісня»); катарсичну – епілог (Л. Колодуб «Поет»); молитовну – реквієм (Г. Майборода «Тарас Шевченко»); пророцьку – пролог (М. Скорик «Мойсей»); космологічну (Л. Дичко «Золотослов»))» (Белік, 2011: 14–15).

Переконливим є висновок про метаморфози функцій хорового чинника упродовж музично-сценічного цілого. «Узагальнюючим рівнем класифікації хорового чинника» дослідниця визначає «поліфункціональний» (Белік, 2011: 14), де синтезуються різні рівні класифікації упродовж як оперного цілого, так і протягом однієї сцени.

Класифікація Н. Белік-Золотарьової – видатної оперної хормейстерки – є зразком синтезу наукової і практичної складових, і може бути визначена як універсальна задля визначення драматургічного навантаження хорового чинника в творах оперного жанру.

Значення хорового чинника в опері розглядає Л. Бутенко в дисертації «Функція хору в драматургії сучасного оперного спектаклю» (2001). Мета дослідження Л. Бутенко полягає в аналізі функцій хорового чинника в їх взаємодії з усіма компонентами оперної вистави. Розглядаючи роль хорових сцен у визначенні темпоритму оперної вистави, дослідник вивчає функціонування хорового чинника у сучасній оперній постановці, аналізує методи, за допомогою яких досягається темпо-ритмічний ансамбль вистави. Л. Бутенко приділяє увагу розгляду функціонування хорового чинника в контексті оперної дії. Дослідник розрізняє «стрижневі» та форми-сенси у співвідношенні «основного-допоміжного», «рельєфно-фонового», «експозиційного-розвиваючого» (Бутенко, 2002).

Вивчаючи взаємодію постановочних традицій та сучасних засобів вираження, Л. Бутенко надає теоретичне дослідження хорового чинника в оперному цілому і приходить до таких висновків: хор є виражальною лінією оперної дії, що має вагоме навантаження у розгортанні драматургії.

Підкреслюючи вирішальне значення темпо-ритму вистави для розбудови хорових сцен, дослідник з'ясовує, що темпо-ритм має внутрішні і зовнішні прояви. Сцени за участі хорового чинника несуть музично-узагальнюючу функцію у розгортанні драматургії опери. Розглядаючи у дургому розділі дисертації «Виконання хорових сцен у їх зв'язку з темпо-

ритмом вистави» (Бутенко, 2001), автор аналізує засоби хорової звучності та тембро-фактурні особливості.

Л. Бутенко, спираючись на власний досвід, розглядає питання виконавського вирішення хорових сцен у визначенні темпо-ритму вистави, де аналізу підлягають як оперно-хорові сцени, так і залаштункові хори, які є, на думку дослідника, контрапунктом до оперної дії.

Аналізуючи залаштункові хори, Л. Бутенко визначає їх як «опосередковане “комплементарне” подання темпо-ритму вистави» (2002) і підкреслює, що поза-сценічні побудови мають складну акустичну організацію у просторсценічної дії та розглядає технологію їх виконання.

Але не тільки технологію виконання залаштункових хорів аналізує дослідник. Ним окреслені технологічні особливості виконання хорів в опері з точки зору їх впливу на темпо-ритм вистави. У підсумку Л. Бутенко наводить чотири типи динамічного акценту: вербальний; метро-ритмічний акцент; акцент у звуковеденні; як засіб створення образно-художньої складової. Також дослідник приділяє увагу різновидам оперного ансамблю та порівнює їх з видами в інших хорових колективах.

На думку Л. Бутенка, саме темпо-ритм вистави є важливим чинником у визначенні методики і змісту хормейстерської роботи в опері, власне підсумком дослідження функціонування хорового компонента в оперній виставі. Дослідник у навчальному посібнику «Оперно-хорове виконавство» виявив шість типів драматургічного навантаження хору в опері. За Л. Бутенко, «перший тип: хор–звуковий “фон” для головних дійових осіб, причетний до темпо-ритмічних показників вистави» (Бутенко, 2002: 34).

На думку автора, «фон» може бути як активним, так і пасивним, у залежності від змісту. Як хормейстер-постановник, Л. Бутенко враховує сценічні умови виконання хором свого пласта в загальній партитурі опери: «Активний “фон”– дія хору на другому, третьому планах сцени, що має опосередкований зв’язок з головною драматургічною лінією» (Бутенко, 2002: 34).

Дослідник розглядає оперні сцени, в яких хоровий чинник отримує роль організатора ансамблю з солістами з точки зору темпо-ритму та має побічну музичну лінію. Пасивний “фон”, на думку автора, виконує «контрастний взаємозв’язок» до основної лінії дії: відтіняє її або, навпаки, «підсилює емоційний стан, підкреслюючи колізії головних дійових осіб (емоційно-резонансний взаємозв’язок)» (Бутенко, 2002: 35.)

Другий тип, за Л. Бутенко, – коментатор подій. Дослідник визначає два різновиди цієї драматургічної функції: 1– «індиферентний», коли хор не бере участі у сценічній дії; 2– коли завдяки коментарям хору «глядач дізнається про події, що відбуваються за межами сцени» (Бутенко, 2002: 34).

До другого різновиду автор відносить сцену бурі з першої дії опери «Отелло» Дж. Верді. Третій тип, за Бутенко – «активний учасник» подій або «головна дійова» особа (Бутенко, 2002). Четвертий тип сприяє розкриттю особистості головного героя, його “внутрішнього” голосу. Зразок четвертого звукостану – чоловічий хор «Ох, яка це кара – від друга чекати удара» з опери Дж. Верді «Бал-маскарад», що розкриває «внутрішній» голос Річарда.

П’ятий тип складають залаштункові хори, що являють собою театральний прийом, відомий ще за часів давньогрецького театру. Залаштунковий хоровий спів композитори використовують або для розбудови багатоплановості оперної дії, або для створення необхідної емоційної сфери, або для збільшення акустичної перспективи сценічного часопростору.

Типологія драматургічних функцій хору в опері, запропонована Л. Бутенком, розкриває значення хорової складової опери як музичного тексту, з одного боку, і як компонента оперної вистави – з іншого. Для дослідження композиційно-драматургічного й виконавського аспектів хору в *grand opera* розвідки визначного оперного хормейстера і дослідника Л. Бутенка важливі ще й з точки зору того, що в його працях аналізується практична складова постановок як вітчизняних, так і західноєвропейських оперних творів.

Дослідження І. Куриляк присвячене вивченню еволюції драматургічних функцій хору в українській опері від XIX до початку XXI століття в контексті національно-естетичних традицій. Авторка аналізує, як змінювалися драматургічні функції хору залежно від історичних епох, стилістичних напрямів, жанрових особливостей та суспільно-культурного контексту.

Науковиця зазначає, що опера є синтетичним жанром, у якому поєднуються різні виразові засоби, в ній одночасно співіснують і різні типи драматургії, зумовлені характером представлених персонажів. Згідно до проаналізованих в дисертації зразків дослідниця доходить висновку про можливість «функціонування двох <...> типів в межах однієї композиції» через «переплетення декількох сюжетних ліній». І. Куриляк підкреслює, що «Завдяки спільній світоглядній позиції вони мають взаємодоповнювальний характер. Поєднання різних ліній впливає і на видозміну ваги хорового компоненту протягом розгортання оперної композиції» (Куриляк, 2018: 53-54). Безумовно, розгортання сюжету оперного цілого, його зміст відбивається на значеннєвій функції хору в опері. Однак, підкреслимо беззаперечний вплив на драматургічне навантаження хорової складової оперного цілого його жанрову спрямованість.

Дослідниця наголошує, що хор у національній опері виконує не лише традиційно декоративну чи функціонально-коментаторську роль, але і стає активним учасником дії, носієм ідейно-емоційного змісту і виокремлює два ключові образно-тематичні напрямки:

- козацько-лицарський (геройко-епічний) – хор як колективний герой, вияв національного духу («Осада Дубно» П. Сокальського, «Тарас Бульба» М. Лисенка).
- селянсько-хліборобський (ліричний, побутовий) – хор як виразник народної мудрості, фольклорної традиції («Катерина» М. Аркаса, «Купало» А. Вахнянина, «Утоплена» та «Різдвяна ніч» М. Лисенка).

На думку авторки, хор в опері відображає національну ідентичність, слугує засобом художнього осмислення історії, виконує ключову роль у структурі музичної драматургії. Еволюція функцій хорового чинника свідчить про гнучкість жанру та високий рівень художньої майстерності композиторів.

У підсумку дослідження значення хору в українській опері І. Куриляк робить висновок, що історичне підґрунтя оперного твору сприяє різнобічному розкриттю образу народу. Дослідниця підкреслює, що хор отримує одне з провідних місць у музично-драматургічній побудові твору та виокремлює «три основні плани, в яких найповніше розкривається образ народу:

- жанрово-побутовий – просвітлений ліричний та запальний танцювальний хорі відтворюють мальовничу картину українського побуту;
- героїко-драматичний – хор стає однією з головних дійових осіб опери. Поділ на окремі групи надає йому враження більшої монументальності та масовості;
- відтворення образної сфери або національного колориту за допомогою виразної мелодики та ритму» (Куриляк, 2018).

Висновки І. Куриляк сприяють розумінню значення хору саме в створенні образу українського народу, розкриття його ментальності. Разом із тим, спостереження дослідниці щодо впливу західноєвропейської оперної традиції на розвиток української опери заслуговують на увагу з точки зору розкриття теми даного дослідження. Так, є важливими роздуми І. Куриляк щодо європейських традицій, що позначилися через «жанрове наслідування, запозичення сюжетів, принципів формотворення» (Куриляк, 2018: 54). Тут доречно згадати ознаки жанру *grand opera* в історико-героїчній народній музичній драмі «Тарас Бульба» М. Лисенка, на чому наголошувала Л. Корній: «Створюючи “Тараса Бульбу”, М. Лисенко використав досягнення західноєвропейської “великої” історичної опери, що ставла новим музичним явищем епохи Романтизму. Це проявилось в написанні масштабного спектаклю з п’яти дій, у відтворенні історичного героїчного минулого з

використання масштабних масових сцен та жанрових епізодів, у показі протидіючих сил, у поєднанні історичної тематики з ліричною сюжетною лінією та у використанні балету» (Корній, 2001: 396). Стосовно п'ятиактної героїко-епічної опери «Богдан Хмельницький» К. Данькевича підкреслимо, що основою історичного сюжету стала боротьба українців з поляками під проводом гетьмана Хмельницького. Н. Белік-Золотарьова зазначала, що «Історичні події знайшли в опері вражаюче втілення в художньо-переконливих музичних образах. Основний конфлікт опери – боротьба народу зі шляхтою за незалежність – втілений за рахунок хорового чинника й розкривається у сценах-зіткненнях антагоністичних сил, за допомогою протиставлення інтонаційних сфер української і польської музики, лейтмотивної системи» (Белік, 2011: 62). Ці монументальні історичні драми на п'ять дій завдяки сюжетам, де репрезентовано протистояння двох вороже налаштованих сил завдяки потужним хоровим сценам і розподілу хорового чинника на поляків і козаків є яскравими прикладами наслідування й творчого розвитку на національному ґрунті традицій великої французької опери.

О. Летичевська в монографії «Хорове виконавство в оперній виставі. Творчість Л. М. Венедиктова» підкреслює, що «хорове виконавство є відкритою системою творчих комунікацій, яка існує в соціокультурному, художньо-естетичному, жанрово-стильовому, педагогічно-просвітницькому, ментально-традиційному та інноваційному вимірах» (Летичевська, 2015). Вона зазначає, що у розвитку оперного жанру хор посідав чільне місце, застосовуючи у музично-сценічному синтезі власні засоби виразності для розкриття змісту оперного цілого.

Дослідниця висловлює думку, що хор в опері виконує не лише музичну функцію, але й є активним учасником драматичної дії, втілюючи образну інтонацію та емоційний стан персонажів. Це вимагає від хористів не тільки вокальної майстерності, але й акторських здібностей, оскільки хор є невід'ємною частиною, «дійовою особою» оперної вистави.

Також дослідниця концентрує свою увагу на ролі хормейстера в оперному театрі. О. Летичевська зазначає, що ефективність хорового виконавства в оперній постановці значною мірою залежить від індивідуальних рис, художнього чуття та професійної підготовки диригента-хормейстера. Необхідно зазначити, що хормейстер також відповідає за інтерпретацію хорових сцен, враховуючи стилістичні особливості твору, взаємодію зі словесним текстом та емоційний стан персонажів. Це вимагає глибокого осмислення авторської концепції та здатності передати її через хорове звучання. Безумовно, роль хормейстера в моделюванні хорової складової оперного цілого значна, але його трактування має бути дотичним до виконавської концепції постановників вистави, перш за все, диригента.

Ще однією задачею, на думку О. Летичевської, що стоїть перед оперним хормейстером є кадрова стратегія розвитку колективу, «адже оперний хор має бути завжди готовим для сценічних виступів. Колектив має бути добре укомплектований на випадок вимушеної заміни співаків під час хвороби, від'їзду частини трупи на гастролі. Постійно слід дбати про резерв для оновлення хору, збереження його вокальної та фізичної форми» (Летичевська, 2015: 21). Це твердження актуально для здійснення постановок оперних творів різних стилів і напрямів, але надважливо для *grand opera* і музично-сценічних *opus*'ів історико-героїчного та епічного жанрів. Адже, наприклад, для *grand opera* притаманна конфліктна драматургія, де хор розподіляється на табори, що підтримують або є власне уособленням героїв. А кульмінаційні моменти вирізняються масштабністю й розмахом, що вимагає від артистів хору як відмінної вокальної, так і фізичної форми.

На думку О. Летичевської, складність роботи хормейстера в оперному театрі полягає в тому, що «результатом багатоденної творчої праці стає участь хору в оперній виставі. Робота хормейстера має підготовчий, закулісний характер, а фінальне виконавське “обличчя” хору формують креативність і професійність диригента і режисера-постановника» (Летичевська, 2015: 41). З цим твердженням складно погодитися, бо ані креативність мізансцен, ані

харизма диригента не зможуть виправити погано підготовлений до вистави хоровий колектив. І як же вони тоді зможуть сформуванати «обличчя хору»? Оперний хормейстер має працювати і на мізансценних, і на оркестрових репетиціях, і на виставах. Він має аналізувати спів хору і потім виправляти недоліки на репетиціях в класі. На нашу думку, тільки втілення єдиної для всіх постановників виконавської стратегії сприятиме успіху прем'єри.

У працях О. Батовської, Н. Белік-Золотарьової та Л. Бутенка запропоновано типологічні підходи, які мають загальне методологічне значення для аналізу драматургічних функцій хору в оперних творах різних художніх напрямів і історичних періодів. Зазначимо, що, якщо типології Н. Белік-Золотарьової та Л. Бутенка засновані на поєднанні виконавського й дослідницького з переважанням практичного аспекту, враховуючи значний досвід роботи фахівців з оперними хорами, то класифікації О. Батовської притаманна дослідницька й методична спрямованість. І. Куриляк розглянула еволюцію драматургічних функцій хору в українській опері, а О. Летичевська – хорове виконавство в оперних спектаклях і творчість Л. Венедиктова як зразок довершеності професії оперного хормейстера.

Третя група містить джерела, що поєднують наукові розвідки про творчість Д. Обера, Дж. Мейєрбера, Ф. Галеві і, відповідно, до жанрових ознак *grand opera*, розглядають хор у музично-сценічних творах вищезазначених композиторів.

За визначенням М. Elizabeth та К. Barlet, дефініція *grand opera* зазвичай стосувалася творів, написаних для Паризької опери (Elizabeth, Bartlet, 1991). З другого боку, сучасники Ж. Б. Люллі називали створені ними музичні трагедії *grand opera*. На думку дослідників, визначення *grand opera* отримали твори Д. Обера, Ф. Галеві та Дж. Мейєрбера.

Зародження та історію оперних жанрів розглянуто в дослідженні «Історія опери» авторства І. Іванової, Г. Куколь та М. Черкашиної (1998). Дослідниці проаналізували процеси появи, становлення та розвитку оперного жанру. Але, на відміну від французького дослідника Дж. Пернона, який надає

визначення «*La muette de Portici*» Д. Обера – grand opera (Pernon, 2007: 333), у праці українських вчених цей жанровий різновид відсутній. Опери «*La muette de Portici*» Д. Обера, «*Guillaume Tell*» Дж. Россіні, «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера дослідниці визначають як зразки «великої історичної опери» (Черкашина, 1998: 252). І це відповідає сюжетичі оперних творів жанру grand opera, за основу яких слугували значні історичні події. Поряд із тим, у вітчизняній науковій літературі ствердилася і жанрова дефініція grand opera у дослідженнях О. Стахевича, О. Сакало, Н. Золотарьової. До цієї дефініції часто додається національна приналежність – французька. Наприклад, дисертація Шан Юн має назву «Містеріальні аспекти „великої“ французької опери» (2021).

У науковій праці «*Der Chor der französischen Oper des späten Ancien Regime*» (Хор у французькій опері Стародавнього періоду) А. Jacobshagen розробляє критерії для аналізу ролі та функцій хору у французькій опері з XVII до початку XIX століть. Серед критеріїв дослідник виокремлює наступні:

- драматургічна функція, що містить положення про те, яким чином хор сприяє розвитку дії. Наприклад, як засіб, що сприяє розгортанню сюжетних ліній, коментатор або представник окремого табору чи всієї народної маси. Таким чином А. Jacobshagen досліджує, якою мірою хор підтримує або рухає драматичну дію.
- музична структура хорів, що передбачає аналіз гармонії, мелодії та ритмічної структури. А. Jacobshagen розглядає, як хор інтегрований у загальну музичну структуру опери і які музичні прийоми застосовані композитором.
- сценічно-театральна функція: використання хору на сцені, його рух, розміщення та взаємодія з іншими персонажами. А. Jacobshagen аналізує, як хор візуально і просторово інтегрований у виставу.
- символічне та алегоричне значення, за А. Jacobshagen, це втілення певних ідей, соціальних груп або моральних позицій.

- історичний контекст передбачає аналіз історичного періоду як написання опери, так і її сюжету, соціальних рухів та ролі хору у визначеному змістом оперного цілого часового проміжку. А. Jacobshagen досліджує, як історичні події та соціальний розвиток відображені у музичному матеріалі хору.
- інтертекстуальні посилання передбачають розгляд звернень композитора у створенні хорового чинника до літературних, історичних або музичних моделей. А. Jacobshagen розглядає, як хор вбудований у ширший культурний контекст і які інтертекстуальні посилання він має.

Критерії запропоновані А. Jacobshagen для аналізу ролі хору в французькій опері з XVII до початку XIX століть можуть бути частково застосовані й під час аналізу хорового чинника в *grand opera*. Разом із тим, дослідник не надає визначення таким функціям хору, зокрема, як дійова, функція тла, колористична, уособлення окремого персонажа та ін.

Розробляючи критерії стосовно визначення драматургічної ролі хорового компонента в музично-сценічних творах жанру „, перш за все звернемося до визначення оперно-хорової драматургії як такої. Оперно-хорову драматургію Н. Белік-Золотарьова розглядає як систему «виражальних хорових засобів і прийомів втілення музично-сценічної дії в опері» (Белік, 2011).

Отже, спираючись на дослідження Н. Белік-Золотарьової та А. Jacobshagen, змоделюємо критерії до визначенні драматургічної ролі хору в *grand opera*:

- епоха створення оперного твору, його стилістика і жанр;
- оперне лібрето як віддзеркалення значеннєвої ролі хору в запропонованій історичній добі;
- персонажі оперного цілого, створені хоровим чинником;
- композиційна структура хорових побудов в контексті оперного цілого;

- музично-теоретичний та вокально-хоровий різновиди аналізу хорів у *grand opera*;
- інтонаційна драматургія хорових сцен у синтезі з хоровими засобами виразності (стрій, ансамбль, тембр, штрихи, нюанси тощо);
- різновиди хорових побудов:
за типами хору: жіночі, чоловічі, мішані;
за участю в конфліктній драматургії *grand opera*: сценічні та поза-сценічні;
за виконавським складом: *a cappella*, оркестрово-хорові, та оркестрово-хорові з солістами.

Підсумком комплексного аналізу хорових побудов оперного цілого є визначення драматургічних функцій хорового компонента.

У праці «Giacomo Meyerbeer: Der Meister der Grand Opera» (Дж. Мейєрбер: майстер *grand opera*) Sabine Henze-Döhring, Sieghart Döhring пропонується дослідження життя і творчості німецького композитора, який вважається однією з центральних постатей *grand opera*. У своїй монографії подружжя Sabine Henze-Döhring, Sieghart Döhring проливають світло на різні аспекти музичної творчості Дж. Мейєрбера, його вплив на оперний світ XIX століття та історичне й естетичне значення музично-сценічних творів митця.

Дослідники зосереджуються на жанрі *grand opera*. У центрі уваги – роль Дж. Мейєрбера як творця і майстра *grand opera*, жанру, що характеризується монументальними творами, видовищними постановками та поєднанням музики, театру і вражаючих візуальних ефектів. Дослідники виявляють характерні ознаки *grand opera* та аналізують, як оперна творчість Дж. Мейєрбера вплинула на становлення цього жанру.

S. Henze-Döhring, S. Döhring піддають аналізу найважливіші опери Дж. Мейєрбера, зокрема «*Les Huguenots*», «*Le Prophete*» та «*L'Africaine*». Науковці розглядають музичні структури, драматургію та тематичні утворення у цих музично-театральних творах і виявляють новаторство Дж. Мейєрбера щодо оперної традиції свого часу.

Нарешті, S. Henze-Döhring, S. Döhring досліджують вплив оперної творчості Дж. Мейєрбера на наступні покоління композиторів, зокрема на Ріхарда Вагнера та Джузеппе Верді. Вони доводять, що новаторські прийоми Дж. Мейєрбера та його концепція музичного театру мали тривале значення для розвитку оперного мистецтва.

У книзі «*Giacomo Meyerbeer: Der Meister der Grand Opera*» S. Henze-Döhring, S. Döhring також розглядають хор в операх композитора, оскільки хор відіграє центральну роль у *grand opera*, особливо у творчості митця. Деякі ключові аспекти, на яких наголошують дослідники щодо хору в оперних творах Дж. Мейєрбера, є наступними. Так, дослідники вважають, що хор в операх Дж. Мейєрбера слугує не лише музичною підтримкою, але й відіграє активну роль у розвитку сюжету. У таких творах, як «*Les Huguenots*» або «*Le Prophete*», хор часто представляє колективний голос, який втілює політичні, релігійні або соціальні ідеї окремих таборів.

S. Henze-Döhring/S. Döhring підкреслюють той факт, що Дж. Мейєрбер не використовує хор лише для супроводу солістів, а створює складні, автономні хорові сцени. Ці хори часто багатоголосі та поліфонічні, що призводить до монументального звучання, характерного для *grand opera*. На особливу увагу заслуговує спосіб, у який Дж. Мейєрбер інтегрує хор у масштабні ансамблі, використовуючи контрапунктичні структури, у видовищні мізансцени з пишними декораціями. Дослідники підкреслюють, що Дж. Мейєрбер розглядає хор як невід'ємну частину загального мистецького твору, в якому музика, драматургія та сценографія являють єдине ціле. Хор не лише акустично, але й своєю візуальною та сценічною присутністю сприяє драматичному ефекту.

Безумовно, дослідження німецьких науковців S. Henze-Döhring/S. Döhring являє собою значний внесок стосовно аналізу особистості та оперної творчості композитора, який народився в Берліні, плідно працював у Франції і помер у Парижі. Єврей за національністю, Дж. Мейєрбер, створив непересічні оперні твори, де розкривалися доленосні історичні події, зокрема,

у Франції та Німеччині. Розгляд S. Henze-Döhring, S. Döhring музично-сценічних opus'ів митця важливий з точки зору структури оперних творів, особливостей драматургії, ролі хору в *grand opera*. Водночас, дослідники не ставили за мету детальний аналіз оперних партитур, зокрема, хорових побудов, визначення драматургічних функцій хору в оперному цілому.

Працю Anselm Gerhard «Die Verstädterung der Oper: Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts» (Урбанізація опери: Париж та музичний театр XIX століття) присвячено розвитку музичному театру в столиці Франції XIX століття та, зокрема, жанру *grand opera*.

Важливим для нашого дослідження є те, як дослідник трактує хоровий чинник в оперних творах цього жанру. A. Gerhard описує хор як колективний голос суспільства. В операх Дж. Мейєрбера, наприклад, хор представляє народ, певні соціальні групи або релігійні спільноти («*Les Huguenots*»). Таким чином дослідник наголошує, що таке представництво мас на сцені відображає урбанізацію та важливість міста як соціального простору, в якому хоровий колектив відіграє центральну роль.

Стосовно драматургічних функцій хору в *grand opera* A. Gerhard підкреслює загально-відомі позиції щодо хорового чинника, зокрема, ті положення, що хоровий компанент часто визначає динаміку сюжету і сприяє драматичній напрузі, є каталізатором переломних моментів і великих конфліктів.

Музичне оформлення та сценографія хору у XIX столітті, за A. Gerhard, характерна для монументальних постановок театру Grand opera (на сьогодні Opéra Garnier). Хор часто «вбудований» до значних оркестрових звукових ландшафтів і стає самостійним музичним персонажем завдяки поліфонічним, багатоголосим структурам. Водночас, на сцені він виступає як грандіозне візуальне видовище. Масові сцени за участю хорів слугують не лише музичній, але й сценічній пишноті, характерній для постановок grand opéra.

Розглядаючи хор як дзеркало паризького суспільства, дослідник вважає, що натовп на сцені можна вважати метафорою зростаючої урбанізації та соціальної напруги в Парижі.

Підкреслюючи, що хор у *grand opera* є не лише музичним елементом, але й складною та важливою частиною драматичної структури, А. Gerhard розглядає його саме з соціальної точки зору. Інновації, висвітлені в цій роботі, відображають зміни у французькому суспільстві XIX століття та їхній вплив на оперу.

У «*Inszenierungsanalyse von Opern*» Stephanie Großmann формулює критерії для аналізу оперних постановок, які дозволяють всебічно розглянути складні рівні оперної вистави. Методологія фокусується на трьох основних аспектах:

- лібрето, музика і постановка. Дослідниця розглядає їх як три взаємопов'язані рівні, що взаємодіють у кожній виставі, але мають бути проаналізовані окремо. На її думку, лібрето і музика відіграють статичну роль, тоді як постановка є динамічною і переосмислюється під час кожного нового трактування оперного твору.
- міждисциплінарний підхід поєднує методи літературознавства, музикознавства та медіазнавства. Це уможливорює багатовимірний аналіз, в якому як текстова основа, так і музичні та візуальні елементи займають центральне місце. Таким чином S. Großmann показує, як можна інтерпретувати історичні та сучасні постановки в їхній часовій та культурній контекстуалізації.

Для виконавського ракурсу дослідження хору в *grand opera* важливими є висновки дослідниці стосовно інваріантного характеру постановочного процесу, взаємодії всіх його складових. Разом з тим, підкреслимо, що хор як важливий чинник у постановці *grand opera* не розглянутий дослідницею, так як нею надана загальна методологія стосовно аналізу оперних творів.

У монографії «Історична опера епохи романтизму» (Київ, 1986) Марина Черкашина-Губаренко детально аналізує становлення та естетичні

особливості жанру великої опери у Франції першої половини XIX століття, зосереджуючись на творчості Д. Обера, Дж. Мейєрбера та Дж. Россіні.

Дослідниця використовує дві назви жанру *grand opéra* – велика опера або велика історична опера. М. Черкашина-Губаренко підкреслює, що велика опера сформувалася як синтетичний жанр, який поєднує музику, драму, історичний сюжет, балет і масштабну сценографію. На відміну від попередніх оперних форм, вона надає музиці провідну роль у розкритті художньої концепції твору. Це призводить до утвердження «музикоцентристського» принципу, що відрізняє оперну естетику XIX-XX століть від норм опери XVII-XVIII століть. Важливо відмітити, що музикоцентристський принцип визначає нову естетику опери. Це твердження є особливо актуальним сьогодні, задля осмислення ролі музики в театрі як суб'єкта дії.

На нашу думку, дослідження М. Черкашиної-Губаренко є надзвичайно цінним і концептуально вивіреним, яке не лише висвітлює етапи становлення великої французької опери, але й формує цілісне уявлення про естетичну еволюцію жанру в контексті європейського музичного театру першої половини XIX століття.

Оперу «*La Muette de Portici*» (1828) Д. Обера музикознавиця розглядає як перший зразок великої опери, де історичний конфлікт набуває соціального звучання, а музика стає активним учасником драматургії, відображаючи емоційні стани персонажів і розвиток подій. Аналізуючи оперний шедевр Д. Обера музикознавиця зазначає, що задля показу середовища, композитор вводить розгорнуті хори пісенного складу (Черкашина-Губаренко, 1986: 45).

На думку М. Черкашиної-Губаренко саме хор виступає як виразник народного протесту, що надає опері соціального звучання. Музика хорів відображає колективні емоції та підсилює драматичну напругу твору.

Оперні шедеври Дж. Мейєрбера дослідниця відзначає як еволюцію жанру та музичної драматургії. М. Черкашина-Губаренко акцентує увагу на тому, що в операх Дж. Мейєрбера, таких як «*Les Huguenots*» та «*Le prophete*», історичний конфлікт набуває соціально-історичної конкретизації. Це веде до

драматичного ускладнення ліричних колізій, де буремна історія вривається в життя героїв і ламає її. Хор отримує ще більшу драматичну вагу. Він не лише супроводжує дію, але й активно формує її, використовуючи різноманітні музичні засоби для характеристики персонажів та розвитку сюжету.

М. Черкашина-Губаренко аналізує «*Guillaume Tell*» Дж. Россіні як приклад великої французької опери (*grand opera*). Це обґрунтовується естетичними, структурними та тематичними ознаками твору, які, на думку дослідниці, відповідають основним вимогам жанру.

На нашу думку, оперний шедевр Дж. Россіні близький до *grand opera* за часом виконання, розгорнутими сценами, наявністю балету в оперній дії, технічною складністю партій, ба більше, опера написана французькою мовою. Але попри те, що «*Guillaume Tell*» написано на французьке лібрето, музична мова твору зберігає італійську вокальну традицію – *bel canto*, пріоритет сольного співу над ансамблем та хором. Це контрастує з жанром *grand opéra*, де домінує ансамблева драматургія та масштабні хорові сцени.

Таким чином, М. Черкашина-Губаренко вказує на те, що велика опера епохи романтизму, зокрема у творчості Д. Обера та Дж. Мейєрбера, стала новим етапом в оперному мистецтві, де музика, драма та історичний контекст поєднуються в єдине ціле, створюючи глибокі та емоційно насичені твори. Монографія М. Черкашиної-Губаренко допомагає поглибити розуміння естетичних, драматургічних і соціокультурних механізмів, що формували велику оперу, і водночас дає можливість по-новому оцінити її актуальність у сучасному театрі.

Дослідження зразків жанру *grand opera* у творчості Д. Обера, Дж. Мейєрбера та Ф. Галеві представлено у статтях, зокрема, М. Р. Черкашиної-Губаренко «Історична опера як метажанр (“Коронація Поппеї” Монтеверді, “Юлій Цезарь у Єгипте” Генделя, “Тугеноти” Мейєрбера)»; «“Справа Мейєрбера” з дистанції часу», «Опера Ф. Галеві “LA JUIVE” на українській оперній сцені»; О. Сакало «Мейєрбер вчора та сьогодні:

до питання про історичну концепцію творчості; О. Енської «Фроменталь Галеві – відомий і невідомий».

М. Р. Черкашина-Губаренко в статті «Опера Ф. Галеві “LA JUIVE” на українській оперній сцені» описує історію постановок «La Juive» в таких містах, як Київ, Одеса та Харків. Як зазначає дослідниця, «пік популярності опери Ф. Галеві на українській сцені відбувається у 20-ті роки, після завершення громадянської війни та приходу в Україну радянської влади. <...> В перше десятиріччя політика будувалась так, щоб створити враження вільного розвитку всіх націй та їх рівноправність. Єврейська тема опери Ф. Галеві отримувала додаткову актуальність у зв'язку з наступом на церкву» (Черкашина, 2002: 191). Над постановками «La Juive» на українській сцені працювали видатні диригенти, режисери та співаки. Окрім цього оперного твору митця, інші опери Ф. Галеві в Україні не отримали сценічного втілення.

О. Сакало в статті «*Robert le Diable*» Дж. Мейєрбера й французька *tragédie lyrique*, аналізує як композитор поєднує ознаки *tragédie lyrique* – стилю, що домінує у французькій опері XVII-XVIII століть, з інноваційним підходом митця, що формує жанр *grand opéra*.

На думку О. Сакало через «*Robert le Diable*» Мейєрбер не просто цитує традицію, а трансформує її – додаючи політичну конфліктність, грандіозний життєвий масштаб, технічні ефекти (газове освітлення, механіка сцени). Головний герой, Роберт, постає як трагічна фігура між гріхом і рятівним світлом – класичний конфлікт *tragédie lyrique*, але поданий у масовому, драматургічно розгорнутому жанрі *grand opéra*.

О. Сакало аналізує «*Robert le Diable*» як міст між двома епохами: вона показує, що Дж. Мейєрбер зберігає структуру та драматургію *tragédie lyrique*, одночасно створюючи жанр *grand opéra* завдяки масовим сценам, новим технологіям і соціально-психологічному стану героя. Дослідниця вважає, що «*Robert le Diable*» рухає оперу від ритуальної трагедії до модерного музичного театру, який поєднує у собі ритуал, політику та масову драму.

О. Енська в статті «Фроменталь Галеві – відомий і невідомий» здійснила огляд оперної творчості композитора. Дослідниця вважає, що не дивлячись на те, що Ф. Галеві став відомим завдяки написанню опер у жанрі *grand opera*, більшість музично-сценічних творів у доробку композитора написано в жанрі *opéra comique*. Найпершим та найвідомішим твором Ф. Галеві у жанрі *grand opera*, як підкреслює О. Енська, стала «La Juive». В дослідженні «Сучасне прочитання опери Фроменталю Галеві “Жидівка”» О. Енська описує географію постановок «La Juive», здійснює компаративний аналіз двох вистав «La Juive» – Wiener Staatsoper 1999 та Санкт-Петербурзьким державним академічним театром опери та балету імені М. П. Мусоргського 2010 року, де найбільша увага приділяється аналізу режисерських концепцій. Дослідниця приходить до висновку, що «постановки помітно відрізняються від задуму композитора, залишають яскраве враження. З погляду сучасності, кожна з цих версій змушує задуматися над сучасними відносинами в суспільстві» (Енська, 2023).

У статті Н. С. Золотарьової «Листівське прочитання опери Ж. Ф. Галеві «La Juive» в фортепіанних *Reminiscences*» (Золотарьова, 2012) йдеться про вплив творчості Ж. Ф. Галеві на доробок Ф. Ліста щодо утворенню нового типу транскрипції – *Reminiscences*. Н. Золотарьова підкреслює, що для Ф. Галеві в логіці створення цілого в опері властивий послідовний рух до генеральної кульмінації, що є розв’язкою конфлікту. Також дослідниця вказує на наявність тем очікування та прокляття у п’ятій дії оперного твору.

У дисертації Шан Юн «Містеріальні аспекти “великої” французької опери та їх відтворення в творчості Дж. Мейєрбера та Ж. Ф. Галеві» (Шан Юн, 2021) не аналізуються хорові сцени та роль хору у в оперному цілому. Але авторка підкреслює, що хор у «великій» французькій опері виконує не лише музичну функцію, але й служить важливим драматургічним інструментом, який втілює ідеї духовного протистояння, морального вибору та колективної участі у подіях.

Слід зазначити, що, попри ґрунтовність і фундаментальність існуючих на даний час наукових джерел, присвячених дослідженню *grand opera*,

проблема виявлення ролі хорового чинника в драматургії оперного цілого, визначення його функціонального навантаження та особливостей виконавського втілення у зразках цього жанрового різновиду досі не знайшла достатнього висвітлення у сучасній музикознавчій літературі.

1.2 Історичний екскурс розвитку опери у Франції.

Французьку оперну традицію заснував італійський композитор Жан-Батист Люллі (1632–1687) при дворі короля Людовіка XIV. Жанр опери прийшов на зміну балету, що був популярним у XVI столітті під час придворних свят та інколи супроводжувався співом. Ж.-Б. Люллі та лібретист Ф. Кіно створили *tragédie en musique* – форму, в якій поєднали танцювальну музику, сольне та хорове виконавство («*Cadmus et Hermione*», 1673; «*Alceste*», 1674; «*Thésée*», 1675; «*Atys*», 1676). Ж.-Б. Люллі називав свої опери «ліричними трагедіями» (*tragédies lyriques*), сюжети для яких композитор брав з античної міфології або з італійських поем. *Музично-драматичні твори жанру tragédie en musique*, створені Ж.-Б. Люллі, відзначаються характерною для Франції сценічно-музичною стилістикою. Це стало можливим завдяки поєднанню ліричної трагедії з елементами національного балетного мистецтва. Значне місце у виставах займали масштабні дивертисменти – танцювальні епізоди, які не були безпосередньо пов'язані зі змістом, але сприяли підсиленню видовищності. Урочисті марші, свята, фантастичні сцени, пасторальні вставки надавали виставам декоративного блиску. Заснована Люллі традиція включення балетних номерів стала невід'ємною частиною французької опери й зберігалася протягом кількох століть.

У XVIII столітті наступником Ж.-Б. Люллі був Жан-Філіпп Рамо (1683–1764), який створив шість трагедій «*en musique*» («*Hippolyte et Aricie*», 1733; «*Samson*», 1732; «*Castor et Pollux*», 1737; «*Dardanus*», 1739; «*Zoroastre*», 1756;

«*Linus*» втрачена), а також численні твори в інших жанрах, наприклад, оперубалет «*Les Indes galantes*», 1735. Опери Ж.-Ф. Рамо – епоха в історії французького музичного театру. Перша опера композитора – «*Samson*» на лібрето Вольтера, не була поставлена через те, що написана на біблійний сюжет. Ж.-Ф. Рамо розвинув традиції Ж.-Б. Люллі, створюючи опери на античні сюжети, згодом цю традицію продовжив Крістоф Вільгельм Глюк (1714–1787). Композитор не зміг знайти підтримки у віденської та італійської публіки, тому їде до Парижу. К. В. Глюк здійснив у другій половині XVIII ст. реформу італійської опери-серія і французької ліричної трагедії. Перша реформаторська опера «*Orphée*» (1762) була створена на лібрето Раньєро Кальцабиджі. Також на лібрето Р. Кальцабиджі митець створив дві наступні після «*Orphée*» реформаторські опери: «*Alceste*» (1767) і «*Paride ed Elena*» (1770). В Королівській академії музики були здійснені постановки таких реформаторських опер К. Глюка, як «*Iphigénie à Aulide*» (лібр. Франсуа дю Рулле за трагедією Жана Расіна, 1774), «*Armide*» (лібр. Ф. Кіно за поемою Торквато Тассо «Звільнений Єрусалим», 1777), «*Ifigenia en Tauride*» (лібр. Н. Гніяра і Ф. дю Рулле за драмою Г. де ла Туш, 1779), «*Echo et Narcisse*» (лібр. Л. Чуді, 1779). Композитор написав «*Orphée*» і «*Alceste*», згідно з традиціями французького театру. У вступному слові до опери *Alceste*, К. Глюк виклав основні естетичні засади, які є підґрунтям його композиторської концепції: уникати вокальних надмірностей, посилити значення увертюри, яка повинна вводити слухачів до змісту опери, прибрати відмінності між речитативом і арією, щоб “не переривати оперну дію”.

Аналогією італійського жанру *opera buffa* є французька *opéra comique*. Такі композитори, як Франсуа́ Андре́ Даника́н Філідор (1726–1795), П'єр Александр Монсіньї (1729-1817) і Андре́ -Ерне́ст-Модест Гретрі (1741–1813) створили модель комічної опери, що передбачала введення розмовних сцен замість речитативів. Жанр «*opéra comique*» розпочинала свій шлях в театрах на щорічних ярмарках у Парижі. Композитори долучали музичні номери – водевілі, до яких додавали існуючі популярні мелодії з новими словами. 1715

року два ярмарочні театри були взяті під егіду інституту під назвою «*Théâtre de l'Opéra-comique*».

Першим твором Ф. Філідора в жанрі «*opéra comique*» був музично-сценічний твір «*Blaise le savetier*» (лібр. А. Ф. Кетана, 1759). Композитор-драматург завдяки створенню виразної музики втілює усі повороти сценічної дії і розкриває комедійні та ліричні ситуації. В опері «*Tom Jones*» (за сюжетом роману Генрі Філдінга, 1765) композитор вперше ввів квартет солістів без інструментального супроводу. Новаторською була заміна куплетів різноманітними аріями та ансамблями – «*Ernelinda, princesse de l'opéra norvégien*» (1767; у другій редакції «*Sandomir, prince de Danemark*» 1769).

Першим музично-театральним твором П. О. Монсіньї у жанрі «*opera comique*» була «*Les aveux in discrets*» (1759). Більшість опер митця була написана у 1759–1777 рр. Ці твори були поставлені в ярмаркових театрах Парижу, а після їх закриття – в театрі «*La Comédie-Italienne*» (Париж).

П. А. Монсіньї створював опери у співпраці з лібретистом Мишель Жан Седенія. Героями опер композитора були прості люди – фермерська сім'я, буржуа, селяни, солдати. В операх П. А. Монсіньї зросло значення арій, але композитор не відмовляється від таких жанрових різновидів як романс, куплети, ансамблі, наявні в його творах і речитативи *accompagnato*. Героями опер А. Гретрі були не античні Боги та герої, а звичайні люди («*Le Tableau parlant*», 1769; «*Zemire et Azor*», 1771; «*L'Amant jaloux*», 1778; «*L'Épreuve villageoise*», 1784; «*Richard Coeur de Lion*», 1784). У 80-ті роки XVIII ст. А. Гретрі створив опери, що відповідали духу революції та висловлювали прагнення до свободи: «*Guillaume Tell*», 1791; «*Denys le tyran, maître d'école à Corinthe*», 1794; «*La Fête de la raison*», 1794.

В епоху французької революції (1799) та періоду Консульства Наполеона виникає новий жанр *opéra de sauvetage*. А. Гретрі один з перших створив опери в цьому жанрі («*Lisbeth*», 1797; «*Elisca ou L'Amour maternel*»,

1799). *Opéra de sauvetage* здійснила, на думку О. Бабій, (Бабій, 2014), вплив на єдину оперу Людвіга ван Бетховена «*Fidelio*».

В епоху революції творили Луїджі Керубіні (1760–1842) та Гаспаре Спонтіні (1774–1851). Завдяки їх творчим здобуткам героїчна та міфологічна опери були витіснені новим типом, у якому переважають побутові сцени. Л. Керубіні у 1790-х рр. та на початку XIX ст. працював у жанрі *opera seria* («*Il Quinto Fabio*» на лібрето Апостола Дзено, 1779; «*L'Allessandro nelle Indie*», 1784 на лібрето Дж. Ф. Шмідта).

Л. Керубіні, поряд із А. Гретрі, був одним із засновників нового оперного жанру «*opéra de sauvetage*», який прославляє боротьбу з насильством та тиранією за свободу і справедливість: «*Lodoïska*», 1791; «*Eliza*», 1794; «*Médée*», 1797; «*Les Deux Journées*», 1800; «*Anacreon, ou L'Amour fugitif*», 1803; «*Faniska*», 1806. Для *opéra de sauvetage* характерно поєднання розгорнутих арій, ансамблів, хорів, симфонічних епізодів з побутовою стилістикою комічної опери – строфічною формою сольних номерів, піснями та танцями. Важливим для розуміння причин виникнення жанру *grand opera* є музично-сценічний *opus* митця – «*Les Abencérages*», поставлений 1813 року в Паризькій опері. Цей музично-сценічний твір на три дії був написаний на історичний сюжет (лібрето Е. де Жуї за романом Ж.-П. Кларіса де Флоріана «Гонсальве де Кордуе»), мав любовну лінію, що була ускладнена міжконфесійними проблемами закоханих, вирізнялася помпезністю та видовищністю, різноманітням танцювальних номерів та значними хоровими побудовами. Саме ці ознаки свідчать про те, що «*Les Abencérages*» Л. Керубіні може вважатися оперою, що передувала появі жанру *grand opera*.

Помпезність, патетика, масштабність, що відповідало духу періоду наполеонівської Франції, властиві композиторському стилю Г. Спонтіні, оперний доробок якого містив такі музично-сценічні твори як «*La Vestale*» (1807), «*Fernand Cortez*» (1809) та «*Olimpie*» (1819). Саме такі ознаки як масштабність і помпезність могли вплинути на ранні опери Дж. Мейєрбера.

Схильність французьких митців до героїчних і видовищних оперних сцен, політичні та соціальні процеси, що відбувалися у французькому суспільстві після революції 1789–1799 років на початку XIX ст. знайшли продовження в новому оперному жанрі, який отримав назву «*grand opéra*» – «велика опера».

Значну роль у зародженні нового оперного жанру відіграв лібретист Ежен Скріб. Саме йому належать лібрето найвизначніших творів *grand opéra*.

У жанрі *grand opéra* написана «*Les Troyens*» (1858) Гектора Берліоза (на власне лібрето, за мотивами «Енеїди» Вергілія). Звернувшись до античної теми, Г. Берліоз зміг поєднати традиції класичного героїчного епосу і французького романтизму. Опера містить дві частини, пов'язані між собою: «Падіння Трої» (в трьох діях) і «Троя в Карфагені» (в п'яти діях). Робота над оперою продовжувалася упродовж двох років (1856–1858 рр.).

У 1855 році Жак Оффенбах (1819–1880) відкрив власний театр «*Bouffes Parisiens*», в якому працював як композитор, режисер-постановник, диригент, співавтор лібретистів. Найвідоміші музично-сценічні твори Ж. Оффенбаха: «*Orphée aux Enfers*», 1858; «*La belle Helene*», 1864; «*La vie parisienne*», 1866; «*La Grande-Duchesse de Gérolstein*», 1867; «*La Périchole*», 1868. Серед послідовників Ж. Оффенбаха у Франції Флорімон Ерве (1825-1892) – «*Mam'zelle Nitouche*» (1883); Шарль Лекок (1832-1918) – «*La fille de Madame Angot*» (1873), Робер Планкет (1848-1903) – «*Les Cloches de Corneville*» (1877).

В. Мовчан у дисертації «Французька лірична опера в динаміці жанрової традиції» зазначає, що, базуючись на традиціях музичного театру XIX століття, жанр *opéra lyrique* синтезує композиційно-драматургічні риси, характерні як для *grand opéra*, так і для *opéra comique*. Від *grand opéra* він успадковує активну участь хору в розгортанні дії, що сприяє створенню ефекту багатогранності сценічного простору та відчуття соціальної повноти зображення. Водночас під впливом *opéra comique* до *opéra lyrique* входять ігрові елементи, іронічне трактування персонажів і в окремих випадках використання розмовних сцен, що утворюють безпосередній зв'язок із

життєвою реальністю. У межах цього жанру активно працювали Ш. Гуно та Ж. Бізе (Мовчан, 2016).

Шарль Гуно (1818–1893) досяг великого успіху завдяки опері «*Faust*» (1859, лібрето Жюля Барб'є і Мішеля Карре). Основою лібрето є сюжет першої частини «*Faust*» Йоганна Вольфганга фон Гете. В опері Ш. Гуно найбільшу увагу приділяє розвитку любовної лінії і долі Маргарити, адже спочатку опера мала назву «Маргарита». В опері «*Faust*» Ш. Гуно у 1869 році змінив розмовні діалоги на речитативи і у відповідності до традицій французької опери додав балетну сцену «Вальпургієва ніч». Це було зроблено для постановки на сцені театру Grand Opera.

Жорж Бізе (1838–1875) створив оперу «*Carmen*» за новелою Проспера Меріме (1875, лібрето Анрі Мільяка та Людовико Галеві). Композитор створив музичну драматургію оперного цілого, що посилила задум лібретистів. Іспанський колорит був створений завдяки використанню як фольклорних зразків, так і написанню Ж. Бізе мелодій, сповнених пристасті, в дусі національних іспанських традицій. Синтез романтизму та реалізму притаманний, на думку Г. Маркезі, опері «*Carmen*», сприяв вияву глибокого драматизму.

На основі роману Антуана Франсуа Прево «*Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*» Жюль Массне (1842–1912) написав оперу «*Manon*» (1883, лібрето Анрі Мельяка та Філіпа Жиля). «*Manon*» – одна з найпопулярніших французьких опер після «*Faust*» і «*Carmen*». Ж. Массне дуже тонко відобразив в музиці характери дійових осіб, їх внутрішні переживання та пристрасні поривання. Одним із головних виразових засобів оперного цілого є речитатив. Чергування невеликих аріозо і розгорнутих сцен-діалогів створює безперервний музичний розвиток. Численні пісенні, хорові, танцювальні сцени створюють колоритне тло подій.

Опера «*Samson et Dalila*» (1876) є вершиною творчості Каміля Сен Санса (1835–1921, лібрето Федінанд Лемер). Музично-сценічний твір був створений на основі сюжету з Книги Суддів, зі Старого Заповіту. Опера була під

забороною через біблійний сюжет. Тільки через 13 років після її створення була здійснена постановка паризькою «*Grand Opera*», із цього часу «*Samson et Dalila*» у репертуару багатьох театрів світу. Опера поєднала в собі лірику та патріотичні ідеї, що були близькі на той час композитору (франко-пруська війна 1870–1871 років).

У 70-х роках XIX ст. до оперного жанру звернувся Лео Деліб (1836–1891): «*Le roi l'a dit*» 1873, на лібрето Е. Гондіне; «*Jean de Nivel*» 1880, лібрето Е. Гондінета та Ф. Жиля. Звернення до роману П'єра Лоті «*Rarahu*» сприяло створенню опери «*Lakmé*» (1883, лібрето Едмона Гондіне та Філіпа Жиля). «*Lakmé*» наповнена східним колоритом, який протиставляється світу англійської колонії. У героїні опери – Лакме – жриці, дочки індійського браміна Нілаканти і Селіки з «*L'africaine*» Дж. Мейєрбера є багато спільного: вона так само закохалася в чужинця, людину іншої віри і пожертвувала собою заради коханого. Важливо, як зазначила Шан Юн, що «Специфіка «Африканки» <...> визначена її жанрово-стильовою подвійністю. <...> Проте в рамках даної опери всі зовнішні антитези, за винятком особистісних, носять більш-менш умовний, фоновий характер. «Рівновага» соціально-масово-історичного і особистого, показова для «великої» опери, в «Африканці» виявляється порушеною на користь пріоритетності саме особистісного фактора» (Шан Юн, 2019 : 318)

1.3 Передумови виникнення жанру *grand opera*

Після буремної Великої французької революції (1789–1799) та падіння монархії Франція увійшла до XIX століття під владою Наполеона Бонапарта. У 1804 році він проголосив себе імператором, і Франція стала Першою імперією. Наполеон I провів низку соціально-економічних реформ, зміцнив державну бюрократію, запровадив Наполеонівський кодекс, але водночас вів майже безперервні війни, що врешті привели до його поразки 1815 року.

Після цього у Франції було відновлено монархію – Реставрація Бурбонів (Людовик XVIII і Карл X), яка тривала до Липневої революції 1830 року. Цей період характеризувався політичною нестабільністю, зростанням соціальної напруги, невдоволенням широких верств населення, зокрема робітників, через відсутність соціальних прав і репресії проти повстань. Монархія намагалася повернути старі порядки, але натомість лише загострювала протиріччя.

Друга французька республіка спочатку прагнула створити «соціальну республіку», але реформи, введені під тиском народних мас (зокрема право на працю й «національні майстерні»), були швидко відкликані. Незважаючи на певні економічні новації та міські реформи, зокрема, реконструкцію Парижу Жоржем-Еженом Османом, соціальна напруженість зберігалася. Але стосунки між людиною та суспільством докорінно змінилися. Романтичний театр відреагував на ці зміни, створивши масові сцени як символ народу, що прагне змін, та новоявлену політичну публіку, яка бачила себе частиною процесу прийняття суспільних рішень. Публіка («le public») стала важливим персонажем, який слідкував за політичними подіями та коментував їх, а громадська думка («l'opinion publique») – центральним фактором у політиці та суспільному житті.

Ці трансформації знайшли відгук у культурі: зокрема, романтичний театр і *grand opéra* відобразили нову колективну свідомість, створюючи великі за обсягом і кількістю учасників сцени, де народ діяв як колективний герой, що прагне справедливості та змін. Так мистецтво почало віддзеркалювати нову політичну реальність, де голос простих людей дедалі гучніше звучав на сцені ніж в житті.

У театрі романтичної епохи, у п'єсах, що відбивали сутність соціальних перемін, людський натовп часто отримував роль і провідника громадської думки. Народні маси на сцені стали не пасивними глядачами, а діючими особами, які впливали на драматичні колізії своєю присутністю та діями.

Віктор Гюго був одним із найвизначніших представників французького романтичного театру, який інтегрував досвід Французької революції та її

наслідків до своєї творчості. У п'єсах В. Гюго людський натовп відіграє центральну роль як уособлення народу, революції та соціальних заворушень. В. Гюго неодноразово повертався до революційних тем у своїх творах, де народні маси репрезентують зростаючу громадську думку і прагнення до соціальної справедливості, які були характерними для постреволуційної епохи.

Хор відігравав важливу роль в опері XIX століття, і його функції змінювалися в ході політичних зрушень, особливо після Французької революції 1789–1799. Ці зміни проявилися як на рівні змісту, так і у фізичній присутності та розташуванні хору на сцені і поза сценою, за лаштунками. Саме хор в оперному цілому виступає як виразник прагнень народних мас. Після повалення абсолютної монархії у Франції хор набув нової, символічної функції в опері, де вперше з'являється як уособлення народу і один з головних героїв музично-сценічного твору. У жанрі *grand opera* у драматургічному навантаженні хорового компонента переважає дійова функція, а з точки зору композиції оперного цілого хорові сцени превалюють у розвитку сюжетних ліній. М. Черкашина-Губаренко обґрунтовує хоровий чинник у *grand opéra*, як «окрему дійову особу, визначаючи його терміном «багатоликий хор» (Черкашина, 1998), активність участі якого у дії підкреслює роль історії колективних начал.

Еволюція драматургічних функцій хорового чинника у французькій опері репрезентує шлях від декоративної, жанрово-побутової чи атмосферної функції до дієвої. Аналіз хору в *grand opera* виявляє зростаючу складність і важливість, якої він набуває процесі створення музично-сценічних творів цього жанрового різновиду. Вже у «*La Juive*» Ф. Галеві хор отримує різноманітні драматургічні функції, стає важливим чинником оперної дії.

Індивідуалізація та змагання хорових таборів є центральним компонентом музично-драматичної структури *grand opera*. Завдяки контрастному музичному оформленню, поліфонії та сценічній динаміці хорові табори стають незалежними персонажами, що представляють протилежні

соціальні, політичні чи релігійні сили, формуючи музично-смысловий стрижень оперного цілого. Цей прийом надає масштабним хоровим сценам особливої драматичної глибини і підкреслює соціальну напруженість, яка часто знаходиться в центрі сюжету *grand opera*. У «*Le Prophete*» Дж.Мейєрбера, наприклад, є сцени, в яких революційні селянські хори та імперські війська змагаються між собою і на драматичному, й на інтонаційному рівнях. У «*La Juive*» Ф. Галеві єврейський хор представлений підкреслено меланхолійними, іноді гімноподібними піснеспівами, тоді як християнський, який зображений як антагоністичний, часто виконує більш помпезну та урочисту музику. Ці музичні відмінності сприяють персоніфікації відповідних таборів і підкреслюють їхні соціальні та релігійні відмінності.

Посилення в *grand opera* драматургічної ролі хорового чинника означає, що герої музично-сценічних *opus*'ів часто виступають як представники колективних ідей і соціальних груп чи релігійних конфесій, тоді як їхнє індивідуальне значення для сюжету дещо зменшується. Вони взаємодіють з хоровими таборами, які у *grand opera* фактично отримують функцію рушіїв оперної дії. Це відповідає естетиці *grand opera*, в якій колективна драма народних мас, великі історичні, релігійні та соціальні конфлікти і монументальні хорові сцени займають центральне місце.

Жанр *grand opéra*, загалом, спирається на історію Франції, звертаючись до різних її періодів, задля формування національної самосвідомості, усвідомлення причин трагічних етапів історичного розвитку з метою збереження історичної пам'яті та прагнення уникнення їх у подальшому. Але не тільки сюжети, підґрунтям яких стала історія Франції, були основою *grand opera*. Так, в опері Д. Обера «*La muette de Portici*» – італійська історія, в операх Ф. Галеві «*La Juive*», Дж. Мейєрбера «*Le prophète*» – німецька, ускладнена релігійним протистоянням, в опері Дж. Мейєрбера «*L'africaine*» – сюжет про Васко да Гаму, який відкрив шлях до Індії.

Як зазначалося вище, важливого значення для створення жанру *grand opera* мала творчість Ежена Скріба.

Огюстен Ежен Скріб – видатний французький драматург і автор лібрето. Свою творчу діяльність він розпочав у 18-річному віці, обравши жанр водевілю – традиційної короткої комедії з елементами сатири, яка поєднувала римовані тексти з музичними вставками. З часом Скріб почав модернізувати цей жанр, вводячи персонажів, що відображали реалії сучасного йому суспільства. Такий підхід забезпечив йому репутацію майстра сюжетної драматургії, особливо після успішних оперних постановок, для яких він створив лібрето з чіткою композиційною логікою.

На лібрето Е. Скриба Даніель Обер у 1828 році створив оперу «*La muette de Portici*» – перший зразок у жанрі *grand opéra*. Сюжет опери ґрунтується на історичних подіях, а саме – повстанні під керівництвом рибака Мазаньєлло неаполітанців проти іспанців у 1647 році.

Через брак відповідної вокалістки для партії Фенелли роль головної героїні була представлена як німа, що дозволило реалізувати її сценічне втілення силами відомих балерин та виконавиць пантоміми. У 1833 році Д. Обер створює оперу «*Gustav III*» на лібрето Е. Скриба. Дія опери відбувається у Стокгольмі у 1792 році. За основу сюжету покладено віроломне вбивство короля Швеції Густава III з додаванням любовної лінії між королем Густавом та Амелією, дружиною його друга Анкарстема.

Працюючи паралельно над лібрето до «*La Juive*» (1835) Ф. Галеві (1799–1862) та «*Les Huguenots*» (1836) Дж. Мейєрбера (1791–1864), Е. Скріб створив сюжетні лінії, що мають спільні мотиви. Обидва твори зображають становище релігійних меншин, які зазнають утисків з боку церковних або державних інституцій. На лібрето Е. Скриба та Ж.-А. Вернуа Сен-Жоржа Ф. Галеві ще написав «*Le Juif errant*», 1852. А стосовно найвизначніших французьких оперних творінь Дж. Мейєрбера, то переважна більшість з них створена на лібрето Е. Скриба.

Лібрето, створені Е. Скрібом, містять розвиток декількох сюжетних ліній, що переплітаються між собою. Наприклад, у «*Les Huguenots*»:

- міжконфесійна релігійна ворожнеча;

- історична лінія;
- кохання між представниками двох релігійних конфесій: Валентина і Рауль;
- лінія самопожертви.

У. Кростен в дослідженні «Мистецтво і бізнес» називає період появи великої французької опери «підміною реальності» пояснюючи тим, що митці підлаштовувались під французьку публіку. Париж був перенасиченим видовищами та розвагами і залучити публіку до театру тут могло лише щось незвичайне, нагромадження екстравагантностей, особлива розкіш постановки, але, до того ж, і щось дуже зворушливе, просте, що торкається сентиментальної струнки в серцях втомлених від політичних струсів людей. Даний фактор змушував і лібретиста, і композитора працювати, насамперед, над втіленням вражаючих ефектів. Автор вважає, що «і традиція, і принцип були повністю підпорядковані одній головній меті – комерційному успіху» (Crosten, 1948). Ця спірна думка довгий час панувала і в радянському музикознавстві. Як приклад, У. Кростеном обраний оперний твір «*La muette de Portici*» Д. Обера, у сюжеті якого поєднувалися історичні події XVII століття в Італії лінією кохання. Дослідник зазначає, що творцями жанрової моделі *grand opera* опери є тандем Дж. Мейєрбера зі Е. Скрібом, хоча саме Д. Обером був створений перший зразок цього жанру 1828 року. А вже 1833 року на лібрето Е. Скріба Д. Обер створює другу оперу в жанрі *grand opera* – «*Gustav III*».

М. Черкашина-Губаренко підкреслювала, що Е. Скріб знав театр, мав особливе чуття до смаків публіки і вмів при цьому ці смаки непомітно, по-своєму спрямовувати. Сила його таланту полягала в охопленні цілого та в умінні при плануванні сюжету давати простір усім засобам театрального впливу (Черкашина, 1998). Е. Скріб, працюючи над історичними операми аналізував, співвідносив і перевіряв численні історичні документи, бо прагнув до достовірності, щоб дія опери була максимально наближена до часу історичної події.

Лібрето Е. Скріба надзвичайно складні за конструкцією. На відміну від італійської опери *seria*, де важливим є показ стану, емоцій, почуттів героя, Е. Скріб виводить на перший план показ ситуацій. Дія не припиняється, а перемикається, і саме таким чином розвиток подій впливає на розвиток музичної драматургії. Як підкреслює К. Ляйх-Галлан, це спричинило підвищення значення ансамблів та хорів. Саме монументальні масові сцени визначали стиль «*grand opéra*» і вражали помпезністю (Ляйх-Галлан, 2004).

Е. Скріб мав достатньо специфічний метод щодо створення лібрето творів *grand opera*, що поєднував, з одного боку, драматизм, дієвість, контрасти, видовищність, з іншого – ясну логіку у розбудові драматургії стосовно втілення головного конфлікту, репрезентації переплетіння декількох сюжетних ліній. А головне, в його лібрето панувало почуття міри і виразність, та, водночас, і лаконічність тексту.

Таким чином, оперні лібрето Е. Скріба сприяли появі й розквіту жанру *grand opéra*, бо визначали її характерні ознаки.

Якщо окреслити хід розвитку драматургії в *grand opera*, то цей процес буде мати, на нашу думку, такий вигляд:

перша дія – експозиція героїв, зав'язка конфлікту;

друга дія – контрекспозиція, ускладнення конфліктної ситуації, поява нових сюжетних ліній

третья дія – потужне окреслення головного конфлікту оперного цілого з посиленням напруги та досягнення кульмінації у фінальних монументальних сценах;

четверта дія – передфінальна, що отримує функцію підготовки розв'язки конфлікту;

п'ята дія – розв'язка конфлікту, трагічний фінал (окрім «*Robert le Diable*» Дж. Мейєрбера)

Висновки до Розділу 1

Хор в опері, від початку існування цього музично-сценічного жанру, отримував, відповідно, до змісту різноманітні драматургічні функції. Дослідженню цього питання присвячено низку досліджень як музикознавців (Архімович, Гордійчук, Черкашина-Губаренко), так і хорознавців (Батовська, Белік-Золотарьова, Беляєв, Бутенко, куриляк, Летичевська, Рожок).

Створені класифікації і типології сприяли посиленню розуміння значення хорового чинника і визначенню його функціонального навантаження в структурі опер різних епох та жанрових різновидів.

Спираючись на дослідження композиторської творчості у жанрі *grand opera* (S. Henze-Döhring, S. Döhring, Gerhard, Großmann), розвідки стосовно постановок опер цього жанрового різновиду з зазначенням драматургічної ролі хорового компонента (Сакало, Енска, Jacobshagen) дозволило виробити критерії щодо виявлення функціонального навантаження хору в *grand opera*. Виходячи з матеріалу дослідження критеріями визначення драматургічних функцій хорового чинника в жанрі *grand opera* слід вважати наступні положення: епоха створення оперного твору, його стилістика і жанр; оперне лібрето як віддзеркалення значеннєвої ролі хору в запропонованій історичній добі; персонажі оперного цілого, створені хоровим чинником; композиційна структура хорових побудов в контексті оперного цілого; музично-теоретичний та вокально-хоровий різновиди аналізу хорів в музично-сценічному творі; інтонаційна драматургія хорових сцен у синтезі з хоровими засобами виразності; різновиди хорових побудов за хоровим складом, за участі в конфліктній драматургії *grand opera*.

Обґрунтовано передумови виникнення нового жанру на початку XIX ст., який отримав назву *grand opera* – велика опера. Це соціальні потрясіння, що пережила Франція на межі XVIII–XIX ст., традиції щодо створення героїчних і видовищних сцен у французькій опері. Передували

виникненню нового жанру опери «Les Abencérages» Л. Керубіні, «La Vestale» (1807), «Fernand Cortez» (1809) та «Olimpie» (1819) Г. Спонтіні.

Народ, створений у *grand opera* за рахунок хору, стає на початку ХІХ століття одним із головних героїв оперного твору, так як є рушійною силою у революції, у соціальних і релігійних конфліктах. Таким чином, хор є важливим чинником у виникненні жанру *grand opera*, адже саме завдяки хору опера отримує новий імпульс для подальшого розвитку.

Характерними ознаками *grand opéra* є: п'ятиактна структура, багаторівневість сюжету з наявними драматичними колізіями та ліричною драмою, історичними подіями, що розкривали релігійні, міжнаціональні конфлікти і з необхідністю вимагали застосування масштабних хорових побудов і балетних сцен.

Конфліктна драматургія вимагала наявності протиборчих таборів, які були створені за рахунок хорового чинника. Хор набуває нової, символічної функції в опері, вперше з'являючись як уособлення народу і один із головних героїв музично-сценічного твору. У драматургічному навантаженні хорового чинника в музично-сценічних творах жанру *grand opera* превалює дійова функція, а з точки зору композиційної структури оперного цілого хорові побудови активно задіяні у розвитку сюжетних ліній.

РОЗДІЛ 2

ДРАМАТУРГІЧНІ ФУНКЦІЇ ХОРОВОГО КОМПОНЕНТА у *GRAND OPERA*

2.1 Функціональне навантаження хорового чинника у втіленні повстанських рухів в опері «*La muette de Portici*» Д. Обера

Д. Обер – один із найвпливовіших французьких композиторів першої половини XIX століття, засновник жанру *grand opéra*. Його творчість стала своєрідною сполучною ланкою між епохами класицизму та романтизму, а новаторський підхід до музично-драматичного синтезу заклав основи для розвитку французької історичної опери.

Народження Д. Обера (29 січня 1782 року в Каєнні) в родині заможного паризького торговця передбачало його долю саме в комерційній площині, але він виявив ранній інтерес до музики, особливо до клавішних інструментів. Його музичне формування проходило під впливом класичної традиції, однак вирішальну роль у його становленні як композитора відіграв його наставник, видатний композитор Луїджі Керубіні. У 1811 році Д. Обер дебютував у Парижі зі своєю першою оперою «*Julie*», а вже в 1820-х роках здобув популярність завдяки комічним операм, написаним у співпраці з видатним лібретистом Е. Скрібом.

Успіх прийшов до Д. Обера з легкими, дотепними творами в жанрі *opéra comique*, на зразок «*Fra Diavolo*», 1830, однак історичне значення його творчості полягає у створенні першої *grand opéra* – «*La Muette de Portici*»¹, 1828. Саме ця опера, написана у співпраці з Е. Скрібом, вважається відправною точкою в історії жанру. «*La Muette de Portici*» Д. Обера започаткувала нову естетику на сцені Паризької опери, де:

¹ Аналіз здійснено за партитурою Auber, D.-F. E. (1980). *La Muette de Portici* (Libretto by E. Scribe & G. Delavigne). Opera in five acts (1826–1829; premiere: February 29, 1829, Opéra). Full score. [Reprint; original publication date not specified]. New York/London.

- історичний конфлікт було подано на тлі соціального протистояння;
- грандіозна сценографія, балет, масштабні хорові сцени і п'ятиактна структура стали обов'язковими атрибутами жанру;
- музика набула функції носія конфлікту, емоцій, політичної напруги.

Після «*La Muette de Portici*» Д. Обер створив ще низку опер у різних жанрах, зокрема:

- *Le Philtre* (1831) комічну оперу, передвісницю написаної на подібний сюжет «*L'elisir d'amore*» Г. Доницетті;
- *Le Lac des fées* (1839) — казкова опера з алегоричним підтекстом;
- *Gustave III* (1833) – *grand opéra*, де історичний конфлікт поєднано з глибокими психологічними образами.

Д. Обера призначено директором Паризької консерваторії у 1842 році, а з 1852 року він – головний інспектор імператорських театрів. Незважаючи на політичні зміни (від монархії до Імперії), митець залишався шанованою особистістю і невпинно працював аж до старості.

Його стиль відзначався легкістю мелодики, чіткою формою, увагою до вокальної техніки та оркестрової прозорості. У хорових сценах Д. Обер досяг справжньої драматичної сили, що стало стандартом для подальших композиторів *grand opéra*, зокрема Дж. Мейєрбера, з яким його об'єднували естетичні принципи та тісна співпраця з Е. Скрібом.

Внесок Д. Обера до жанру *grand opéra* є фундаментальним: він не лише започаткував цей напрям, а й закріпив його естетичні принципи, зробивши музику центральним елементом драматичного вираження.

Його творчість, хоч і затінена композиторами, які творили пізніше, такими як Дж. Мейєрбер, заслуговує на переосмислення, адже саме Д. Обер дав поштовх до посилення синтезу мистецтв у французькій опері до інтенсифікації драматургічної ролі хору, що вплинуло який вплинуло на європейську музичну культуру XIX століття.

1825 року Жермен Делавінь написав лібрето до опери на три дії на революційну тему під назвою «Мазаньєлло» або «*La muette de Portici*», але цензори вимагали змін. Після кількох переробок, здійснених Е. Скрібом, лібрето стало драматичною основою нового жанру – *grand opera*. G. Schneider зазначає, що Е. Скрібом було написано декілька версій лібрето, одна з яких була не завершена: «у даній версії Скріб не тільки змінив концепцію відповідно до вимог цензури, виключивши явно революційний матеріал, а й створив новий тип лібрето для великої опери в п'яти діях. Він додав перший акт, що представляє традиційну пару закоханих, що неминуче вплинуло на сюжет наступних актів, але ця версія істотно відрізнялася від фінальної. Початковий революційний зміст, спроба логічно мотивувати дії головних героїв і хору породили нестиковки, які не вдалося виправити в остаточному п'ятиактному варіанті» (Schneider, 1992).

На думку G. Schneider, «Опера надала нові можливості для спільної роботи режисера, лібретиста, художника-постановника і художника з костюмів, вони уважно вивчили історичне підґрунтя неаполітанського повстання. Кульмінація фінальної сцени з виверженням Везувію спричинила сенсацію і її вплив відчувався у *grand opera*: від Мейєрбера і його сучасників до “*Götterdämmerung*” Вагнера» (Schneider, 1992).

До цього сюжету зверталися в різні часи Кайзер, Бішоп і Карафа, але жоден з цих митців не застосував прийом, що надав ім'я опері Д. Обера. Ідея створення героїні оперного твору, яка не буде співати, тому що є німою, виникла завдяки, з одного боку, «*Peperil of the Peak*» Вальтера Скотта (1822), з іншого – мелодраматичним творам бульварних театрів.

Поява в лібрето німої дівчини Фенелли – героїні опери, яка бере участь тільки в пантомімі – не перший зразок в оперному жанрі. Прийом пантоміми в оперних творах з'явився завдяки оперній реформі К. Глюка. Композитор увів пантоміму до опери «Орфей та Еввідіка» задля посилення драматичної дії. Наприклад, у сцені, під час якої Орфей спускається до підземного світу, щоб повернути Еввідіку, пантоміма допомагає передати атмосферу й емоції,

пов'язані з цією похмурою й небезпечною подорожжю. В сцені зустрічі Орфея та Еввідіки взаємодію героїв часто супроводжують виразні жести й рухи, які підкреслюють їхні почуття та драматичні колізії.

Пантоміма в опері К. Глюка наявна і в хорових сценах. Композитор застосував її задля того, щоб допомогти візуально передати різні емоції: радості, печалю або страху.

Зазначимо, що в опері «*La muette de Portici*» Д. Обера прийом пантоміми композитор застосовує тільки для Фенели, яка не має вокальних номерів. І тут доречно згадати героїню опери-балету В. Губаренка «Вій» – Панночку, образ якої втілює балерина. Як і Фенела з «*La muette de Portici*» Д. Обера, Панночка теж не отримала вокальної партії. Таким чином, можемо зазначити опосередкований вплив *grand opera* на українську оперу, створену В. Губаренком у 1979-1980 рр.

Підкреслюючи, що головна героїня опери – актриса балету, А. Максименко вважає, що це зумовило новий підхід до створення партитури: «По-перше, композитор мав урахувати німу «розмову» Фенелли й надавати можливість висловлювати їй свої думки й почуття, тому опера виявилася насиченою оркестровими епізодами, які супроводжували сценічну гру героїні» (Максименко, 2024: 49). Дослідник також вважає, що Д. Обер та Е. Скріб, доручивши балерині головну роль в «*La muette de Portici*», вивели пантоміму в оперному жанрі на новий рівень. Адже до цього моменту, пантоміма була притаманна лише для комічного жанру й асоціювався з таємничою інтригою.

У першому акті події розгортаються у портовому місті Неаполь, яке перебуває під іспанським контролем. Місто готується до весілля Ельвіри – представниці знаті, яка має вийти заміж за іспанського принца Альфонсо. На тлі урочистостей – глибоке невдоволення простих мешканців. У натовпі з'являється глухоніма дівчина Фенелла, яку хапають за підозрою у змові. Ніхто не знає, що вона – сестра бідного рибалки Мазаньєлло і таємна кохана Альфонсо.

Фенелла намагається подати знак про загрозу, але її мовчання і жести сприймаються як ще більша підозра. Альфонсо, який упізнає її, потай звільняє. Між ними спалахує суперечка: вона відчуває зраду, дізнавшись, що він одружується з іншою.

У другій дії Ельвіра прибуває на святкування весілля, але її почуття суперечливі: вона сумнівається в щирості намірів Альфонсо. У той же час на околицях міста Мазаньєлло разом із друзями готує повстання. Він закликає рибалок і ремісників об'єднатися проти іспанських вельмож. Поки Ельвіра танцює у залі, серед міщан і рибалок зріє бунт.

Фенелла, не маючи змоги говорити, жестами намагається попередити про небезпеку. Її постать це не лише безмовний персонаж, але й водночас, вона є уособленням безголосого страждання народу, яке стає згодом мовчазним вибухом.

В третій дії в місті наростає напруга. Повстанці збираються навколо Мазаньєлло, який дедалі більше стає голосом народу, він звертається до земляків з полум'яною промовою. Його слова запалюють присутніх. Звістка про план штурму палацу поширюється містом.

Фенелла знову з'являється в момент, коли повстанці готуються атакувати. Вона безуспішно намагається зупинити насилля, відчуваючи, що жорстокість може тільки породити нову жорстокість.

В четвертій дії опери спалахує повстання. Іспанці в паніці, влада втрачає контроль над ситуацією. Альфонсо намагається втекти, але натопи його захоплює. Фенела рятує його, але опиняється у конфлікті з власним братом Мазаньєлло, який не може прийняти, що його сестра захищає ворога.

Психологічна напруга сягає піку. Мазаньєлло починає сумніватися у доцільності жорстокої боротьби. Він бачить, як революція перетворюється на хаос, і це руйнує його зсередини, бо розуміє, що втрачає контроль не лише над містом, але й над власними емоціями.

Остання дія – це трагічне завершення і своєрідна кульмінація. Мазаньєлло, змучений сумнівами і зрадою, гине. Фенела, втративши і брата, і

надію на примирення, гине разом з Альфонсо під час природного катаклізму – символічного вибуху вулкану Везувій. Ця катастрофа стає метафорою очищення і нового початку, але також і знаком фатальності революційної боротьби, яка поглинає всіх – винних і невинних.

Важливим для жанру *grand opera* є створення національного колориту, що зумовило, зокрема, на думку А. Максименко, появу розгорнутих хореографічних сцен: в першій дії задіяно два іспанських танці Гуараш та Болеро, що характеризують появу іспанської принцеси з молодими дівчатами в якості свити: «перший на рівні підтексту підкреслює ситуаційний момент, другий створює жанрову портретну замальовку» (Максименко, 2024: 50).

Гуараш – танець, що має кубинське походження. Гуараш вважали танцем для черні тому, що танець мав дещо пікантний характер, а головним його принципом є чергування сольного та колективного виконання (Максименко, 2024: 50).

Д. Обер застосував гуараш в опері згідно до характеристик танцю, а саме танець виконують жителі Неаполя, на протигагу принцесі. А. Максименко звертає увагу на політичний аспект, а саме на сатиричну чи революційну спрямованість гуарашу, яка дає підставу інтерпретувати сцену як передвісника повстання на чолі з Мазаньєлло, що розіграється в третій дії. Дослідник підкреслює, що запровадження гуарашу, який був розповсюджений в Іспанії, натякало саме на іспанське походження Ельвіри. Окрім того, на його думку, цей танець розпуста, що нагадував і про обставини, які спровокували драматичні події та призвели до загибелі обох головних героїв (Максименко, 2024: 50).

Танцем, що продовжує хореографічну сцену є Болеро №4, який за словами А. Максименко є портретом іспанської нареченої. Дослідник концентрує увагу на декоративності сцени: «сцена пов'язана з весільною ходою – те, без чого «велика» опера як жанр у недалекому майбутньому не зможе існувати, оскільки видовищність спектаклю залишалася пріоритетною» (Максименко, 2024: 50).

Наступним танцювальним номером є №16 Тарантела, що є символом італійської культури. А. Максименко вважає, що з часом використання побутових жанрів тієї чи іншої історичної епохи, а також місцевості, де відбувається дія, стає однією з головних ознак жанру «великої» історичної опери (Максименко, 2024: 50).

На думку G. Schneider «Сугестивна сила музики пантомім і танців Фенелли вплинула на багато інших творів; наприклад, *Allegro vivace* у першій частині № 4 перегукується з однією з висхідних тем Верді, використаною в його увертюрі до “*Oberto conte di San Bonifacio*”» (Schneider, 1992).

Спираючись на те, що композитор доручив головну партію в опері артистці балету, та використав танцювальні жанри задля характеристики персонажів опери, підкреслимо значну роль балету в «*La muette de Portici*» Д. Обера. Таким чином, можна стверджувати, що твір має жанрові ознаки опери-балету, що і є першим рівнем жанрового синтезу.

В «*La muette de Portici*» Д. Обер для характеристик дійових осіб, серед яких і хор, обирає такі жанри, що сприяють розгортанню оперної драматургії:

- I дія –арія, балет (Гуараш, Болеро);
- II дія –баркарола;
- III дія – тарантела;
- IV дія – арія та каватина Мазаньєло, хор та каватина, марш та хор;
- V дія – баркарола.

Стосовно застосування хорового чинника в оперному цілому спираємося на визначення Н. А. Белік-Золотарьової, яка оперно-хорову сцену розуміє як «достатньо значну за обсягом частину музично-сценічного твору номерної або наскрізної структури, художній зміст якої розкривається засобами хорового співу у поєднанні з драматичною дією» (Белік-Золотарьова, 2020: 34). Критеріями визначення поняття мають бути: театральність, контекстність, завершеність у структурі цілого, стабільний і варіативний склад виконавців, функціональне навантаження. Відповідно до цього визначення, зазначимо наявність у партитурі Д. Обера розгорнутих, масштабних оперно-

хорових сцен, зокрема, інтродукція з хором №1 «Du Prince, objet de notre amour», №5 сцена з хором, №6 Фінал «Ils sont unis!», №7 хор рибаків «Amis, amis, le soleil», №11 фінал «Venez amis venez!», №14 хор «Au marche qui vient de souvir», №16 сцена з хором, №18 фінал «Courons a la vengeance», №21 сцена з хором «Mais on vient!», №24 фінал з хором та балетом, №25 баркарола з хором, №26 фінал «Ou vient, silence amis!».

Д. Обер надає великого значення не тільки балету, а й хору, що є безпосереднім учасником усіх вузлових моментів опери, адже має як окремі номери (№14 «Au marche qui vical de sourir»), що отримують динамічно-дієву функцію, так і є коментатором подій під час сольних номерів головних героїв (друга дія – №8 «Barcarola», четверта дія – квартет з хором «Des entrangers dans»). Як учаснику масштабних сцен (перша дія – №5 «Dans ces jardins quel brail», №6 Фінал, друга дія, №7 інтродукція з хором «Amis, le soteil va paraître», №11 Фінал з хором, четверта дія – сцена з хором «Mais on vient!») Д. Обер надає хоровому чиннику таке функціональне навантаження: динамічно-дієве, коментатор подій, функції підтримок думок героїв та функцію тла.

Необхідно зазначити, що участь хору в сольних епізодах: друга дія №8 «Barcarola», четверта дія квартет з хором «Des entrangers dans» обумовлює жанровий синтез, адже відбувається поєднання пісні з хоровою сценою та камерного жанру квартет з хором крупної форми.

Хоровий чинник є уособленням неаполітанців, іспанців, рибаків, народу та солдатів, що вимагає для постановки опери хорового колективу великої кількості, адже композитор залучає одночасно, наприклад, хор народу та хор солдат у Фіналі першої дії «Quel est done ce mystere?» (№6). Композитор також задіяв залаштункові хори мішаного складу, зокрема, хор з інтродукції «Da Prince, objet de notre amour», драматургічна функція якого очікування нареченої – іспанської принцеси та уславлення союзу Альфонсо та Ельвіри.

G. Schneider вважає, що музика Д. Обера: «з одного боку перебуває під впливом комічної опери та популярної політичної пісні того часу; з іншого боку, більш формальним типом оперної арії, ансамблю, танцю та фіналу; і на

третьому (у сценах пантоміми) мелодрамою» (Schneider, 1992). На нашу думку, дослідник, зазначаючи впливи комічної опери, мав на увазі, перш за все, хор № 14 з третьої дії, в якому створюється картина галасливого ринку, де продавці наперебій пропонують свої товари, розхвалюючи їх якість. Драматургічну функцію хорового компонента визначимо як **динамічно-дійову**.

А №24 (фінал четвертої дії) відіграє важливе значення у розгортанні конфліктної ситуації – у місті назріває повстання під проводом Мазаньєлло. Сцена передувє вибуху революції й показує момент крайньої емоційної напруги, в якому хор виконує провідну функцію формування колективної ідеї спротиву.

Сцена складається з трьох великих розділів:

- Інтродукція (оркестрова експозиція напруги);
- Основний розділ (хор та солісти);
- Хорове завершення – єднання й заклик до дії.

Allegro agitato та поступове прискорення, яке посилює наростання напруги. Звучання оркестру спочатку прозоре (дерев'яні духові), але фактура поступово ущільнюється та з появою акордів з акцентами досягає нюансу *f*.

Таким чином оркестр готує рішучий вступ хору **повстанців** «*Aux armes!*» (До зброї!). Цей драматичний заклик веде до колективної дії. Солоісти (Мазаньєлло та Бореа) взаємодіють із хором, а саме схвалюють, уточнюють, іноді доповнюють гасла, що нагадує антифонність «*Vengeons!*» «Помстімося!» (хор – соліст). Необхідно підкреслити, що коли співає хор, композитор застосовує акорди мажорного нахилу (C-dur, D-dur), а у момент переходу до сольної репліки відбувається відхилення до паралельного мінору. Драматургічна функція хорового компонента – діалогічна, дійова.

На фінальному етапі сцени відбувається злиття солістів і хору до єдиного могутнього звукового масиву. Багаторазово повторюються ключові слова «*Liberté! Justice!*» («Свобода! Справедливість!»), перетворюючись на гасло. Оркестр дублює вокальні лінії, підсилюючи кульмінацію акцентами у

мідних духових та ударних інструментів. Кульмінаційна fuga з подачею теми *stretto*, в якій хорові партії вступають почергово, з наростаючою динамікою, створюючи враження непереборності народномасової хвилі. Драматургічні функції хорового чинника визначимо як динамічно-дійова та кульмінаційна.

У сцені №24 хор проходить шлях від напруженого очікування до головного виконавця оперної дії. Його роль змінюється від передчуття (оркестрова інтродукція), через заклик до повстання (центральна частина), до єднання (хорове завершення).

З приводу політичної пісні, яка є символом революції, підкреслимо наявність притаманних їй ознак у баркаролі. *Barcarola* – жанр пісні, яку виконували гондольєри під час плавання в човнах в XVIII ст. Характерним для них є розмір 6/8, що зображають човен на хвилях (Pernon, 2007: 36). Баркарола Мазаньєло №8 з другого акту містить замаскований виклик тиранам, тому стала популярною в Європі. Хор «*Courons à la vengeance*» і дуєт тенора Мазаньєло і баса Борело «*Mieux vaut mourir*», в якому домінував приспів «*Amouracre de la patrie*», були співзвучні з революційним рухом XIX століття у Франції та Бельгії. Хоча *Barcarola* з другої дії починається зі слів «*Amis, la matinée est belle*» («Друзі, ранок прекрасний»), але слова приспіву згодом стали гімном повстанців: «*Conduis ta barque avec prudence, / Pêcheur, parle bas; / Jette tes filets en silence, / Pêcheur, parle bas*» («Веди свій човен обережно, / Рибак, розмовляй тихо / Закинь сітки потайки, / Рибак, розмовляй тихо»). Мазаньєло та Борело повторюють двічі «Рибак, розмовляй тихо» (в цей час оркестр затихає), неначе акцентують увагу на революційному підтексті, після чого приспів ще раз повторює хор, що посилює його змістове значення. Драматургічна функція хорового чинника – підсилення, ствердження тез Мазаньєло і Борело, а приспів «*Conduis ta barque avec prudence*»/ «Веди свій човен обережно» отримує **алегоричну функцію**, бо має революційний підтекст і є **уособленням повстанських настроїв**.

Баркаролу №25 з п'ятої дії виконує П'єтро. За ремаркою у клавирі, він з гітарою у руці сидить на кутку столу, оточений Морено та дванадцятьма

змовниками. Пажі подають йому та його супутникам вино. Музиканти, що стоять на терасі акомпанують танцівницям. Рибалки п'ють та співають. У даному номері хоровий чинник виконує функцію підтримки думок героїв. Зазначимо, що в даному номері відбувається жанровий синтез пісні та танцю, що і є другим рівнем жанрового синтезу в оперному цілому.

Barkarola з п'ятої дії змістовно продовжує баркаролу з другої, де йшлося про те, як треба вести корабель. У п'ятій дії П'єтро співає «Voyez du haut de ces rivages Ce frêle esquif voguer sur la mer en fureur!/ дивіться з вершин цих берегів цей тендітний човник люто пливе по морю!», і хор йому відповідає «Buvons! la barque est dans le port./ давай вип'ємо! Човен в порту», що також несе в собі революційний підтекст. **Драматургічна функція – алегорична.**

Barkarola написана в куплетній формі і складається з двох куплетів. Наприкінці пісні, як кода звучить діалог П'єтро та одного з рибаків. Рибак цікавиться: «De ce nouveau tyran as-tu brisé les chaînes?/ чи зламані кайдани нового тирана?», маючи на увазі Мазаньєло і вказуючи на вихід із бенкетної зали, де знаходиться Мазаньєло, П'єтро каже «Oui, j'ai de notre chef puni la trahison. Et par mes soins, un rapide poison. Déjà circule dans ses veines./ Так я покарав нашого лідера за зраду. А як швидка отрута, вже циркулює в його жилах». У *Barkarola* превалює динаміка *ff* та *tutti* оркестру, а в сцені змови навпаки, нюанси *pp-ppp* і фактура оркестру стає більш прозорою, адже за ремаркою Д. Обера, Рибак та П'єтро спілкуються пошепки.

У фіналі (№26) розгортається генеральна драматична кульмінація всієї опери – виверження вулкану Везувію на тлі повстання народу Неаполя проти іспанського гніту. Це епічний фінал, що поєднує стихійне лихо з політичним катаклізмом. Хор в даній сцені є уособленням неаполітанського народу, а саме селян, ремісників, повстанців.

За формотворенням ця масштабна сцена є складеною структурою, заснованою на принципі контрасту. Основна тональність *As-dur*, розмір 2/2 та темп *Allegro assai* у поєднанні з тематизмом (g-as-a-b-h-c-d) створюють відчуття маршовості. Відкриває сцену оркестр в динаміці *ff*, що символізує

появу стихії (початок виверження вулкану), надалі звучить репліка П'єтро, який закликає бути тихими «*On vient*», а Борела у відповідь пропонує: «*Companions, armezrons!*» (Озбройтеся!). Репліка хору «*Le ciel gronde! Le volcan s'éveille!*» (Небеса гніваються! Вулкан прокидається!) – перериває діалог П'єтро та Борело. Хоровий чинник тут символізує голос народу, але не лише як революційного чинника, а як спільноти, що раптово усвідомлює власну приреченість. Гармонія в хоровій побудові дуже не стійка, адже композитор застосовує зменшені тризвуки, що символізує невпевненість.

Кульмінацією сцени є мовчазна поява Фенелли, котра проходить крізь натовп. У партитурі цей момент підкреслюється стишенням динаміки та зміною фактури: в оркестрі лишаються лише дерев'яні духові та арфа. Музика наче завмирає, композитор створює корінний контраст завдяки створенню ефекту сценічної тиші перед трагедією.

Мовчання переривається оркестровим *tutti* у нюансі *ff* та вигуками народу «*Sauvez-vous! Le feu! Le feu!*» (Рятуйтеся! Вогонь!). Композитор застосовує маршеподібний ритм (пунктир та синкопи), створюючи ефект деструкції: у партіях солістів та хору відбуваються акценти на слабкі долі, що створює ефект хаосу, коли люди страшенно налякані, бо не бачать порятунку.

Фенелла мовчки приносить себе в жертву, що є контрапунктом до хорового розпачу. За ремаркою у партитурі, Фенелла відкинула фартух назад і стрибнула у прірву вулкану. Після чого звучить заключна репліка народу, що висловлює надію на порятунок: «*Grace pour notre crime!*» (Змилуйся, дай полум'ю відблиск; жертвна смерть бідних вгамує їхню лютість!).

Драматургічні функції хорового чинника метафорична та епічна – від відчуття приреченості через розпач до надії.

У результаті аналізу виявлено, що в «*La Muette de Portici*» Д. Обер доручив виконання головної партії артистці балету, яка за сюжетом є німою дівчиною. Обґрунтовано, що артисти балету є рівноправними учасниками дії поруч з головними героями та артистами хору. Наявність в оперному цілому великих хореографічних сцен сприяє розгортанню оперної драматургії. В

опері Д. Обера балет і пантоміма поєднуються з іншими жанрами та оперними формами, що є продовженням традиції, яку започаткував К. Глюк. Підкреслено, що в «*La muette de Portici*» Д. Обер застосовує синтез жанрів, поєднуючи оперу і балет. Таким чином, є підстави визначити першу написану в жанрі *grand opera* оперу «*La muette de Portici*» Д. Обера як оперу-балет. Досліджено, що жанровий синтез в опері Д. Обера відбувається як на рівні оперного цілого, так і на рівні хорової складової, де поєднуються жанри хорової пісні (*Barkarola*) і танцю та розгорнутої оперно-хорової сцени з балетом.

Отже, драматургічні функції хору та його роль в розбудові композиції оперного цілого є надважливою. Хорові побудови задіяні у ключових для розвитку драматургії оперного цілого сценах. Драматургічні функції, яких набуває хоровий чинник у міру розгортання драматичної дії в опері Д. Обера, наступні:

- соціально-політична, кульмінаційна функція – п'ятий акт – Сцена народного повстання «*À bas le tyran!*»;
- емоційно-психологічна функція – другий акт – Сцена біля Везувію;
- історико-епічна функція – Початок першого акту – Вступна сцена на площі;
- функція коментатора подій – акт четвертий – Сцена викриття Ельвіри як доньки тирана;
- очікування нареченої «*Da Prince, objet de notre amour*» – іспанської принцеси Ельвіри та уславлення їх союзу Альфонсо;
- динамічно-дійова «*Au marche qui vical de sourir*»;
- підсилення, ствердження тез Мазаньєло і Борело, алегорична, бо приспів є уособленням революційного руху – *Barkarola* з другої дії.
- функція очікування нареченої.

Таким чином, хор у *La Muette de Portici* – це багатофункціональний драматургічний інструмент, який формує національно-політичний пафос; посилює емоційне переживання; виступає історичною спільнотою; і є непересічним важелем оперної дії.

2.2 Протиборство пекельного й земного в хорових сценах опери «Robert le Diable» Дж. Мейєрбера

Дж. Мейєрбер (Jakob Liebmann Meyer) композитор німецького походження, один з найуспішніших оперних митців XIX століття. У його творчому доробку такі твори як: *Das Brandenburger Tor* (1814), *Romilda e Costanza* (1817), *Robert le diable* (1831), *Les Huguenots* (1836), *Le prophète* (1849), *L'Africaine* (1865) та інші.

Середовище, в якому зростав Дж.Мейєрбер, безумовно, вплинуло на формування його світогляду, сприяло набуттю знань у різних галузях, зростанню інтересу до музики, адже майбутній митець походив з відомих родин у єврейському суспільстві Берліна. Його батько, Якоб (Юда) Герц Беер (1769-1825), був промисловцем і підрядником пруської армії, а мати, Амалія (1767-1854) – дочкою банкіра Лібмана Мейєра Вульфа, чий рід можна простежити до Йоста Лібмана, єврея при дворі великого курфюрста. Амалія Беер приймала у своєму салоні найвідоміших людей Пруссії, зокрема майбутнього короля Фрідріха Вільгельма IV, поета А. В. Іффланда та Олександра фон Гумбольдта, з яким композитор підтримував тісну дружбу протягом усього життя. У ранньому віці Дж. Мейєрбер брав уроки гри на фортепіано у Франца Лауски, і до 11 років вважався вундеркіндом, хоча в дитинстві зіткнувся з ворожим антисемітизмом.

Отримавши перші уроки композиції у Зельтера (1805-1807) та Бернхарда Ансельма Вебера (1807-1810), він залишив родинний дім у 1810 році, щоб продовжити навчання у абата Фоглера в Дармштадті. Саме тоді митець почав поєднувати материнське прізвище Meyer з батьківським прізвищем Beer.

Mattias Brzoska виділяє два періоди оперної творчості Дж. Мейєрбера: італійський та французький (Brzoska: 2001, 2).

Вперше Дж. Мейєрбер відвідав Італію в 1816 році під час навчальної поїздки, яка з невеликими перервами тривала дев'ять років. М. Черкашина-Губаренко зазначає, що Дж. Мейєрбер вирушає до Італії «аби на батьківщині опери оволодіти секретами неперевершеного мистецтва його творців» (Черкашина, 1998: 254).

Свій перший контракт він отримав у Падуї в 1817 році на постановку опери на лібрето відомого лібретиста Гаetano Россі, з яким назавжди залишився у дружбі. Музично-сценічний твір «Ромільда і Костанцо» (19 липня 1817 року), виконаний у традиціях популярної на той час опери-порятунку, і як дебютний, приніс Дж. Мейєрберу успіх в Італії. Водночас, з точки зору тематизму й інструментарію «Ромільда і Костанцо» більше завдячує В. А. Моцарту, ніж Дж. Россіні. На цьому етапі Дж. Мейєрбер почав писати сольні партії для певних співаків, ретельно враховуючи їхні вокальні та акторські здібності. Так, головна партія його наступної опери, «*Semiramide riconosciuta*» була призначена для контральто Кароліни Бассі Манна, відомої співачки того часу, яка блискуче виконала її на прем'єрі твору в Турині 3 лютого 1819 року. Однак Бассі Манна мало користувалася своїми правами на ексклюзивне виконання, і це завадило ширшому розповсюдженню твору.

Після відносно невдалої «*L'esule di Granata*» (12 березня 1822 року, Мілан) Дж. Мейєрбер перевершив навіть успіх «*Margherita*», поставивши «*Il crociato in Egitto*» (7 березня 1824 року, Венеція). На думку М. Бжоскі, завдяки «*Il crociato*» Дж. Мейєрбер став провідним італійським оперним композитором після Россіні (Brzoska, 2001: 3).

Після успіхів в Італії, де Мейєрбер здобув визнання завдяки операм у стилі *bel canto*, він переїхав до Парижа, з метою освоєння французької музичної культури. Протягом шести років композитор ретельно вивчав французьку оперу, зосереджуючись на її характерних ознаках, і важливості хорових сцен, оркестру, декорацій та балету. 1823 року директор Паризької

опери звернувся до Дж. Мейєрбера через Левассера, щоб дізнатися про його інтерес до французької сцени. Композитор прагнув створити оперний твір, постановка якого б відповідно традиціям французької культури містила і розгорнені хорові побудови, і балет, і розмаїття оркестрових барв тощо. За М. Черкашиною-Губаренко Дж. Мейєрбер витратив достатньо багато часу на пошуки лібретиста, яким у підсумку став Ежен Скріб – на той час перший лібретист Європи (Черкашина, 1998: 255).

Спільно з Е. Скрибом (1791–1864) композитор створив низку грандіозних музично-сценічних творів для постановки в Паризькій опері, що стали еталонними в жанрі *grand opéra*: «*Robert le diable*»² (1831), «*Les Huguenots*» (1836), «*Le prophète*» (1849), «*L'Africaine*» (1865, посмертно).

М. Bryoska розглядає вище перелічені опери як етапи концептуального оперного дискурсу: У «*Robert le diable*» людство розривається між заплутаністю у злі та метафізичним спокутуванням. «*Les Huguenots*» реперезентує історичний погляд, який протиставляється сучасній есхатологічній філософії історії. «*Le prophète*» показує людину, яка бере участь в історичному становленні сучасного європейського світу, а «*L'Africaine*» пов'язує ту саму тему з історією колонізації, цього разу в глобальному масштабі. Позиція Дж. Мейєрбера, загалом, консервативна і ґрунтується на його глибокому почутті релігії. Його історичні опери не просто засновані на історичних сюжетах, а беруть за предмет сам історичний процес (Brzoska: 2001, 4).

Опери Дж. Мейєрбера є феноменальними, бо реперезентують початок модерної доби, саме тому він отримував багато критики від сучасників. Музично-сценічні твори митця відзеркалювали урбанізацію суспільства, а музичні та театральні прийоми, запроваджені Дж. Мейєрбером вплинули і

² Аналіз виконано за партитурою Meyerbeer, G. (1832). *Robert le Diable* (Libretto by E. Scribe & G. Delavigne). Opera in five acts (1826–1831; premiere: November 21, 1831, Paris, Opéra). Full score. Paris. [Piano reduction by J. P. Pixis published in 1831; autograph manuscripts of Acts II–V held at PL-Kj].

продовжують здійснювати вплив на оперну драматургію останніх десятиліть XIX та, загалом, XX століття, наприклад, на творчість М. Лисенка («Тарас Бульба»), Ф. Шрекера («*Die Gezeichneten*»), А. Берга («*Lulu*»), Б.А. Циммермана («*Die Soldaten*»), К. Данькевича («Богдан Хмельницький»); а у використанні наскрізних ефектів вони є дороговказом на шляху до застосування прийомів кіномистецтва в оперному жанрі (В. Губаренко «Вій», Л. Колодуб «Поет»).

Перший зразок *grand opera* у творчості Дж. Мейєрбера (1791-1864) з'явився у 1831 році і це був «*Robert le Diable*» на лібрето Е. Скріба та Ж. Делавіня. Надалі митець неодноразово звертався до цього жанрового різновиду і для постановки в Паризькій опері написав низку грандіозних музично-сценічних творів також на лібрето Е. Скріба: «*Les Huguenots*» (1836), «*Le prophète*» (1849) і поставлена посмертно «*L'africaine*» (1865).

На думку М. Черкашиної-Губаренко, Ежен Скріб глибоко розумів специфіку театру, володів тонким відчуттям глядацьких уподобань і водночас мав здатність непомітно, але цілеспрямовано їх формувати. Його драматургічний хист проявлявся у здатності цілісно охоплювати структуру твору та вибудовувати сюжет так, щоб максимально задіяти виразний потенціал театральних засобів.

М. Еверіст вважає, що «“*Robert le Diable*” є відповіддю на традиції жанру “opera comique” та на мінливий аспект паризької драматичної музики 1820-х років», адже спочатку, опера задумувалась як комічна. За основу лібрето взято середньовічну легенду про Роберта Диявола (*Robert le Magnifique*; приблизно 1000 — 3 липня 1035, Нікея), але Е. Скріб та Ж. Делавінь зберегли тільки його ім'я та деякі злочинства.

За легендою нормандські герцог і герцогиня Роберт та Юдіфь не могли мати дітей. Юдіфь звернулася до демонічних сил, щоб отримати можливість стати матір'ю. За це вона запропонувала душу майбутньої дитини сатані і вже за тиждень завагітніла від свого чоловіка. Е. Скріб та Ж. Делавінь, створюючи лібрето, внесли зміни і стосовно батьків героя опери. Мати Роберта була

людиною (герцогиня Берта), а от батько, на відміну від легенди, – демоном (Бертрам). Берта мала купу залицяльників, але була зачарована Бертрамом і закохалися в нього. Вона не знала, що її обранець є демоном, і народила від нього дитину – Роберта.

За сюжетом легенди, Роберт з дитинства коїв страшні злочини і вирізнявся лютою вдачею: вбив священника, гвалтував монахинь, грабував людей, тому і став вигнанцем. Автори лібрето розповідь про народження і життя Роберта надали Рамбальду, у баладі якого йдеться про те, що народжений від демона, Роберт приносив нещастя, за що і був вигнаний з Нормандії.

За легендою, стражденний, він довго блукав світом і не міг знайти собі прихисток. Випадково зустрівши Юдіфь, дізнався від неї таємницю свого народження і вирішив поїхати до Ватикану. Папа Римський згодився відпустити його гріхи в обмін на сім років бідності та безсловесності. Е. Скріб та Ж. Делавінь у лібрето оперного твору відмовилися від змісту легенди щодо приналежності душі головного героя сатані. В опері душа Роберта не належить дияволу і саме тому Бертрам, як прибічник нечистої сили, всіляко намагається змусити Роберта підписати угоду з дияволом. Про таємницю свого народження Роберт дізнається не від матері. Як за легендою, а зі свитку, що передала йому від померлої матері зведена сестра Аліса.

Останні роки життя Роберт провів як самотник у пустелі, а в оперному лібрето він одружується з принцесою Ізабеллою, в яку давно був закоханий. Тобто за легендою, злочини Роберта відбуваються саме через приналежність з самого народження його душі дияволу. Дізнавшись правду, він розкаюється і знаходить прощення. У лібрето Е. Скріба та Ж. Делавіня створений образ головного героя, який довіряє своєму другу Бертраму, не підозрюючи, що останній є посібником диявола і провокує Роберта на нечестиві вчинки задля отримання його душі.

В першій дії опери «*Robert le Diable*» Дж. Мейєрбера відбувається експозиція головних героїв: Роберта, його матері Берти, Бертрама, Рембо й

Аліси та зав'язка конфлікту, коли Рембо співає відому в Нормандії баладу про юнака, котрий продав свою душу дияволу і через це був вигнаний з рідних країв. Роберт, здогадується, що ця пісня про нього розгнівався і намагається вбити Рембо, але Бертрам, відомий всім, як друг Роберта, зупиняє його – перша фаза експозиції.

Друга дія являє собою другу фазу експозиції, в якій ми дізнаємось, що у Роберта є кохана, але йому необхідно боротись за можливість бути з нею. Черга невдач переслідує Роберта у боротьбі за руку Ізабели, через те, що його викликали на дуель до лісу, він пропускає турнір в Палермо, де перемагає гренадський принц і стає нареченим Ізабели.

Третя фаза експозиції відбувається у третій дії, де вперше проявляється сутність Бертрама, як злого духу.

В четвертій дії опери конфлікт набуває обертів. Роберт приносить кипарисову гілку в покої Ізабели і всі, окрім закоханих, засинають. Ізабела переконує Роберта втому, що кипарисову гілку необхідно зламати, і як тільки він це робить всі оживають від чарівного сну і намагаються зупинити Роберта, але йому вдається втікти.

Генеральна кульмінація опери припадає на п'яту дію. Останнім поштовхом до підписання угоди з дияволом стає те, що Роберта женуть з палацу через те, що він зламав кипарисову гілку. Бертрам вказує Роберту, що він і є причиною всіх проблем, і пропонує, як рішення підписати угоду з дияволом. Перша стадія розв'язки відбувається коли Аліса приносить свиток, що колись написала мати Роберта, але Бертрам не хоче відступати і розповідає Роберту, що він насправді його батько. Розв'язкою конфлікту є молитва, що асоціюється у Роберта з матір'ю і рятує його. Тобто головний конфлікт опери відбувається між батьками Роберта – Бертою, котра намагається з небес врятувати сина та Бертрамом, прибічником диявола.

Дж. Мейєрбер в п'ятиактному шедеврї поєднав значну кількість сюжетних ліній:

- історичну;

- дві лінії кохання: Роберта та Ізабели; Аліси та Рембо;
- дружба між Робертом і Бертрамом;
- темні сили на чолі з Бертрамом, який змушує свого сина Роберта підписати угоду з дияволом;
- «невидимі сили» добра, що разом із Бертою рятують її сина Роберта.

На першому плані не герої, як такі, а ситуації, в яких вони опинилися. Конструкція лібрето сприяла наскрізному розвитку оперної дії, що не припиняється, а перемикається з однієї ситуації на іншу. Як підкреслює К. Ляйх-Галлан, це спричинило посилення ролі ансамблів і хорів, що призвело до того, що монументальні хорові сцени вражали масштабами і визначали стиль великої французької опери.

У розгортанні оперної драматургії «*Robert le Diable*» хоровий компонент, відповідно до жанрових ознак великої французької опери, отримує визначальну роль. Хор в опері створює як негативні, так і позитивні персонажі, є учасником конфлікту між прибічниками диявола (демони) та прихильниками добра (народ, невидимі сили). Відповідно до цього, артисти хору в «*Robert le Diable*» створюють образи кавалерів, народу, дівчат, зброєносців, демонів та пустельників, що привело до розгалуження хорового чинника на різні склади:

- чоловічий (Інтродукція Хор та 4 кавалери «*Versez a lasses pleines*», №2 Балада Ремболо «*Jadis regnait en Normandie*», №3 Фінал, А хор кавалерів та В Сиціліана «*Nous sommes tous flattés*»);
- жіночий (№6 «*Accourez au devant d'elle*», №16 «*Noble et belle Isabelle*»);
- мішаний (№7 хор народу, №10 «*Noirs, demons, fantomes!*», №11 «*Quand je quittai la Normandie*», №15 «*Il est a nous*», №20 «*Gloire a la providence*», №24 «*Chantez troupe immortelle*»).

Опера відкривається увертюрою в темпі *Andante maestoso*, де *pp* застережливо звучить тремоло у струнної групи інструментів, після якого

вривається низхідна тема духових мідних інструментів в нюансі *ff*, побудована по звуках тризвуку тональності інтродукції *c-moll*. Після того, як тема мідних прозвучала чотири рази, з'являється інша в партії струнних. Характеристика другої теми протилежна першій, а саме: граційна, рухлива, з хвилеподібною мелодією. Вже в увертурі композитор ілюструє за допомогою двох контрастних тем двосвітовість – зло і добро, що існують поряд.

Інтродукція, перша дія. Оркестровий вступ *Allegro baccanale*, аналогічно до увертури починається з тремоло в струнній групі оркестру, але на відміну від увертури, в інтродукції отримує розвиток тільки друга тема струнних. Вступу хору передуює тритактовий хроматичний хід (*F-dur*) з ритмічним малюнком вісімка дві шістнадцяті, але у третьому такті він звучить в октавний унісон, неначе готуючи вступ хору, що розпочинається таким же чином: чотири кавалери з чоловічим хором, який створює образи лицарів, завзято *ff* співають «*Versiamo a tazza piena*», закликаючи «Розлийте до повних чашок». Всі герої цієї сцени, включаючи Роберта та Бертрама, знаходяться на сцені, й за ремаркою композитора, п'ють вино. Хорові партії насичені пунктирним ритмом, що додає святковості й урочистості. Продовжує сцену полілог між Робертом, Альбертом, Бертрамом, де відбувається знайомство з одним з кавалерів Рембо. **Драматургічні функції хору – експозиційна, святкова.**

№2 Балада Рембо «*Jadis regnait en Normandie*» (*Allegro molto moderato*) речитативного характеру містить легенду про жінку на ім'я Берта, яка мала безліч залицяльників, обрала тим не менш, демона. Рембо «розповідає» про матір Роберта та його народження, не здогадуючись, що Роберт і є сином Берти. Але лицарі не вірять Рембо й насміхаються над ним:

Ah! le conte est fort bon;

Comment ne pas en rire?

Quoi, c'était un démon?

Ах! казка дуже добра;

Як з цього не сміятися?

Що, він був демоном?

Композитор створює діалог між Рембо та лицарями, для якого притаманні пунктирний ритм та акценти на сильні та слабкі долі тактів. Балада від французького слова *ballade* – танцювати – жанр ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного або соціально-побутового характеру з драматичним сюжетом. Первісно – танцювально-хорова пісня середньовічної поезії Західної Європи з чіткою строфічною організацією. Композитор використовує первинні характеристики для жанру балади – наративність, танцювальний характер (розмір 6/8),

Фіналом першого акту є хор кавалерів та Сициліана «*Nous sommes tous flattés*». Відкривається №3 тремоло в групі струнних інструментів, на тлі якого з'являються уривки другої теми увертюри, що з нюансу *p* переростає в межах восьми тактів в загрозливе *f*. Після вступу оркестру звучить репліка Бертрама. Звертаючись до кавалерів, він повідомляє про те, що в грі у кості хоче взяти участь принц Нормандії, тобто Роберт. В партії Бертрама присутні елементи першої теми увертюри, тобто таким чином, Дж. Мейєрбер тематично натякає, що Бертрам не той, ким хоче здаватись. Відповідь триголосного хору кавалерів насичена пунктирним ритмом та штрихом *staccato*, що свідчить про те, що вони залюбки хочуть подивитись на чиєму боці фортуна.

Роберт підтримує настрій кавалерів реплікою «*N'est-il pas le plaisir?*» (Хіба це не весело?). Кавалери ставлять стіл і починається Сициліана. Хроматичний хід в оркестрі, що передує вступу Роберта, показує його сумніви та невпевненість в своїй перемозі. Партія Роберта «*O fortune! à ton caprice*» (О, Фортуна! За твоєю примхою) також уривчастим ритмом ілюструє сумніви героя, щодо гри і недарма, бо він програє, але азарт захопив Роберта, і він просить у Бертрама ще грошей, щоб відігратись.

Альберт та інші кавалери радіють програшу Роберта, репліка чотириголосого чоловічого хору, насичена пунктирним ритмом «*la-la, la-ra*», звучить в динаміці *ff*. Роберт програв усі свої гроші та меч. Від злоби він починає погрожувати кавалерам, але вони різко відповідають Роберту «*Craignez ma fureur, Et tremblez vous-même*» (Бійся і тремти від нашої люті).

Партія хору кавалерів побудована на поспівках з партії Роберта початку Сіциліани, але має більш переконливий характер через велику кількість повторів і видозмінену ритміку (четверть – восьма). В кінці побудови чотириголосний хор поєднується в октавний унісон. *Драматургічна функція хору кавалерів – метафорична* – від безтурботності до загрози.

Дія другого акту відбувається в палаці, де принцеса Ізабелла сумує на самоті через те, що довгий час не бачилась із своїм коханим, Робертом. До неї приходить Аліса з листом, з якого Ізабелла дізнається, що коханий, як і раніше, думає про неї. Потім вона зустрічається з Робертом і прощає йому його вихваляння, незважаючи на те, що воно може коштувати Ізабеллі і Роберту щастя.

Раптом лунають гучні звуки труби: Роберту кинуто виклик суперником. Герольд повідомляє, що на бій його викликає Гренадський принц, який щойно прибув і також хоче боротись за руку Ізабелли. Поєдинок має відбутися негайно, у лісі. Роберт, який поринув у призначений для бою дубовий гай, даремно чекає на свого суперника.

На той же час у Палермо зібрались Ізабель, Бертрам, Аліса, Рембо, лицарі, лорди, придворні дами, пажі та простий люд. На турнір з'являється лише гренадський принц, який і стає переможцем та нареченим Ізабелли, усунувши хитрістю свого головного супротивника. Хор №6 «Accourez au-devant d'elle» (Біжи їй на зустріч, святкуйте, вірні люди!) починається зі звучання фанфар в тональності B-dur на *ff*. Всі присутні радіють видовищу дуелі. Вступає спочатку чоловіча група хору, через два такти їм відповідає жіноча група хору, створюючи діалог. Музичний матеріал хору – пунктирний ритм, синкопи, акценти на слабких долях такту, рух мелодії за тризвуком та секстакордом B-dur нагадує фанфари, що підкреслює святковість подій.

Символом початку поєдинку являється фанфара як в оркестровому, так і в хоровому звучанні. Ізабелла, сидячи поряд із батьком на троні, шукає серед лицарів Роберта, але не знаходить. В октавний унісон по звуках тризвуку C-dur звучить хор «*Le clairon sonne et l'honneur vous réclame*» (Звучить горн і

вшановує ваш виклик). Але вже у четвертому такті, жіноча і чоловіча партії хору звучать окремо. Жіноча група співає в терцію, а в чоловічій з'являється *divisi*, за допомогою якого й надалі продовжують звучати фанфари, але вже в нюансі *pp*. Оркестрова тканина виконує функцію підтримки хорових партій. Завершується хор октавним унісоном всього хору (звук *c*) «*Qu'un chevalier vole aux combats*» (В бій летить лицар), адже масивне звучання октавного унісону – надважливий прийом, який запроваджений композитором для того, щоб зацентувати увагу на словах, за підтримки оркестрових фанфар *C-dur*. Драматургічна функція хору в даній сцені – коментуюча.

Третій акт присвячено потойбіччю. Бертрам постає в новому амплуа демона, котрий хоче, щоб Роберт підписав угоду з дияволом і сміється з його невдач. №10 Пекельний вальс та хор демонів (мішаний хор), що за ремаркою композитора звучить за лаштунками «*Noirs, demons, fantomes!*» («Темні демони, привиди, забудьте про небеса»). Таким чином, композитор економить час хору на перевдягання та грим і звільняє сцену для танцювальної трупи. Пекельний вальс, відповідно до жанрових ознак, написаний у розмірі 3/8, а акценти на третій долі додають напруги. Драматизація відбувається й за рахунок хорового масиву, що звучить *ff* в октавний унісон. Підсилюючи тезу: «*Oublions les cieux*» («забудь про небеса») Дж. Мейєрбер запроваджує *divisi* в партіях сопрано та тенорів, які співають паралельними терціями. Даний епізод є складним для виконання, враховуючи достатньо швидкий темп *Allegro moderato* і виконання за лаштунками, що може створити проблеми ритмічного ансамблю, та ансамблю між хором і оркестром.

Повернення хорового унісону «*Célébrons les jeux*» знаменує початок секвенційного розвитку трьох ланок секвенції, побудованих на звуках арпеджіо *G-dur*, *D-dur* та *e-moll* шістнадцятими тривалостями. Остання репліка «*Célébrons les jeux*» («Давайте святкувати») повертає основну тональність *h-moll*, після тризвуку якої в оркестрі з'являється ремарка *pp*, і у цій динаміці хроматична висхідна мелодія шістнадцятими тріолями звучить у віолончелей та контрабасів. Динамічний контраст та зміна фактури в оркестрі обумовлені

вступом Бертрама «*C'est en vain qu'on*» («З моїх рук він не втече»), який знаходиться в цей час на сцені. Після репліки Бертрама в оркестрі з'являється нюанс *ff*, передуючи вступу хору, що прославляє диявола «*Gloire au maître qui nous guide*» («Слава володарю, що веде нас»). **Драматургічна функція хору – уособлення демонічного начала, ушавлення диявола.**

На сцені з'являється Аліса (за ремаркою у клавирі, вона підіймається на гору), яка домовилась зустрітись зі своїм коханим, Рембо. Раптом, Аліса розуміє, що земля під її ногами тремтить «*La terre tremble sous mes pas! Fuyons!*» і що треба тікати. Вона чує вигуки з ущелини «*Robert! Robert!*» і, за ремаркою композитора, починає молитись і непритомніє від побаченого. Отямившись, вона з жахом згадує те, що відбувалось в печері та, зустрівши Роберта, тікає, не розповідає йому про те, що бачила Бертрама з демонами, котрі вигукували його ім'я.

Роберт жаліється Бертраму на свої невдачі «*Perdu ...deshonoré*» («Загублений ...зневажений»). У відповідь він отримує пораду зламати кипарисову гілку на кладовищі, яка надасть йому магічної сили. За авторською ремаркою, на сцені з'являються черниці (балет), які спокушають Роберта та проводять до кипарисової гілки.

Заключний номер третьої дії розпочинається зі звучання *pp* тремоло на звуці *a* (квінтовий тон d-moll) в струнній групі оркестру. В п'ятому такті до тремоло додаються акорди, що мають висхідний хроматичний рух, але динаміка оркестру змінюється лише в 14 т., коли звучить могутнє *tutti* на звуці *a* в октавний унісон. Хор демонів «*Il est a nous*» («Він наш!») тріумфує, коли Роберт переходить на бік зла, ламаючи кипарисову гілку. Дж. Мейєрбер насичує хорову фактуру високою для усіх партій теситурою, октавними унісонами та акцентами на останній долі такту. Завершується дія тремоло в оркестрі на звуці тоніки *d*. Драматургічна функція хору демонів – торжествуюча.

У четвертому акті дія відбувається в королівському палаці. Відкриває четвертий акт оркестрова інтродукція в темпі *Andantino quasi Allegretto*, яка

починається з октавного унісону *h* в нюансі *f*, після якого починає звучати арпеджіо і низхідна, хроматична мелодична лінія в партії скрипок. Святковий настрій інтродукції продовжується в № 17 – хорі жінок «*Frappez les airs*» (Дзвенять у повітрі крики радості), що чекають на свято в покоях принцеси Ізабелли. Композитор вибудовує партію хору на матеріалі інтродукції: хроматична мелодія *staccato* звучить у сопрано, а партія альтів побудована на арпеджіо. Разом із тим, Дж. Мейєрбер додає до хорової партитури ремарку *dolce e leggero*, що сприяє створенню святкового звукообразу за підтримки оркестрової партії, що дублює хорове звучання в тональності G-dur. Драматургічна функція жіночого хору – святкова.

У палаці з'являється Роберт із чарівною кипарисовою гілкою в руках і одразу всі мешканці палацу, окрім нього та його нареченої, поринають в чарівний сон. З давніх часів листя вічного зеленого кипарису символізувало сум, тому це дерево часто саджали на цвинтарях. Древні греки та римляни залишали кипарисові гілки в гробниці померлих, також, ними прикрашалися в знак жалоби будинку, на могилах звичайно саджали кипарисові деревця. Ізабелла благає Роберта зламати злосчасну гілку і Роберт, стоячи на колінах (за ремаркою композитора) ламає гілку, і всі вмить оживають. В №18 «*Quelle aventure!*» («Яка пригода!», тональність C-dur, нюанс *ff*) беруть участь хор кавалерів та хор дівчат на чолі з Ізабеллою, Алісою, Рембо та Альбертом. Партії солістів повністю дублюють хорові партії. Вступ Рембо, Альберта та кавалерів готує оркестрове октавне *basso ostinato*, неначе передвістя чогось страшного, а хор і солісти вступають в нюансі *pp*. В ідентичній динаміці вступають Аліса з хором дівчат «*Quelle langueur nous glaçait tous?*» (Яка знемога нас всіх зморила?). На зміну тембрам *basso ostinato* в оркестровій тканині у звучанні хору теж з'являється остинатність у перегуках чоловічої й жіночої груп паралельними терціями «*Sommeil étrange! ... où sommes-nous?*». Єднання хору і солістів підтримано оркестровим дублюванням. Ремарка композитора *molto crescendo* приводить розвиток фрази до кульмінаційної вершини «*Robert! Robert!*», що знаменується високою теситурою у всіх

виконавців, динамікою *fff* та ремаркою *tutta la forza*. Всі присутні хочуть піймати і вбити Роберта за те, що від дії чарівної кипарисової гілки вони поринули в чарівний сон. Четверта дія завершується за ремаркою у клавирі таким чином: кавалери намагаються наздогнати Роберта, а Ізабела непритомніє і жінки оточують її. Драматургічна функція хору – поліфункціональна.

П'ятий акт відкривається оркестровим антрактом № 19, написаним в тональності *c-moll*, темп *poco Andante*. В октавний унісон загрозливо на *ff* звучать контрабаси, віолончелі та мідні духові інструменти у низькій теситурі. Ця тема відіграє значну роль у розвитку драматургії, тому що надалі звучатиме у хорі монахів, вступ якого готує партія контрабасів. Дія відбувається у вестибюлі собору Палермо. За ремаркою композитора образ монахів створює партія басів, котрі співають в унісон. Тема хору повністю дублює тематизм інтродукції до п'ятого акту. За змістом – це заклик до покаяння. Партія монахів пронизана низхідними рухами, а в п'ятому такті розвиток теми приводить до неприродної для партії басів теситурі *es₁*. Монахи завершують заклик до покаяння і, за ремаркою Дж. Мейєрбера, заходять до церкви. Завершує номер оркестр тематичною аркою, він сприяє створенню стрімкої послідовної дії, логічного музичного розвитку.

На сцені швидко з'являються Роберт та Бертрам. Роберта переслідують невдачі, бо меч, яким він мав битися на поєдинку, зламався. Бертрам переконує його, що він сам винен у своїх бідах і пропонує підписати угоду з дияволом. Їх перериває звучання органу в нюансі *ff*, що є вступом до №20 – Молитви, що звучить із-за лаштунків, ремарка у клавирі: хор із церкви.

Першу строку молитви проспівує канонарх «*Gloire à la Providence!*» (Слава провидінню, слава Всемогутньому Богу) на *f*, а чотириголосний мішаний хор – парафіяни – повторює за ним ту ж саму строфу, як луна у нюансі *pp*. Таким чином, драматургічні функції хорового чинника можуть бути визначені, як **молитовна, колористична та сугестивна**. Для створення достовірності відправи у храмі, композитор використовує респонсорний

(почерговий спів соліст – хор) та спів *a' cappella*, що відповідає християнським традиціям.

В №21 продовжує розвиватись тема з молитви №20, але хор звучить у супроводі органу, а солісти – в супроводі оркестру, що свідчить про те, що хор продовжує знаходитися у храмі. Але у №21 драматургічна функція хорового чинника змінюється, бо хорова молитва «*Gloire à la Providence!*» є **персоніфікацією образу матері Роберта**, яка з небес оберігає його, щоб він не потрапив до пекла:

Слава Провидінню!

Слава Всемогутньому Богу

хто врятував невинність

Пастки лиходія!

Розгорнення оперної драматургії надалі призводить до останньої, 24 сцени опери, що репрезентує щасливу розв'язку: дві пари – Роберт з Ізабеллою і Рембо з Алісою, як їм і пророкував святий самітник – вступають у освітлені двері собору і прямують до вівтаря для вінчання. У цій величній оперно-хоровій сцені, що є репрезентантом стилю *grand opera*, Дж. Мейєрбер поєднує два хори – хор невидимих сил і хор народу та ансамбль солістів – Роберт, Ізабела, Рембо та Аліса, що прославляють Бога. Хор невидимих сил знаходиться за лаштунками, хор народу та солісти – на сцені, що співають почергово, а у кульмінації масштабної фінальної побудови поєднуються в монолітну хорову побудову. Драматургічна функція хорового чинника – **кульмінаційна, підсумовуюча**.

Таким чином, два світи хорової драматургії опери «Роберт Диявол» Дж. Мейєрбера втілюються через протистояння демонічних сил, які створює хоровий чинник на чолі з Бертрамом і невидимих (небесних) сил – хору, що є персоніфікацією померлої матері Роберта, Берти. Тобто, головний конфлікт розгортається між Добром і Злом, батьками Роберта, що мають на меті протилежні наміри: Бертрам, який за допомогою нечистої сили (хори з третьої

дії) намагається змусити сина підписати угоду з Дияволом та Берта, яка з небес, за підтримки невидимих сил (хори з п'ятої дії) рятує Роберта від пекла.

Хорові сцени мають значне драматургічне навантаження на кожному етапі розвитку оперної дії. У них, зокрема, переконливо втілюється чи не головна сюжетна колізія опери – чисельні перехрестя реального та надприродного, що ґрунтуються на синтезі принципів контрасту, оперно-хорової сюїтності, методу оперно-хорового симфонізму.

Окрім того, Дж. Мейєрбер, застосовуючи, за Н. Белік-Золотарьовою, «видимі (сценічні) й невидимі (закулісні) хори» (Белік-Золотарьова, 2011), зримо змальовує двоствітність оперно-хорової драматургії музично-сценічного цілого. Поєднання сценічної та поза-сценічної дії відбуваються у другій дії (№8). У №10 третьої дії застосування закулісного хору «Noirs, demons, fantomes!» (Пекельний вальс – хор демонів, мішаний склад) та в №11 «Quand je quittai la Normandie» (хор демонів, мішаний), що дозволяє не припиняти сценічну дію солістам під час хорових сцен: у №10 Бертрам спілкується з демонами, а в №11 продовжує звучати хор демонів (за ремаркою композитора, в печері), але на сцені з'являється Аліса, котра підглядає за Бертрамом.

Хор у Robert le Diable Дж. Мейєрбера – багатофункціональний, сценічно активний персонаж, що формує зміст не менше, ніж солісти. Хоровий чинник виступає учасником конфлікту, створює психологічний і соціальний фон, функціонує як голос суспільства, віри, спокуси і катарсису, є музично-архітектурною основою як у динамічних, так і статичних сценах.

Хор виконує наступні функції:

- Коментатора подій – Акт I — «*Chœur des chevaliers et dames*»;
- Сугестивна функція – Акт III «*Chœur infernal / Ballet des nonnes damnées*»;
- Молитовна, сакральна функція – Акт V — «*Chœur céleste*» / *молитва в монастирі*;

- Уособлення демонічного начала – Акт III – «*Gloire au maître qui nous guide*»
- Кульмінаційна, підсумовуюча функція – Акт V «*Chœur final*».

2.3 Хорова складова міжконфесійного конфлікту музично-сценічного твору «*La Juive*» Ф. Галеві.

Ф. Галеві увійшов до історії світового музичного театру як один з засновників жанру *grand opera*. Його творчість в царині опери налічує понад 30 музично-сценічних творів. Серед них: «*La Juive*»³, «*Karl VI*», «*L'Eclair*», «*Le Nabab*», «*La Reine de Chypre*», «*Tempete*», «*La dame de Pique*», «*Clari*», «*Le Juif errant*», «*Noe*» та інші.

Ф. Галеві народився 27 травня 1799 року. У 1809 році він вступив до Паризької академії музики. З 1811 року навчався у класі з композиції Л. Керубіні. Як підкреслює К. Ляйх-Галан, «Ф. Галеві успадкував від Л. Керубіні незрівняну майстерність контрапункту – те, чим захоплювались музичні критики в його операх, а також прагнення до величного та грандіозного у мистецтві» (Ляйх-Галан, 2004: 293). В 1819 році Ф. Галеві отримав Римську премію, тому з 1820 року жив у Римі, а згодом в Неаполі. Результатом дворічного навчання Ф. Галеві в Римі в якості стипендіата стали дві опери, різні за жанром (комічна та опера *seria*):

- «*Tempete*», написана на італійське лібрето, основою якого стала однойменна п'єса У. Шекспіра, поставлена в 1850 році, Theatre Royal (Лондон);
- «*Clari*» – опера на три дії на лібрето П. Джанноне, прем'єра 19 грудня 1828 року в LaComedie-Italienne (Париж). Композитор прагнув, щоб її

³ Аналіз виконано за партитурою Halévy, F. (1980). *La Juive* (Libretto by E. Scribe). Grand opera in five acts (1833–1835; premiere: February 23, 1835, Opéra). Full score [Reprint of ca. 1835 ed.]. New York: Garland. (Early Romantic Opera, No. 36). Edited version by K. Leich-Galland published in 1985, Saarbrücken (Nouvelle Édition d'Opéras Choisis, No. 1). Piano reduction [Reprint of 1857 ed.]. Heilbronn: Edition 1993 (Opéras français du XIXe siècle, B III).

виконали саме на сцені La Comedie-Italienne, де працював хормейстером та концертмейстером.

Восени 1822 року композитор повертається до Парижу та починає викладати в академії музики сольфеджіо, а в Італійському тетрі працює концертмейстером та хормейстером.

У 1833 році Ф. Галеві отримує замовлення від директора Оперу на написання музики до п'ятиактної опери під назвою «*La Juive*» на лібрето Ежена Скриба. Прем'єра опери відбулася 23 лютого 1823 року та мала великий успіх.

З 1827 року Ф. Галеві був відповідальним за концертмейстерський клас, з 1833 року за клас фуги та контрапункту, а з 1840 – відкрив клас з композиції, де його учнями стали Ш. Гуно, К. Сен-Санс та Ж. Бізе.

Оперна спадщина Ф. Галеві значна за обсягами. Спираючись на дослідження вітчизняних науковців (М. Черкашина-Губаренко, О. Сакало та ін.), оперний спадок Ф. Галеві систематизований за жанрами у відповідності до принципу історизму з виокремленням ролі хорового чинника.

Значну частку оперного доробку Ф. Галеві становлять комічні опери, в яких хоровий чинник відіграє загалом **другорядну** роль:

«*L'Artisan*» (опера на одну дію, лібрето Жюльє-Анрі Вернуа де Сен-Жоржа, прем'єра 30 січня 1827 р. в *Theatre del'Opera-Comique*); лібрето Жюльє-Анрі Вернуа де Сен-Жоржа, поставлена 16 грудня 1835 р. в *Theatredel'Opera-Comique*); «*Le Sherif*» (опера на три дії, лібрето Е. Скриба на сюжет з О. де Бальзака, поставлена 2 вересня 1839 р. в *Theatredel'OperaComique*); «*Les Mousqueteires de la Reine*» (опера на три дії, прем'єра 3 лютого 1846 р. в *Theatre del'Opera-Comique*); «*Le Val d'Andorre*» (опера на три дії, лібрето Жюльє-Анрі Вернуа де Сен-Жоржа, поставлена 11 листопада 1848 р. в *Theatre del'OperaComique*); «*La Fee aux roses*» (опера на три дії на лібрето Жюльє-Анрі Вернуа де Сен-Жоржа сумісно з Е. Скрибом, поставлена 10 жовтня 1849 р. в *Theatre del'Opera-Comique*); «*Le Nabab*» (опера на три дії на лібрето Жюльє-Анрі Вернуа де Сен-Жоржа сумісно з Е. Скрибом,

прем'єра 1 вересня 1853 р. в Theatredel'Opera-Comique); «*Jaguarita l'indienne*» (опера на три дії, лібрето Жюля-Анрі Вернуа де Сен-Жоржа сумісно з А. Льовеном, поставлена 14 травня в 1855 р. *Theatre-Lyrique*); «*L'Eclair*» (опера на три дії для двох сопрано, двох тенорів (без хору), «*Le dilettante d'Avignon*» (одноактна опера написана на лібрето Леона Галеві); «*Le Roi Et le batelier*» (одноактна опера, лібрето Жюля-Анрі Вернуа Сен-Жоржа, прем'єра 8 листопада 1827 р. *Theatredel'Opera-Comique*).

Синтез жанрів у оперній творчості Ф. Галеві репрезентує опера-балет «*La tentation*». У цьому п'ятиактному музично-сценічному *opus*'і митця на лібрето Е. Кавейї та А. Дюпоншеля, балетні сцени створив К. Жид, хореографію – Ж. Кораллі. Дата прем'єри – вказана як 12 березня 1832 року. «*La tentation*» мала значний успіх упродовж шести років, але потім зникла з репертуару театрів.

Світову славу композитору принесли опери, створені в жанрі *grand opera*, і саме в них роль хору в драматургії музично-сценічного цілого є визначальною.

- «*La Juive*» – перший зразок звернення композитора до цього жанрового різновиду – п'ятиактна опера, лібрето Е. Скріба, поставлена у 1835 році.
- «*Guido et Ginevra*» – п'ятиактна опера (при постановці у 1840 році скорочена до чотирьох актів), на лібрето Е. Скріба. «*Guido et Ginevra*» мала не такий успіх як попередня «*La Juive*» (1835) та наступна «*La Reine de Chypre*» (1841). Але після прем'єри «*Guido et Ginevra*» з'явилась на сценах багатьох європейських театрів: 1840 року в Парижі під час постановки вона була не тільки скорочена до чотирьох актів, але й перекладена італійською мовою; 3 квітня 1879 року в Мангеймі та 20 березня 1882 року в Гамбурзі «*Guido et Ginevra*» була виконана німецькою. Ф. Галеві в «*Guido et Ginevra*» до оркестрової партитури вводить металофон (у другому акті та у сцені гробниці Ginevra);
- «*La Reine de Chypre*» – п'ятиактна опера, поставлена 22 грудня 1841 року в Academie royale de musique;

- «*Le Juif errant*» – п'ятиактна опера, лібрето Жюля-Анрі Вернуа Сен-Жоржа сумісно з Е. Скрібом, поставлена 23 квітня 1852 року в Theatre del'Opera. Оперне лібрето написано за темами роману «*Le Juiferrant*» Е. Сю. Хоча дія роману розгортається в Парижі XIX століття, а «мандрівний єврей» у основній сюжетній лінії є другорядним, в опері дія розгортається в Амстердамі 1190 року, а єврей Ахашверус є головним персонажем.

Прем'єра «*Le Juif errant*» відбулась в Salle Le Peletier Паризької опери 23 квітня 1852 року, і протягом двох сезонів була показана 48 разів. Музика була досить популярною («Мазурка мандрівного єврея», «Вальс блукаючого єврея», «Полька блукаючого єврея»).

- «*Karl VI*» написана у п'яти актах з розгорнутими балетними сценами на лібрето братів Делавіні.

Жермен і Казимир Делавіні часто створювали оперні лібрето разом і «*Karl VI*» стала їх останньою сумісною працею. Основу лібрето складають події XV століття, що відбувалися на території Франції. Цей період знаменується сторічною війною, перемогою над англійцями та пов'язаний з образом Жанни д'Арк. Братів Делавіні зацікавив ранній період війни та правління Карла VI, котрий мав прізвисько «божевільний». Спираючись на історичні факти, брати Делавіні створили власну версію подій, що відбувались на території Франції.

Вперше опера була представлена 15 березня 1843 р. Паризькою оперою в Salle Le Peletier (з 4 жовтня 1847 до 1848 рр.); 5 квітня 1870 р. була поставлена в Theatre Lyrique. Опера «*Karl VI*» виконувалась в Брюсселі (1845 р.), Гаазі (1846 р.), Новому Орлеані (1847 р.), Буенос-Айресі (1854 р.), Батавії (1866 р.), Барселоні (1871 р.), Мексиці (1882 р.) та Марселі (1901 р.), німецькою мовою в Гамбурзі (1851 р.) та італійською – в Милані (1876 р.). У XX ст. опера зникла з репертуару, але 2005 р. була відновлена в Компьєні.

Отже, оперна спадщина Ф. Галеві значна, і велика кількість його оперних творінь отримали визнання на сцені багатьох театрів у різних країнах і на різних континентах. Але найбільшу популярність отримала «*La Juive*» у

п'яти діях на лібрето Е. Скріба, написана на замовлення директора французької Опери.

Лібрето піддавалося численним змінам, композитор, його брат Леон Галеві та Адольф Нуррі (тенор) брали участь у його завершенні. Спочатку дія опери повинна була відбуватися в португальській колонії, яку згодом було змінено на Констанц (Німеччина). Інквізиція була замінена на Раду католицької церкви. Змін зазнали і партії солістів – за проханням А. Нуррі партія Елеазара, батька Рахілі, була транспонована з басової в тенорову партію. Співак брав активну участь у створенні фіналу опери, де відбувалася зміна ансамблю на арію Леопольда, до якої він написав вагому частину тексту.

Композитор, сповідуючи іудаїзм, був вражений сюжетом, але він наполіг на заміні щасливого фіналу трагічним. Музика опери була написана упродовж 1834 року. І хоча під час репетицій партитуру поступово скорочували, після прем'єри три сцени з третього акту були виключені через надмірну тривалість опери.

Не менш важливим був той факт, що багато часу витрачалось на встановлення та зміну пишних декорацій, бо постановка «*La Juive*» мала за мету досконало відтворити всі деталі епохи XV століття (Ляйх-Шаллан, 2004). Опера «*La Juive*» містить п'ять актів, у яких переплітаються кілька тематичних ліній. Серед провідних

- протистояння на релігійно-національному ґрунті;
- історичний аспект (лібретист і композитор на основі реальних подій відтворюють складність міжособистісних стосунків в умовах конфесійного конфлікту);
- любовна лінія, що розгортається між представниками ворожих таборів – Рахіль та Леопольдом;
- мотив помсти Елеазара за загибель своїх синів;
- тема жертвності.

Національно-релігійний конфлікт, що є центральним у творі, має глибоке історичне підґрунтя, пов'язане з французькою дійсністю. Так, лише 4

грудня 1830 року єврейське населення Франції отримало повноцінні громадянські права. Якщо у XVIII столітті більшість французьких юдеїв була залучена до торгівлі вживаними речами, то вже у 1853 році лише близько 5 % з них залишалися в цій сфері. Основна частина французьких євреїв, зокрема корінних, здобувала вищу освіту та працювала у вільних професіях, наукових і мистецьких колах, активно долучалася до політичного життя й фінансового сектору.

Історична сюжетна лінія, з необхідністю вимагала створення історичної епохи XV століття, що потребувало досконалого вивчення артефактів того часу. Любовна лінія між представниками різних конфесій є поєднаною з релігійною.

Конфліктна драматургія опери Ф. Галеві містить прояви внутрішнього та зовнішнього конфлікту. Зовнішній конфлікт в опері «*La Juive*» – релігійний, а внутрішній – в душевному стані героїв музично-сценічного цілого, що є властивим і для інших зразків *grand opera*.

Лібрето опери відповідає жанру *grand opera*, бо містить також конфлікт між почуттям і обов'язком. У романтичному сюжеті є кохання і його заборона, таємниці на кожному етапі розвитку музично-сценічної дії. Елеазар – ювелір, єврей, який все життя страждає через втрату синів на вогнищі. Він виховує Рахіль, яка насправді є дочкою Кардинала де Броньї. Кардинал на початку опери дізнається, що дочка, яку він вважав мертвою, жива, і просить Елеазара розкрити таємницю, але дізнається правду тільки тоді, коли Рахіль кидається в казан з киплячою олією.

Принц Леопольд не може знайти себе серед знаті й перевдягається в простого художника. Одного разу він знайомиться і закохується в Рахіль, дочку ювеліра Елеазара. Коли про це стає відомо, Євдоксія, його наречена, благає Рахіль взяти усю вину на себе, аби зберегти життя Леопольду. Рахіль засуджена разом з батьком на втрату за зв'язок з християнином. Щоб зберегти життя коханому, вона йде на самопожертву. Не дивлячись на те, що мала змогу врятувати своє життя, Рахіль не хоче жити без батька і не дізнається, що

насправді вона є дочкою Кардинала. Тут перетинаються і лінія самопожертви, і лінія помсти Елеазара за смерть синів.

Опера Ф. Галеві «*La Juive*» створена 1835 року, і в цьому ж році відбулася прем'єра твору на сцені французької Опери у Парижі. У п'ятиактному оперному творі Ф. Галеві для розкриття художнього змісту твору задіяв різноманітні оперні форми та жанри. Серед них: хори, дуети, дуеттіно, терцет, серенада, арія, романс, речитатив, пантоміма, балет, болеро, вальс та марш. Опера має номерну структуру, та разом з тим, дія не зупиняється, а перемикається за принципом «емоційних переходів» (Ляйх-Галлан, 2004).

Хор в оперному цілому отримує значну роль в розвитку драматургії, по суті, він є одним із головних героїв і отримує багато функцій. Хоровий чинник в опері уособлює народ, котрий, в свою чергу, поділяється на дві табори: християн та іудеїв. Як зазначає Н. Белік-Золотарьова, «Хорова лінія оперного твору може складатись з різних змістовно-образних шарів, але в уяві оперного хормейстера вона має перетворитися в складно-організоване суперечливе поєднання, де він повинен виявити єдину логіку хорової дії, віднайти причинно-наслідкові зв'язки» (Белік, 2011: 43). Так, в опері «*La Juive*» Ф. Галеві таке «складно-організоване суперечливе поєднання» виглядає наступним чином:

I дія, №1 *Te Deum* – хор вірян, що доноситься з храму (за лаштунками) та фанатично налаштовані містяни, №2 каватина де Броньї (містяни підтримують думки де Броньї), №4 «*Hatons-nous, car l'heure s'avance*», №5 Хор гуляк «*Ah! Quel heur eux destin!*», №7 Фінал: хор уособлює фанатично налаштованих містян та хор вірян, що супроводжує процесію імператора (на сцені);

II дія, №8 молитва Іудеїв; III дія, №16 гості у палаці, що славлять Леопольда та його наречену Євдоксію, №18 а) хор «*Di trombaallo squillar*», б) секстет, с) прокляття, d) ансамбль;

IV дія, №22 – фанатично налаштовані містяни бажають смерті Елеазару (чоловічий хор);

V дія, №23 – натовп, що радіє страті іудеїв неначе святу, №25 – містяни, котрі просять Бога вибачити гріхи Елеазара та Рахіль.

В музично-сценічному *opus*'і Ф. Галеві наявні як окремі хорові побудови (№4 «*Hatons-nous, car l'heure s'avance*», №5 «*Ah! Quel heur eux destin!*» з I дії, №23 «*Quel plaisir*» з V дії), так і розгорнуті оперно-хорові сцени (I дія, №7 Фінал, II дія, №8, V дія, №25 Фінал).

Важливим є усвідомлення того, що композитор використовує різноманітні склади хорового масиву (чоловічий склад – «Заздравный хор», мішаний склад – *Te Deum*, II дія №8 Молитва), діалоги між окремими артистами та групами хору, що сприяє розгалуженню хорового чинника на табори (відповідно до ремарок композитора) та два квартети, що спілкуються між собою (I дія, №5 «*Ah! Quel heur eux destin!*»).

Вперше хор з'являється в інтродукції опери, де уособлює християн. Ф. Галеві ділить хор на дв табори – перший співає за кулісами, створюючи образи парафіян, а другий знаходиться на сцені, уособлюючи натовп містян. Хор вірян співає *a cappella* та у супроводі органу, згідно з католицькою традицією. Композитор підкреслює метушню натовпу (за ремаркою композитора, «деякі з натовпу») мішаною фактурою, різноманітністю ритмічних фігур – синкопи, тріолі, пунктир, розмаїттям акцентів та динамічної палітри в оркестрі.

Функціональне навантаження хорового компоненту в інтродукції є поліфункціональним, він набуває важливої драматургічної ролі. З одного боку, його функція (поза-сценічний епізод *Te Deum*) – тло, з іншого, саме на тлі молитви зав'язується та розгортається конфлікт. Саме хоровий чинник стає учасником релігійного конфлікту. Композитор показує парадоксальність того, що відбувається – християни, які тільки що співали хвалебні гімни Богу, через мить готові жорстоко стратити на вогнищі Елеазара та Рахіль за те, що вони сповідують іншу віру.

Інтродукція, що має наскрізну побудову, відкривається вступом органу у помірному темпі (*Moderato*), який можна умовно поділити на два не рівні між собою епізоди. Перший епізод має хоральну фактуру. У другому композитор використовує прийом контрапункту. Чотириголосий мішаний хор, з *divisi* в партії тенорів, співає першу строфу з молитви *Te Deum* (Тобі, Бога, хвалимо) *a cappella*:

Хор ніби повторює перший епізод (вступ органу), чому сприяє акордова хорова фактура. Після кожного рядка молитви є паузи, що свідчать про те, що Ф. Галеві намагається створити ілюзію співу в храмі. Звучання органу та гімн *Te Deum* неначе пронизує першу дію опери. Після молитовного співу хору *a cappella*, Ф. Галеві, як незрівнянний драматург, дає можливість вийти хору на сцену і тому три такти вступу оркестру (струнна група), виконує сполучну функцію. Композитор застосовує принцип контрасту – хоровий спів *a cappella* змінюється грою оркестру, *legato* хору – на *pizzicato*, нюанс *pp*, хоральна фактура – на рух тріолями. Під час оркестрового вступу збігається натовп і «один з народу» (за ремаркою композитора). Ф. Галеві виокремлює солістів, надаючи їм дуже важливі репліки щодо розвитку сюжету. Натовп звинувачує Елеазара в тому, що він працює у християнське свято, вони називають його «єретиком» та «жидом».

Рахіль, дочка Елеазара, просить його піти. В цей час в партії оркестру розгортається динамічна хвиля від нюансу *p* до *f* у межах трьох тактів. Знову, за ремаркою композитора звучить «хор із церкви», а саме третя строфа з молитви *Te Deum* на цей раз у супроводі органу. Репліку хору знов змінює оркестрова сполучна ланка. Таким чином дія змінюється і на сцені з'являються Альберт і Леопольд, під час їх діалогу знову починає звучати остання строфа з гімну *Te Deum*:

Inte, Domine, speravi, non confundar in aeternum.,

«На Тя, Гóсподи, упова́хом, та не осоромимося навіки. Амінь».

Партія тенорів начебто зображає канонарха. Орган спочатку виконує функцію гармонічної підтримки, а згодом – соло. Поліфонічна фактура в

цьому епізоді побудована за моделлю канонічної секвенції. Контрастним є вступ оркестру *tutti* у динаміці *ff*, якому композитор надає важливу драматургічну функцію сполучення. Хор прославляє Бога, але це вже не канонічна молитва:

«Осанна, взивають вуста!

Славте Бога та Отця,

Осанна взивають вуста.

Славте Творця!»

Функція хору – славільна. Ф. Галеві використовує весь склад хору, застосовуючи відповідно до нюансу *ff* достатньо широкий діапазон хорового викладу.

На сцені з'являється Руджієро і урочисто проголошує день Вселенського Собору. Його репліку обрамовують фанфари (*Allegretto marziale*), звучання яких у даному епізоді Ф. Галеві використовує ще й для того, щоб підготувати наступний речитатив Глашатая. Композитор змінює темп (*Moderato quasi a piacere*) задля надання речитативу оповідального характеру. Адже Глашатай повідомляє народ про перемогу принца Леопольда над Гуситами, яку треба відсвяткувати. Знову звучать фанфари, що передують славильному хору. Вселенський Собор хор прославляє за підтримки оркестрового *tutti*, що повністю дублює хорову тканину. Таке поєднання сприяє потужному оркестрово-хоровому звучанню відповідно до характеру сцени.

Яскравий *As-dur* в оркестрі змінює *g-moll*, за мізансценою хор відходить на задній план, а Руджієро, почувши шум, питає: «Але що за шум? Невже хтось прийнявся за працю?». У відповідь хор надає інформацію, що це Елеазар. Руджієро хоче стратити Елеазара за порушення закону і просить його привести. Напружену атмосферу створює оркестрова партія, де з'являється нюанс *ff* і схвильований рух тріолями відповідно ремарці автора *animato*. Приводять Елеазара, а за ним прибігає Рахіль, яка не розуміє, що відбувається. Діалог Руджієро та Елеазара має речитативний характер. Елеазар зізнається, що він не визнає християнського Бога заради якого загинули його сини.

Руджієро наказує стратити Елеазара на вогнищі. Натовп радісно реагує: «Ми побачимо скоро як вогнище палає, наше щасливе свято освятить!».

Несподівано на сцені з'являється Кардинал де Бронї. Хор – народ *sotto voce* в октавний унісон з острахом коментує появу Кардинала: «Ось сам глава верховної ради!». Руджієро доповідає де Бронї, що цих євреїв ведуть на страту. Елеазар нагадує де Бронї той час, коли кардинал мав дружину і маленьку доньку. На цьому завершується №1 інтродукції і розпочинається

№2 – Каватина (*Andantino*). До каватини де Бронї композитор додає коментаторів подій – хор, Рахіль, Елеазара та Руджієро. Кардинал де Бронї просить вибачення у Елеазара та Рахіль, звільнює їх і висловлює надію на їх обертання та всепрощення Господа. Оркестровий епізод надає змогу учасникам музично-сценічної дії покинути сцену, де залишається лише Леопольд, який шукає Рахіль, свою кохану. Речитатив Леопольда переростає у серенаду (№3), а згодом у дует Леопольда та Рахіль.

Хор «*Hatons-nous, car l'heure s'avance*» (№4, *Allegro*). № 4 розпочинається оркестровим вступом (*Allegro*) у нюансі *p*, у процесі його розвитку динаміка підвищується до *f*, готуючи таким чином вступ жіночого хору. Весь номер побудований на одному музичному матеріалі, тому Ф. Галеві розмежовує хорову партитуру, поєднуючи різні варіанти груп і партій хору, що пов'язано зі створенням колористичних ефектів, урізноманітненням тембрального забарвлення – звучання жіночого хору змінює чоловічий, далі митець поєднує тембри жіночих голосів з партією басів, згодом, жіноча група хору співає разом з тенорами. Хорове *tutti* звучить у кульмінаційній зоні, наприкінці номеру. Оркестр повністю дублює партію хору, що сприяє створенню характеру.

№5 «*Ah! Quel heur eux destin!*». Композитор, як хормейстер-практик, вибудовує часткові і генеральну кульмінації за рахунок використання спочатку співу квартетами, а не чоловічого хору, що підкреслено ремаркою Ф. Галеві. За задумом композитора, розпочинають хор чотири голоси, згодом – інші чотири, що створює ілюзію діалогу. Коли співають хорові квартали,

в партії оркестру – нюанс *p*, не дивлячись на те, що в хоровій партитурі хору динаміка контрастна. Таким чином оркестр ніби акомпанує квартетам, а перед генеральною кульмінацією «На честь Імператора!» Ф. Галеві ущільнює оркестрову тканину. Весь хор з'являється на сцені в кульмінаційній зоні, коли в оркестрі звучать фанфари на *ff*. **Драматургічна функція хору «Нам даром наливають» – привітальна.**

Фінал (№7, *Allegro*). Наближається процесія імператора Сігізмунда. Елеазар та Рахіль підіймаються на сходи храму, щоб краще побачити процесію. Побачивши це Руджієро, наказує схопити їх, і натовп нападає на них «На передодні свята євреї стоїть у храму». Рятуює Елеазара та Рахіль Леопольд і наказує Альберту відвести їх додому під охороною.

Закінчується перша дія, за законами арочної драматургії, гімном *Te Deum* за підтримки органу, але у більш жвавому темпі, чим на початку оперного цілого – *Allegro moderato*. Народ вітає короля Сігізмунда, співаючи на його честь хвалебні пісні «Осанна і слава Імператору у вік віків!». Композитор використовує нюанс *ff* у відповідності до характеру хорової побудови.

Яскраву подачу тексту хорової побудови композитор забезпечив використанням високої теситури № 8 – Молитва. II акт починається з Прелюдії, яку розпочинає оркестрове *tutti f* в темпі *Moderato e maestoso*. Загальна тональність *B-dur*. Акордовий тип викладу оркестрової тканини вже у третьому такті змінює солююча група дерев'яних духових *p*. Цей мотив далі трансформується і звучить у струнній групі оркестру та арфи. Він складається з маленьких поспівок, ритмізованих дрібними тривалостями (тріолі, шістнадцяті, тридцять другі, пунктир), збагачених синкопами і прикрасами (перекреслений та не перекреслений форшлаг). Тематизм спирається на іудейські народні мотиви, що дає змогу називати його лейтмотивом іудеїв. Поява цього лейтмотиву свідчить, що вся друга дія присвячена саме іудеям.

Після закінчення оркестрової прелюдії починається молитва Богу Авраама, Ісаака та Іакова, яку заспіває Елеазар, а Рахіль разом із хором вторить

йому. Ремарки композитора *ma senza rigore di tempo* (не суворо в темпі) та *accomp. ad libitum* (супровід за бажанням) надають певної свободи виконавцям. Це стосується як темпу, так і виконавського складу. Партії Елеазара, Рахіль та хору насичені синкопами, коротким пунктиром та шістнадцятими тривалостями, що дає відсилку до лейтмотиву іудеїв з Прелюдії.

Молитва «*O Dieu, Dieu de nos peres*» («Прийми благодарність») має строфічну побудову, умовно її можна поділити на три епізоди. Перший епізод складається з шести строф, де заспіває Елеазар, а Рахіль з хором йому вторить.

У другому епізоді оркестр набуває більшої самостійності, в його партії з'являються різноманітні ритмічні фігури: тріолі, квінтолі, короткий пунктир, заліговані тривалості та прикраси (трелі). Таким чином, лейтмотив іудеїв отримує подальший розвиток. Окрім того, оркестр виконує функцію акомпанементу для соліста – Елеазара «*Si trahison ou perfidie*» («Якщо обман, брехня та безчестя»).

У третьому епізоді Рахіль разом з хором повторює останню репліку Елеазара «Так, ми розділимо тут трапезу» за підтримки оркестру. Перші п'ять тактів третього епізоду Рахіль та хор співають в унісон звук «*b*», але в наступному такті за допомогою VII^b щаблю (міксолідійський лад) відхиляється до домінанти *Es-dur*.

Дія III акту розгортається у царському палаці. №16 розпочинається оркестровим вступом у темпі *Allegro* на *f*. Загальна тональність *g-moll*, але є відхилення до тональності *D-dur* і саме з розгорнутого тризвука домінанти (*D-dur*) у мелодичному положенні прими і розпочато оркестровий вступ. У кожному наступному акорді змінюється мелодичне положення (терція, квінта і знову прима), що надає урочистості. Але раптово, у п'ятому такті звучить *g-moll*, як передчуття лиха. Створюючи сцену святкової метушні, композитор застосовує в оркестровій тканині дрібні тривалості та тремоло. Звук фанфар є ніби сигналом до початку прославлення героя. І гості – артисти хору

починають славити принца Леопольда – переможця гуситів та його наречену Євдоксію.

Фактура в хорі «*O jour memorable*» («Чудовий пир») – гомофонно-гармонічна. Оркестр повністю дублює хор, що додає урочистості та міцї звучанню оркестрово-хорового масиву. Динаміка *ff* та ремарка композитора *Pesante* (важко), свідчать про те, що темп хоч і *Allegro*, але хор і оркестр повинні звучати вагомо, адже це наближені до імператора, а не натовп, котрий на площі вимагав страти двох євреїв.

Структура хору «*O jour memorable*» («Чудовий пир») може бути визначена як двочастинна, хоча розподіл на два розділи достатньо умовний. Перший розділ 1-48 тт., другий – 49-94 тт. Перший розділ складається з двох двічі повторюваних речень та модулюючої сполучної ланки: перше речення – 1-17 тт., тональність *g-moll*, друге – 18-33 тт., тональність *Es-dur* та сполучна ланка 34-48 тт., в якій відбувається модуляція до *G-dur*.

У другому розділі «*tout flechit sous la gloire*» («ЩО за день блиск та слава») відбувається зіставлення двох тональностей *Es-dur* та *G-dur*, але вже з 78 т., закріплюється *G-dur* і звучить до кінця хору. Драматургічна функція хору «*O jour memorable*» – величальна. №18 – фінал третього акту, наскрізний розвиток якого призводить до масштабної кульмінації. Умовно фінальну сцену можна поділити на чотири розділи (ABCD), кожен з яких має свої структурні особливості, але хор є їх невід’ємною складовою:

A Хор

B Секстет

C Прокляття

D ансамбль

Фінал III акту відкривається вступом оркестру *Allegro non troppo*. Звучання оркестру починається в нюансі *p*, ритмічний та динамічний розвиток відбувається за рахунок дрібних тривалостей та трелей, нюанс підвищується до *f* на звучанні фанфар, після яких вступає хор. Партія хору базується на матеріалі оркестрового вступу. Хор співає в октавний унісон, а оркестр дублює

його. Загальна тональність *B-dur*. Композитор за допомогою засобів музичної виразності відображає літературний текст «*Sonnez, elairons*» («Грими, труба»), адже основою поспівки є інтервал чистої кварта у хорі і солістів, тобто всі вимагають, щоб звук труб був гучнішим і свято продовжувалось.

У другому розділі першої частини фіналу (А) поспівка, за основу якої слугує чиста кварта, з'являється в партії Євдоксії «*Et que vos chants*» («Тут любов, гра й усі забави»), а хор виконує функцію гармонічної підтримки «*Sonnez, elairons*» (акордова фактура).

У третьому розділі (*Meno mosso*) Євдоксія залишається на мить сама. Оркестрова фактура не така насичена, ремарка композитора *Col canto*. З'являється Елеазар, котрий приносить виготовлену ним прикрасу. Коли Євдоксія дарує прикрасу Леопольду, Рахіль не витримує і називає Леопольда злочинцем. Гості на чолі з Рудж'єро та де Броньї здивовані, вони намагаються з'ясувати у дівчини, щось сталося. Закінчується цей розділ речитативом Рахіль, в якому вона зізнається, що принц її коханець. У цей час у *tutti* оркестру, *ff*, Темпо I (*Allegro non troppo*) звучить ланка низхідних хроматичних акордів, після яких, створюючи картину жаху, з'являються низхідні зменшені септакорди шістнадцятими тривалостями. Динамічна хвиля затихає разом з виписаним уповільненням «*Meno vivo*», все завмирає з тремоло літавр, на нюансі *ppp*.

Друга частина фіналу – Секстет з хором – (В), написаний у куплетній формі. Загальна тональність *Es-Dur*. У секстеті беруть участь Елеазар, Леопольд, Євдоксія, Рахіль, Рудж'єро, де Броньї та хор. Темп *Andante un poco sostenuto*, ремарка для Елеазара, який розпочинає «*Je frissonne*» («Жах, страждаю») – *sotto voce*, через це нюанс оркестру – *pp*. Оркестр дублює партію соліста. Коли замовкає Елеазар, змінюється і гармонія, і динаміка оркестрової партії: на *ff* звучить малий зменшений септакорд, за допомогою якого відбувається відхилення до тональності *B-Dur*. Далі цей же куплет слідом за Елеазаром повторює Євдоксія «*Je frissonne*», її партію також дублює оркестр, але у цьому куплеті відбувається зміна учасників – до неї приєднуються хор

та інші: Рахіль, Елеазар, Рудж'єро та де Броньї. Вони виконують функцію тла. Композитор залишає ремарку *sotto voce* для хору і надає йому достатньо низькі теситурні умови (*es1* – сопрано, *b* – у партії альтів). Для виразної подачі партії Євдоксії, Ф. Галеві долучає хор та інших солістів «*Je frissonne*» лише під час пауз у співі героїні. З підвищенням теситурних умов партії Євдоксії, підвищується і теситура хору, разом з цим змінюється і нюанс на *ff*. Далі йде один із найскладніших епізодів опери, адже для виконання партій солістів потребує неабиякої майстерності. Євдоксія в нюансі *p* повинна заспівати «*b 2*», а Кардинал де Броньї – два висхідних пассажів та виконати «*es1*» в нюансі *p*.

Елеазар, Рахіль, Руджієро та Кардинал Броньї прагнуть страти Леопольда, а Євдоксія попри ганьбу, хоче залишитися з коханим. Вона звертається до Бога і просить «повернути спокій». Знову вступає хор і підтримує останню репліку Рахіль «як страх і жах приховати», і після цього вступають солісти в октавний унісон «*d'horreur*» («Не жити!»). Знову повторюється складний епізод в нюансі *p*. Хор звучить в паузах і після *ff* у солістів та оркестру. Євдоксія благає смерті, бо не може жити без Леопольда, а інші вимагають його страти. Хор – гості, що мав функцію коментатора, змінює її на дієву «*o jour de deuil*» («Сам Бог велів його стратити»). Для створення рішучого характеру композитор обирає акордову фактуру у хорі та оркестрі, пунктирний ритм, а солісти «відходять» на другий план.

Ф. Галеві дуже трепетно відноситься до слова і тому, на слові «стратити» змінюється тональність з *Es-Dur* на однойменний *es-moll*, теж саме відбувається на слові «зрадити». Ці слова отримують функцію ключових. Далі відбувається зміна тональності – через неповний малий зменшений септакорд композитором створена модуляція до *fis-moll*. Із солістів співає лише Елеазар, а оркестр та хор виконують функцію тла. Партія Елеазара пронизана хроматизмами, він відчуває, що на нього та Рахіль очікує смерть. Хор повторює лише одне ключове слово «стратити», яке у динаміці *pp* набуває зловісного звучання. Динаміка оркестрового звучання спадає до *ppp* і

з'являється *tremolo*. У передчутті страти всі – іудеї та християни – звертаються до Бога в єдиному пориві «Всесильний Бог», незважаючи на те, що на початку опери між ними був конфлікт саме через віросповідання. Знову з'являється тональність *Es-Dur* і саме Кардинал де Броньї ставить крапку в цьому номері, підкреслюючи, що «Сам Бог йому суддя». До останньої репліки кардинала приєднуються усі присутні, підкреслюючи його правоту. *Tremolo* в оркестрі завершує цю частину фіналу.

Сцена прокляття (C) починається з речитативу Елеазара (за ремаркою композитора «тримаючи Рахіль», темп не вказаний), який вимагає справедливості. Кардинал де Броньї намагається дізнатися у Леопольда «Чи правда це?», його репліку повторюють Євдоксія, Руджієро та хор в октавний унісон *pp*. Композитор змінює темп на *Allegro moderato*, але для виконавця партії Кардиналу де Броньї додає ремарку *largamente a piacere*, а для оркестру – *col canto*. Таким чином, прокляття кардинала звучить як драматичний речитатив. В оркестрі *tutti*, з ремаркою *con tutta forza* і де Броньї накладає на Леопольда анафему.

Одразу починається наступна частина фіналу (D, *Allegro*), сприяючи наскрізному розвитку сцени. Основна тональність ансамблю *g-moll*. Вражені таким рішенням де Броньї, гості, Рахіль, Євдоксія, Елеазар та Рудж'єро вступають вже в першому такті «Ah!». В оркестровій партії на *ff* з'являється нова ритмічна формула – половинна тривалість, залігована з чотирма восьмими. Християни починають радіти страті, неначе якомусь святу. Хорова партія продовжує розвиток ритмоформули, запровадженої раніше в оркестрі, стверджуючи, що «Сам Бог велів стратити Леопольда, Рахіль та Елеазара». За допомогою домінантового терцквартакорду відбувається відхилення до однойменної тональності *G-Dur*.

У наступному епізоді вступають солісти за підтримки оркестру. Кожен з них звертається до Бога і просить: Євдоксія – терпіння, Елеазар жадає помсти, Леопольд благає про смерть, Руджієро та де Броньї молять про порятунок для Рахіль та Елеазара. В оркестрі знову з'являється *g-moll*, а

звучання труби неначе провіщає щось зловісне, повторюючись у кожному такті. Хор «Бог їм не пробачить» звучить в октавний унісон, композитор пронизує хорову партитуру стрибками, рух мелодії то підіймається на слові «Бог», то опускається на словах «він їх стратить». Рух дрібними тривалостями у швидкому темпі та велика кількість шиплячих звуків додають страхітливого ефекту. Унісон поступово переростає в акордову фактуру, як в хорі, так і в оркестрі, відбувається підвищення теситури. За допомогою ускладнення гармонії та ремарки *animato a cresc. molto* композитор підсилює зміст слів, адже вони не змінюються «Сам Бог прокляв їх». В оркестрі звучить зменшений септакорд, в хорі запроваджена акордова фактура, а в оркестрі – фігураційна, рух тріолями. Християни повторюють, що «немає прощення Леопольду, Рахіль та Елеазару», а композитор раптово змінює розгортання сцени, відкладаючи кульмінацію завдяки вступу солістів. Всі вони починають спів з одного і того ж слова – «одне», але закінчення фрази у кожного своє: «бажання» Євдоксії врятувати коханого, «бажання» Рахіль врятувати батька, «моління» Елеазара про порятунок дочки, «бажання» Леопольда врятувати Рахіль, Руджієро – «страждання», «моління» Броньї та гостей до Бога про порятунок грішників. В оркестрі починає звучати повторюваний мотив *cis-des* у тріольному ритмі, завдяки якому відбувається нагнітання обставин.

Кульмінація створена композитором на завершенні третьої дії за рахунок *tutti* оркестру, солістів та хору, які просять «прощення у Бога за гріх Леопольда та Рахіль».

У четвертій дії хор отримує *позасценічну функцію*. Закулісний чоловічий хор «*Au bbucher*» («На вогнище») звучить під час арії Елеазара. Ф. Галеві працював як оперний хормейстер, тому досконало знав яким чином треба створювати умови для донесення хорового співу за лаштунками до слухацької зали. Він знижує динаміку оркестру до *pp*, щоб було чути партію басів «На багаття жидів», яка вступає першою. Мелодична лінія басової партії містить орієнтальний мотив, який композитор створює за допомогою застосування інтервалу збільшеної секунди. В даному хорі Ф. Галеві також

використовує гармонію зменшеного тризвуку та його обернення для створення відчуття тривоги. Партія хору взагалі пронизана висхідними та низхідними хроматизмами. Народ вимагає страти іудеїв на вогнищі (*Animato*), Елеазар, почувши це, зазначає, що на землі одні страждання, він не боїться смерті. Фактура оркестру змінюється на монодичну, а хор починає співати в октавний унісон. Напругу підсилює нюанс *ff* та поліритмія: пунктирний ритм у хоровому викладі та тріольний у партії оркестру. Чоловіки знову й знову повторюють, що «вогнище вже чекає на жидів». Сумнів закрадається до думок Елеазара, він розривається між помстою християнам та порятунком Рахіль, але все ж таки вирішує прийняти смерть. За ремаркою композитора, за ним проходять Руджієро з вартою, щоб відвести його на страту.

П'ятий акт відкривається оркестровим вступом в темпі *Allegro*. Загальна тональність хору №23 «*Che piacer*» на початку дії *h-moll*, яка в європейській романтичній традиції асоціюється, як правило, з трагічними образами.

В оркестрі *tutti* в октавний унісон звучить лейтмотив смерті (*d-cis-h-g-fis-hais-cis*), котрий пронизує весь останній акт опери. Лейтмотив повторюється двічі: перший раз закінчується розгорнутим домінантовим тризвуком, а другий раз – розгорнутим тонічним тризвуком. У вступі Ф. Галеві також використовує ритмічну формулу, котру уже була застосовано у III акті: половинна тривалість, залігована з восьмими. Напруга зростає завдяки поступовому *cresc.*, збільшенню голосів хору та штриху *marcato*. Розгорнутий домінантовий тризвук змінює звук *fis*, після якого лейтмотив смерті звучить ще яскравіше. Зловісна тиша панує під час половинної паузи, і раптом вступає хор в нюансі *ff*. Як і в оркестровому вступі перший раз лейтмотив звучить у тональності домінанти.

У п'ятому акті хор виконує **дійову функцію**. Перші дві фрази хор, що уособлює натовп, співає *a'cappella*. Далі динаміка різко спадає, і хор співає в октавний унісон звук *h* протягом чотирьох тактів «тут сплять двох євреїв, ось ведуть до нас лиходіїв!».

Контрастним є наступний такт, де хор із затакту вступає в динаміці *ff*, таким чином зображаючи спалах вогнища: «у вогонь, у вогонь лиходіїв! ви повинні померти!». Ф. Галеві знову використовує ритмічну формулу половинна залігована з восьмими, яка може бути визначена як лейтмотив фатуму. Композитор підкреслює фанатичний настрій ремаркою *marcato*. Після *tutti* оркестру та хору, залишається тільки група дерев'яних духових інструментів з одним звуком «*fis*», а через два такти знову звучить *tutti* оркестру в октавному унісоні.

У наступному епізоді змінюється тональність на паралельний мажор (*D-Dur*), тональний контраст відповідає зміні характеру, нюансу (*pp*), штрихів (*staccato*) та складу хору (*S, A* та *T*). На словах «лиходіїв ми зустрінемо тут» з'являється повний склад хору на *ff*. Християни впевнені, що страта іудеїв – це свято. І знову композитор застосовує контраст, бо вступає партія басів, а в оркестрі нюанс *p*, щоб басы прослухувались у середній теситурі «На страту їх будуть вести і треба місце нам знайти». Партію басів змінює жіночий хор з партією тенорів, котрі в октавний унісон радісно «виголошують»: «Геть роботу, рукоділля», а зі слів «так по місцях, друзі» до них приєднуються і басы, тобто повний склад мішаного хору.

Далі відбувається відхилення до *fis-moll*, а на слові «страта» в оркестрі з'являється *sf, tutta forza*. Звук «*fis*» в октавний унісон в оркестрі передусь лейтмотиву смерті, але на цей раз на *ff*, а далі повністю повторюється матеріал першого епізоду хору. Композитор знову застосовує принцип контрасту: в оркестрі *p*, спочатку вступає партія басів: «їх крики, стогін нас не чіпатимуть». Згодом до басів приєднується партія тенорів: «Їх потрібно стратити: кинути в воду через роботу в святковий день». Далі цю ж репліку разом з басами та тенорами повторює і жіноча група хору. Таким чином, розвиток відбувається за рахунок поступового насичення хорового звучання.

Поява лейтмотиву смерті в оркестрі відповідає змісту хору – натовпу розлючених християн, що співають в октавний унісон «*h*»: «*plus de travaux*» («Геть працю, рукоділля»). Під час цієї хорової побудови відбувається

модуляція в однойменну тональність *H-dur*. Завершальний розділ «*Quel plaisir*» («Їх потрібно стратити: кинути в воду за працю в святковий день») має бути виконаний *molto forza e piu vivo*. Ба більше, у хорі декілька раз повторюються ці слова на різному музичному матеріалі, що сприяє створенню характеру, сповненого агресії. Для посилення агресивного характеру композитор використовує спочатку акордову фактуру, а згодом, під час відхилення до *F-dur*, поділяє хор на дві групи. Але розподіл не завжди традиційний, бо Ф. Галеві як хормейстер-практик, прагне до створення насичених тембровими барвами сполучень, і, якщо спочатку співають баси та тенори «*des Juifs nous serons done venges*» («Їх стогони та воплі нас зачеплять»), то згодом – партія тенорів і жіноча група хору «*spectacle qui nous enchante*» («Ось свято тут»). А далі відбувається співставлення тенорової партії з жіночою групою хору та басовою партією. Закінчується хор в тональності *H-dur*.

№23 хор «*Che piacer*» та №25 (фінал) V акту розмежовує №24 – похоронний марш. Форма №25 – контрастно-складова. Фанфари знаменують початок фіналу опери, *Allegro non troppo*. Динаміка зростає в межах одного такту від *p* до *ff*, що створює ілюзію наближення. Рудж'єро розповідає Елеазару, що Рахіль виправдала Леопольда. В даному епізоді хор виступає, як коментатор подій, підтверджуючи та доповняючи думки героїв.

У №25 хор знову уособлює натовп фанатичних вірян, котрі хочуть страти іновірців і впевнені, що цього хоче Бог: «*Ciel! De Dieu le pouvoir*» («Сам Бог пом'якшив її серце, звелів сказати правду»). Вступ хору після солістів є контрастним щодо сольних епізодів. В оркестрі, під час співу солістів максимальна динаміка *mf*, а коли вступає хор – *ff*. Після речитативу Рахіль, де вона повторює, що оббрехала Леопольда, хор вірян вже жорсткіше вимагає смерті Рахіль та Елеазара. Ф. Галеві за допомогою гармонії зменшеного тризвуку та септакорду підкреслює ключові слова: «смерть» та «жорстоке». Після репліки хору Рудж'єро у речитативі підтримує вірян і вимагає смерті грішникам, а кардинал де Броньї, на відміну від Рудж'єро, просить Бога їх

пробачити. Композитор підкреслює значимість у драматургії оперного цілого цих речитативів ремарками в оркестрі *fp* та *smorz.*, що сприятиме донесенню змісту до слухача.

У наступному епізоді (*Maestoso*) «*Au pecheur Dieu*» («Сам Бог прощає») хор повторює слова де Броньї, підсилюючи їх значення. Ф. Галеві залишає ремарку *dolcissimo* та нюанс *pp*, тому хорал більше нагадує хор вірян з першої картини, що моляться у храмі. В останньому такті хоралу починається тремоло в оркестрі на *tr*, передуючи сцені прощання Рахіль з батьком. Кардинал де Броньї знову звертається до Елеазара з проханням відкрити таємницю і сказати, де його дочка. Рахіль разом з жіночим хором моляться. Молитва до Бога, щоб він надав спасіння Рахіль та Елеазару, проникливо звучить *pp*. Партія Рахіль дублює партію сопрано (частково першого і другого). Драматургічна функція хору – молитовна. У цей час Елеазар починає сумніватися: «Її можу я врятувати», але все ж таки вирішує, що здійснить помсту, і Рахіль помре з ним. Динамічна хвиля досягає нюансу *f* на репліці жіночого хору «*Unissez vos prieres*» («Бог присудив спалити їх, настав фатальний час»), і одразу після цього динаміка різко спадає і в оркестрі з'являється зловісне *tremolo* на *pp*. Рахіль просить Елеазара не залишати її, а кардинал де Броньї молить Бога зглянутися над ним.

Рудж'єро проголошує про початок смертної кари, а Елеазар знову хоче впевнитися, що Рахіль не хоче врятуватися. Та її рішення незмінне. На *pp* звучить хорал *a cappella*: «*An percheur, Dieu*» («Сам Бог прощає гріхи, він милосердя усім дарує»). В оркестрі з'являється *tremolo*, як провісник лиха, на його тлі чутно похоронний дзвін. Кардинал де Броньї знову просить Елеазара відкрити таємницю і, коли Рахіль стратили, Елеазар вказує на неї зі словами «*La vola!*» («Ось твоя дочка!»). Темп змінюється на *Allegro molto*, динаміка сягає *ff*, а в оркестрі знову з'являється лейтмотив смерті – ритмічна формула половинна тривалість, залігована з восьмими. В даному епізоді «*Qui, c'en est fait, oui c'en est fait et des Juifs nous sommes veges*» («Кожен єврей має закінчити

так») хор **виконує функцію підсумку, що є генеральною кульмінацією** опери «La Juive».

Отже, хор у відповідності до розвитку музичної драматургії, виконує низку наступних функцій:

- дійову функцію (I дія, №4 Хор та №5 «*Ah! Quel heur eux destin!*»);
- функцію коментатора подій (I дія, №2 Каватина);
- молитовну (I дія, №1 *Te Deum*, №7 Фінал; II дія, №8; V дія, №25); у вищезазначених номерах композитор використав першу, другу та шосту строфи з канонічної молитви *Te Deum*;
- функцію підтримки думок героїв (II дія №2, №18 d);
- величальну функцію (I дія, №1 *Te Deum*, №7 Фінал; II дія Молитва, №18 a, b, d);
- підсумкову функцію (V дія, №25 Фінал «*Qui, c`enest fait, oui, c`enest faitet des Juifs nous sommes venges!*»);
- функцію тла (III дія, №18 Фінал, d);
- поліфункціональну, коли поєднуються різні функції (молитовна та величальна – I дія, №1 *Te Deum*, II дія №8 Молитва);
- лейтмотивну функцію (I дія, №1 *Te Deum*, II дія №8 Молитва).

2.4 Релігійне протистояння в хоровій драматургії опери «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера

«*Les Huguenots*»⁴ – вершина творчості Дж. Мейєрбера, один із найяскравіших зразків жанру великої французької опери. Опера написана Дж. Мейєрбером в 1836 році за романом Проспера Меріме «Хроніка часів

⁴Анализ виконано за партитурою Meyerbeer, G. (1836). *Les Huguenots: Grand opéra in five acts. Materialien zum Werk* [German version: *Die Hugenotten*].

Карла IX» у співпраці з лібретистом Е. Скрібом, котрий створив досить вільне романтичне трактування жахливих подій Варфоломійської ночі (з 23 на 24 серпня 1572 року). Ночі, під час якої відбулись масові вбивства гугенотів у Франції, вчинені католиками напередодні для святого Варфоломія. Порівнюючи літературне першоджерело й оперне лібрето, підкреслимо, що ставлення П. Меріме і Е. Скріба до представників міжконфесійного релігійного конфлікту різняться. Якщо в романі історичні факти подані з засудженням фанатизму, але неупереджено, то автори опери виказують співчуття загиблим гугенотам.

На думку М. Черкашиної-Губаренко, «Історія як минуле – фрагмент, вичленований з нескінченного часовою потоку – виявляється точкою відліку виявлення цінностей, висхідних до якихось вищих рівнів буття – тим самим, до яких завжди спрямоване справжнє мистецтво» (Черкашина, 1998: 78). S. Henze-Döhring/S. Döhring вважають, що твір є не тільки історичним за змістом, а й став частиною дискурсу, який вівся довкола нього. В 1829 році відбулися прем'єри чотирьох п'єс на тему Варфоломійської ночі, що, на думку дослідників, стали наглядним прикладом для Дж. Мейєрбера та його лібретиста: «Оперний шедевр «Les Huguenots» можна описати, як твір, що віддзеркалює минуле у майбутнє» (Henze-Döhring/S. Döhring, 2014: 61). Ці висновки дослідників співзвучні з думками М. Черкашина-Губаренко про те, що загальним для літературного першоджерела і музичного твору є «прагнення оживити історію, відтворити її події з середини через сприйняття героя-сучасника» (Henze-Döhring/S. Döhring, 2014: 61).

Оперний конфлікт музично-сценічного шедевру базується на ворожнечі двох конфесій, на тлі якого розвивається любовна лінія Рауля та Валентини – гугенота і католички. Henze-Döhring, Döhring в своїй праці цитують Г. Гейне, де наголошено, що Дж. Мейєрбер в опері оспівує «свої внутрішні та зовнішні ворожнечі, свій емоційний конфлікт і свою боротьбу, надію <...> та власні страждання» (Henze-Döhring, Döhring, 2014: 61-62 стр).

Перша постановка опери відбулася 29 лютого 1836 року в Парижі.

Опера Дж. Мейєрбера «*Les Huguenots*» є одним із класичних зразків *grand opera*, в якій хорові сцени займають важливе місце. Оперна драматургія «*Les Huguenots*» спирається на принцип контрасту, як всередині актів, так і між ними. Заснований на чудовому знанні італійської школи, вокальний стиль композитора характеризується яскраво вираженим мелодичним началом. Музика опери базується на поєднанні різних стильових прошарків: це італійське *bel canto* (партії пажа Урбанта, Маргарити, Валентини), французька декламація (в речитативних сценах), німецький симфонічний розвиток (використання віоли д'амур, бас-кларнету). Введення до музичної тканини оперного цілого мелодії протестантського хоралу XVI сторіччя ще більше підкреслює історичний колорит твору.

В першій дії події розгортаються у резиденції графа Невера, де зібралося товариство молодих католиків. *Експозиція героїв опери*. Гугенот Рауль де Нанж згадує про незнайому жінку, яку одного разу врятував і в яку закохався – *зав'язка любовної сюжетної лінії, яка переплітається з лінією міжконфесійного конфлікту*. Присутні просять його описати даму, і він, не знаючи її імені, називає її католичкою. Глядачеві відкривається, що йдеться про Валентину – дочку впливового католика Сен-Брі. На завершення першої дії приходить паж королеви з новинами про спроби врегулювання релігійного конфлікту через укладання політичних шлюбних союзів.

Дія другого акту відбувається в тихому саду біля маєтку Невера. Валентина потайки сподівається зустріти Рауля, щоб пояснити йому ситуацію, але той, переконаний у її невірності, не впізнає її як жінку зі свого минулого. Водночас її батько, маршал Сен-Брі, за підтримки змовників, планує знищити гугенотів. Рауля запрошують на заручини з Валентиною, але, вважаючи її коханкою Невера, він публічно відмовляється. Це ще більше загострює релігійне й особисте протистояння.

Третя дія. На вулицях Парижа панує атмосфера ворожнечі та очікування сутичок. Рауль поступово дізнається правду про Валентину і починає усвідомлювати свою помилку. У критичний момент він рятує графа Невера,

який став мішенню католиків. Це демонструє поступове прозріння героя та його повернення до кохання, яке він майже втратив через поспішні висновки.

У четвертому акті відбувається таємне вінчання Рауля та Валентини в каплиці. Цей союз, що символізує можливе примирення між віруваннями, триває недовго: Рауль дізнається про підготовку до великої розправи над протестантами в ніч Святого Варфоломія. Розриваючи щойно створений шлюб, він відчайдушно прямує попередити своїх одновірців, залишаючи Валентину перед болісним вибором між батьком і коханим.

У п'ятій дії над Парижем нависла «кривава ніч», починається масове винищення гугенотів. Валентина, незважаючи на свій католицький родовід, вирішує залишитися з Раулем. Разом із ним і вірним слугою Марселем вони потрапляють до рук католиків. Останні сцени наповнені трагічним спокоєм: головні герої приймають свою долю, об'єднані вірністю, коханням і смертю, що стирає межі між релігіями.

Хорові сцени присутні майже у кожному номері опери. Хор виступає в ролі народу, змальовуючи не тільки релігійні громади (католики та протестанти), а й різноманітні прошарки населення, зокрема студентів та солдатів.

М. Черкашина-Губаренко вважає, що перший акт можна умовно розділити на чотири розділи, де перший «зорієнтований на відтворення звичаїв французького аристократичного середовища. Початковий ансамбль та хор відтворюють музичними засобами невимушено-ігровий стиль спілкування. Мелодії пісенно-танцювального складу зазнають характерної обробки. Це і легкий скерцозний рух, і балансування парного і непарного метрів, і «м'які» синкопи, вишукані тріольні «віньєтки», що асоціюються з формулами світської галантності. Виразальні засоби націлені на імітацію стилю, що спирається на розроблений <...> етикет і одночасно характеризує обстановку веселої чоловічої вечірки» (Черкашина, 1998: 62). Отже, за Інтродукцією (А) йде № 1 (В) – хор «*Des jours de la jeunesse*» («Дні юності»), встановлюючи легкий і невимушений тон. Хор слуг та гостей у замку графа де

Невера співає пісню, що відображає безтурботність і святковий настрій. Шан Юн зазначає, що цей хор можна розглядати як символічне відображення людської природи, що прагне радості та задоволення, не усвідомлюючи наближення трагедії. Це підкреслює тему непостійності життя та неминучості змін (Шан Юн, 2021).

Написаний в тональності *A-dur*, у жвавому темпі, хор створює відчуття безжурної радості та веселощів. Ритмічна структура нагадує традиційні французькі пісні, що підсилює атмосферу свята. Форма хору куплетна, що робить його таким, що легко запам'ятовується. **Драматургічна функція хору «Des jours de la jeunesse» експозиційна, символічна.**

№1 (C) Ансамбль з Раулем містить сольні арії, хорові репліки та драматичні діалоги, розкриваючи характери персонажів і закладаючи підґрунтя подальших конфліктів. Хор в даному епізоді виконує функцію коментатора подій.

№1 (D) Оргія, де хор гостей запрошує: «*À table, à table, amis à table!*» («За стіл, за стіл, друзі за стіл!»). Мажорна тональність, темп *Allegro vivace* та танцювальний ритм підкреслюють святковий характер хору. Композитор активно застосовує духові (особливо дерев'яні духові – флейти та гобої) і струнні, для створення пишної, радісної атмосфери. Чоловічий хор «*À table, à table, amis à table!*» написаний в куплетній формі і створює атмосферу безтурботності та радості, підкреслюючи контраст між розкішшю католицької знаті та жорстокою реальністю релігійного конфлікту, що розгортається в наступних діях.

№6 – Фінал є кульмінацією першої дії опери, який завершує сцену бенкету в замку графа де Невера. Цей розділ поєднує хорові побудови, сольні партії та розкриває драматичні ключові конфлікти опери, де зовнішній конфлікт – релігійне протистояння, внутрішній – честь і особисті почуття.

Фінал першої дії починається з енергійного хору католицьких дворян «*Gloire au vaillant guerrier*» («Слава доблесному воїну»). Цей хор має маршовий характер, що підкреслює урочисту атмосферу. Однак ця радість

контрастує з внутрішнім сум'яттям Рауля, який щойно дізнався, що жінка, яку він кохає, є нареченою графа де Невера. Музика поступово переходить до драматичнішого звучання – мажор змінюється мінором. Особливо виразно звучить лютеранський хорал «*Ein feste Burg*», який виконує Марсель, нагадуючи про протестантську віру та наближення трагедії.

Ансамблево-хорова сцена «*À la santé du Roi!*» (За здоров'я короля!). Застільна пісня, урочистості якій надає гімнічний характер, має куплетно-варіаційну форму. Для надання урочистої пишності композитор використовує *divisi* в хорових партіях чоловічого хору, що сприяє створенню величного звучання.

Хор в фіналі першої дії отримує **поліфункціональну функцію**: створює контраст між зовнішньою святковістю та внутрішнім драматизмом; реагує на події, підсилюючи емоційний вплив; відображає колективну свідомість католицького дворянства, їх гордість та упередження. Тобто хор у №6 активно формує структуру музично-драматичної композиції оперного цілого.

У першій дії опери хор виконує кілька ключових функцій, а саме: створює атмосферу безтурботного святкування (хор, що відкриває оперу, фінальна застільна сцена); у фіналі першої дії поступово вводить напругу та підсилює соціально-історичний контекст, розкриваючи протистояння двох конфесій. Таким чином, хор у першій дії формує зав'язку конфлікту, сприяє динамізації оперної дії, активно впливаючи на розвиток драматургії музично-сценічного цілого.

Друга дія опери відбувається в замку Шенонсо, що є резиденцією королеви Маргарити Наваррської. Святковий прийом – спроба примирення гугенотів і католиків, але конфлікт лише набуває посилення.

Відкриття святкування у замку відбувається за участі жіночого хору. Дія розпочинається грайливими, світлими мотивами, що відображають безтурботність двору Маргарити. Жіночий хор звучить витончено, із легкою інструментальною підтримкою.

Композитор використовує достатньо прозору фактуру, мелодика прикрашена орнаментами, що створює ефект легковажної галантності. Мажорна тональність даного хору створює контраст до наступних, більш драматичних номерів.

Дію продовжує хор придворних кавалерів та дам. У цій сцені чоловічий і жіночий хори вступають у грайливий діалог, що нагадує старовинні пасторальні серенади. Музична мова витончена, з яскравою тембровою палітрою в оркестрі: струнні інструменти (*pizzicato*), флейти, гобої.

Вихід Маргарити Наваррської (ансамбль з хором). Королева Маргарита виконує арію, в якій висловлює своє бажання об'єднати католиків і гугенотів через шлюб Рауля де Нанжиса (гугенота) з Валентиною де Сен-Брі (католичкою). Королева викликає Рауля до себе.

Маргарита вступає з надзвичайно красивою арією, де хор виконує **функцію хорового обрамлення, підтримуючи її репліки і додаючи величності образу королеви.**

Хор гугенотів «*Hâtez-vous, mes frères*» («Поспішайте, брати мої») починається з того, що на сцену виходить Марсель, старий слуга головного героя музично-сценічного *opus*'у Дж. Мейєрбера Рауля де Нанжиса, разом з іншими гугенотами. Вони виконують енергійний, маршовий хор, що демонструє їх рішучість і бойовий дух. Хоровий номер «*Hâtez-vous, mes frères*» («Поспішайте, брати мої») є однією з ключових сцен опери, що, як з точки зору оперно-хорової драматургії, так і з точки зору потужного музичного втілення, розкриває тему релігійного конфлікту між гугенотами і католиками. Дія відбувається в момент, коли гугеноти готуються до протистояння з католиками, що передують трагічним подіям Варфоломіївської ночі – масової різанини протестантів у Франції.

Хор в даному номері виконує **об'єднувальну функцію**, формуючи образ єдиної спільноти гугенотів. Напруженість у звучанні підсилює конфлікт між католиками та протестантами, який є основним стрижнем опери.

Марсель звертається до своїх братів-гугенотів, закликаючи їх готуватися до битви. Хор висловлює впевненість у підтримці Бога, який веде їх на боротьбу.

Номер має чітку структуру, що складається з трьох основних розділів:

1. вступ (оркестр, заклик Марселя) – героїчний, маршоподібний характер;
2. основна частина (колективний спів хору гугенотів) – унісонне звучання, що підкреслює єдність і рішучість;
3. кода (кульмінація, наростання напруги) – посилення динаміки, емоційна напруженість, завершення патетичним акордом.

Хорова тканина побудована на матеріалі протестантського хоралу «*Ein feste Burg ist unser Gott*» («Міцна фортеця – наш Бог»), і це є символічним, так як він був гімном реформації, а в опері є символом стійкості гугенотів. Гармонія даного хору заснована на чітких тональних опорах, композитор використав мінорні тризвуки та септакорди, що створюють героїчний та, водночас, напружений настрій.

Дж. Мейєрбер застосовує в хоровій сцені чотиридольний розмір, таким чином підкреслюючи маршоподібність та урочистий характер. Структура ритмічних малюнків зближує номер із протестантськими хоральними традиціями, а саме: синкопи та акцентовані ритмічні фігури передають драматичне напруження та готовність до боротьби.

Звучання групи духових інструментів (валторни, труби, тромбони) сприяють створенню закличного, войовничого образу. Струнні ж інструменти підкреслюють динаміку розвитку та драматичне наростання, ударні – задають маршовий ритм.

Хоровий номер «*Hâtez-vous, mes frères*» є ключовим в розвитку оперної драматургії, й отримує важливу драматургічну функцію. Він не лише поглиблює конфліктну лінію твору, а й надає йому масштабності та монументальності. Дж. Мейєрбер майстерно створює сцену, що вражає не

лише своєю драматичною силою, але й глибиною розкриття конфлікту.

Драматургічна функція хору гугенотів – символічна, динамічно-дійова.

Після енергійного хору гугенотів вступає католицький хор, який відрізняється урочистою, величною манерою співу. Обидва хори ведуть контрапунктичний розвиток, що створює ефект драматичного протистояння. Композитор застосовує тональний контраст між католиками (*dur*) і гугенотами (*moll*) задля підкреслення протидії таборів.

Фінальна сцена – ансамбль із хором «*Ô délire!*» («О марення!»). Дія завершується масштабною оперно-хоровою сценою за участі солістів, хору й оркестру, де драматична ситуація загострюється. Рауль усвідомлює свою помилку, але вже пізно: примирення не відбулося, а конфлікт між католиками й гугенотами лише посилюється. Це потужна кульмінація міжконфесійного релігійного конфлікту.

В даній сцені хор отримує не лише функцію **конкретно-історичного фону** (за М. Черкашиною-Губаренко), але й **динамічно-дійову**, стає **головним персонажем** оперного цілого.

Композитор посилює також ефект зростання напруги за допомогою оркестру. Духові інструменти (труби та валторни) надають тембральної яскравості та войовничого характеру. Струнні групи використовують *pizzicato* та тремоло, що посилює знервовану атмосферу, а тимпани і литаври додають драматизму до дії.

Оперно-хорова сцена «*Ô délire!*» (О марення!) у другому акті «*Les Huguenots*» є зразком драматичного втілення соціального та релігійного конфлікту епохи, однією з найпотужніших сцен в жанрі *grand opéra*. Її емоційність, складна поліфонія, контрастна гармонія, насичене хорове звучання та оркестровка роблять її одним із найвиразніших фразментів опери. Це не просто монументальна музична сцена, а глибоко драматичне втілення соціального та релігійного конфлікту епохи.

У третьому акті хор є ключовим фактором, що формує як святковий настрій, так і драматичні образи, розкриває колективні переживання

персонажів та готує слухача до кульмінаційних подій Варфоломійської ночі. Драматургія третьої дії опери побудована на контрастах. Войовничу пісню солдат-гугенотів супроводжує хор, імітуючий звучання барабанів. Розгорнутий дует Валентини та Марселя від відчуття настороженості, таємничого очікування зростає до мужньо-вольового підйому. Енергійний з маршовими ритмами септет вінчається широкою мелодичною кульмінацією (№20).

№14 складається з трьох частин – А, В, С і є однією з найвражаючих сцен оперного цілого. №14 – кульмінаційний, в якому композитор майстерно поєднує різні хорові групи, створюючи складну поліфонічну структуру, що підкреслює релігійні та соціальні конфлікти. Для цього Дж. Мейєрбер використовує три окремі хорові групи:

Гугеноти (протестанти), А: хор має маршовий характер, що символізує рішучість і згуртованість.

Католицькі жінки, В: виконують ліричну мелодію «*Vierge Marie*» (Пресвята Марія), яка відображає їхню побожність і прохання про заступництво.

Народ, С– їх спів має сатиричний характер, що додає сцені іронічного відтінку.

Дж. Мейєрбер поступово вводить кожну з цих груп окремо, дозволяючи слухачеві ознайомитися з унікальними музичними темами, що характеризують гугенотів, католицьких жінок і власне народ. Потім композитор об'єднує всі три хори в складну поліфонічну структуру, де кожна група зберігає свою мелодичну лінію, але разом вони створюють гармонійне ціле. Цей прийом демонструє майстерність Дж. Мейєрбера у використанні хорових тембрів, контрапункту та оркестровки.

У динамічній сцені сварки протиставляються чотири різних за складом хори: студентів-католиків, солдат-гугенотів, жінок – католичок та протестанток. Фінальну сцену об'єднує радісна мелодія хору «*Jours lumineux*» («Світлих днів»). Навіть на прикладі одного лише третього акту опери можна

простежити важливість хорового компоненту в опері. Адже хор не тільки є носієм певного образу, а й бере активну участь у створенні колективного героя музично-сценічного цілого – народу, отримуючи *динамічно-дійову драматургічну функцію* в розгортанні оперної дії.

№19 – септет солістів. Сюжетом передбачено, що Валентина, під час молитви у затишному куточку каплиці, почула розмову свого батька з Моревелем щодо підступного вбивства посеред ночі її коханого Рауля. Септету передує дует Валентини та Марселя, в якому дівчина благає слугу якомога швидше все розповісти та цим самим врятувати господаря. У №19 з'являються Рауль, Сен-Брі та чотири секунданти. Встановлюються правила поєдинку, і троє проти трьох вступають у бій.

Сцена написана у наскрізній формі, проте у ній можна виокремити два великих розділи. Перший має ознаки рондо, в якому рефреном виступає музичний матеріал, заснований на діалозі солістів у пружному маршовому пунктирному ритмі. За принципом контрасту його змінюють епізоди *solo* Марселя, який страждає і хвилюється за долю свого друга. *Solo* Марселя характеризується зміною настрою, фактури та метроритму. В наступних епізодах співає лише кuartет солістів (католики), виконуючи свої партії дуетами.

У другому розділі сцени висока теситура та акордовість фактури супроводжується сценічною дією: виходом всіх солістів на авансцену з підняттям своїх мечів на словах «*Le paradis est pour nous tous*» («Небеса для нас всіх»). Проте далі, знову ж таки за принципом протиставлення, композитор ніби розсвічує сувору вертикаль у солістів та оркестру мереживними вступами по черзі, на кшталт імітаційної поліфонії. У русі до кінця номеру відбувається згущення фарб шляхом додавання синкоп, вступів з неповних долей такту, тривалого кадансування на одному місці та пульсуючого ритму в оркестрі, що додає музиці ще більше тривожності та суворості. Противники схрещують свої шпаги.

20-му номеру передую невеличкий сполучний епізод, у якому Марсель перериває поєдинок і показує на чоловічі фігури, що наближаються до них, серед яких – Моревер. Тим часом, слуга чує гугенотську пісню з шинку неподалік і кличе одновірців на допомогу. Марсель виконує знаменитий протестантський хорал, який співають усі гугеноти в момент небезпеки. Хорал виступає у опері лейтмотивом, одним із важливих сполучних елементів, що звучать як в оркестрі (наприклад, в увертюрі), так і в вокальних та хорових партіях (у першій дії в пісні Марселя; в фіналі другої – як підтвердження сили протестантів при небезпеці, в третій дії, як заклик до зброї; і нарешті, у фіналі опери хорал звучить подавлено, як відлуння молитви аби уникнути розправи католиків). Таким чином, це є свідченням запровадження Дж. Мейєрбером методу оперно-хорового симфонізму.

№21 – Фінал повністю хоровий і теж має форму наскрізного розвитку. У підсумку аналізу тонального, фактурного та темпового планів можна умовно поділити номер на певні епізоди. Перший з яких (*a-moll*) характеризується акордовою фактурою, наявністю загальнохорових унісонів, коротким пунктиром. У даному розділі звучить повний чотириголосний хор (і католики, і гугеноти) – звернення до дуелянтів «*Nous sommes ici et prêts* («Ми тут і готові боротися за наших друзів»).

Зі зміною тональності (E-dur) та складу хору (за ремаркою у клавирі залишаються лише студенти-католики та солдати-гугеноти) відбувається настання нового розділу «*An banquet*» («бенкет»), в якому композитор за принципом протиставлення застосовує імітаційну поліфонію та вводить для чоловічого хору штрих *staccato*. **Драматургічна функція хорового чинника** в цьому і наступному, жіночому, епізоді може бути визначена як **конфліктна**.

Жіночий епізод «*An banquet*» знову повертає основну тональність номеру та містить партитурну позначку *leggiere*. Дж. Мейєрбер застосовує імітаційні вступи партій жіночого хору, що спочатку виконуються по чергово, але згодом відбувається зміщення (заходження) партій одна на одну та

прискорення темпу, що призводить до наступного розділу з поверненням чотириголосного хору.

Наступний епізод *avec des etudias* є найбільш розгорнутим та цікавим з точки зору побудови. В ньому змішуються мелодичні побудови з хорів чоловіків та жінок, що ще більше сприяє об'єднанню форми. Швидкий темп (чверть=176), підвищення теситури, секвенційний розвиток, поява акцентування та могутні дво-октавні унісони у високому регістрі призводять до потужної кульмінації, яка припадає на фінал номеру. Отже, **драматургічна функція хору – кульмінаційна, динамічно-дійова**.

У третьому акті опери «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера хор відіграє кілька важливих функцій, що сприяють розвитку сюжету, посиленню драматичної напруги та більш глибокому розкриттю характерів персонажів.

Хоровий чинник у третьому акті також отримує **функцію контрасту** – перехід від грайливих балетних сцен (№16 *Dance Boheme*) до героїчного заклику гугенотів посилює драматизм та акцентує контраст між двома світами. Взаємодія жіночого та чоловічого хору у балетних сценах протиставляється масовим маршовим епізодам гугенотів.

Необхідно зазначити, що хор в третій дії виконує **динамічно-дійову, конфліктну, кульмінаційну драматургічні функції** №№14, 20, 21, створюючи колективний образ народу, що поділяється на табори відповідно до віроісповідання.

Четвертий акт, № 23 “*Conjuration et bénédiction des poignards*” – «Змова і освячення кинджалів». Сцена відбувається в будинку графа де Неверо незадовго до Варфоломійської ночі. Католицькі дворяни і два монахи збираються задля того, щоб приготуватися до масових вбивств гугенотів.

№ 23 розпочинається з оркестрового вступу, що створює атмосферу урочистості й напруги. Музичний матеріал підкреслює ритуальний та морально жорстокий характер, саме тут усталюється ритуальна ідеологія релігійного насильства.

Структура хорової сцени у храмі з четвертої дії (№23) являє собою тричастинну форму, що має контрастну середину і динамізовану репризу. Перший розділ розкриває змову католикаів, їх план щодо помсти під час Варфоломійвської ночі. Головна тема, що звучить у виконанні Сен-Брі, згодом, в динамізованій репризі з'явиться у квартету солістів за могутньої підтримки унісону чоловічого хору, що створює драматургічну арку і сприяє цілісності формотворення. Загрозливе звучання теми у квартету солістів і чоловічого хору набуває могутньої сили. Саме ця сцена є **символом релігійного фанатизму, кульмінацією** у розкритті образів мстивих католиків.

Divisi присутні у всіх хорових партіях, чергування жіночої групи хору, тенорів «*Dieu le veut*» з басами «*Qui gloire an Dieu*» («Бог спонукає до священного шляху») допомагає створити ефект багат шаровості, оркестр в свою чергу дублює хорові партії. Кульмінація сцени припадає саме на клятву «*Dieu le veut*», де динаміка сягає *ff* і різко спадає.

№28 із п'ятої дії опери «*Les Huguenots*» є ключовою сценою фіналу музично-сценічного твору. Цей драматичний епізод відображає трагічну кульмінацію всієї опери – криваву розправу над гугенотами під час Варфоломійвської ночі. В даному номері відбувається чергуванням хорових, ансамблевих і сольних епізодів.

Номер №28 це масштабна оперно-хорова сцена, яка містить кілька контрастних епізодів:

- сцена в бальній залі готелю де Нель: Протестанти святкують весілля королеви Маргарити з Генріхом Наваррським. Свято переривається, коли Рауль, поранений і закривавлений, повідомляє про початок масового вбивства гугенотів.
- Сцена в церкві. Під керівництвом Марселя протестантські жінки та діти шукають притулку в церкві. Рауль і Валентина возз'єднуються, і Марсель благословляє їхній шлюб. Протестанти співають хорал Лютера «*Ein feste Burg*», який переривається пострілами, що символізують масакру.

- Фінальна сцена на вулиці Парижа: Рауль, Валентина і Марсель відмовляються зректися своєї віри і гинуть від рук католиків. Сен-Брі, усвідомивши, що вбив власну доньку, охоплений жахом. Опера завершується хором солдатів, які співають «Бог хоче крові!», що підкреслює жорстокість подій.

№28 розпочинається з оркестрового вступу – теми долі. Звучать протяжні акорди в низькій теситурі в групах струнних і духових інструментів. Оркестр створює атмосферу тривоги, використовуючи низькі струнні та містичні акорди духових інструментів. Гармонія нестійка, звучать хроматичні послідовності, що передають відчуття невідвортної загибелі.

Далі звучить молитва Валентини та Рауля «*Ô sainte Vierge!*» («О Пресвята Діво!)). Валентина, яка прийняла протестантизм, разом із Раулем виголошує останню молитву. Вокальна лінія має ліричний характер, сповнена довгими, мелодійно виразними фразами. В оркестрі достатньо прозора фактура, що контрастує із загальним драматизмом сцени.

Залаштунковий хорал «*Ein feste Burg ist unser Gott*» («Господь наш оплот») у виконанні жіночого хору, який створює образи наляканих дітей, жінок, що шукають захисту в церкві, написаний Дж. Мейєрбером задля показу гугенотів, що готові померти за віру. Разом з ними помирають і Валентина з Раулем. **Драматургічна функція жіночого хору – молитовна.**

Контрастом звучить під час виходу католиків хор «*Tue, tue!*» («Вбивай, вбивай!)), що є уособленням релігійного фанатизму, у музичній тканині різко змінюється характер. Звучанню чоловічого хору властивий енергійний, різкий, маршоподібний тематизм. Оркестр доповнює потужний хоровий масив насиченим звучанням в нюансі *ff*, з акцентованими ударами литавр. Хор, який поділений на два табори, отримує драматургічну **функцію протистояння, уособлення конфлікту.**

Гугеноти приєднуються до жіночого хору, Валентини та Рауля, співаючи урочистий хорал, подібний до протестантського псалму.

Поліфонічне розгортання хорових партій створює ефект натовпу, що протистоїть неминучій загибелі. В цей час католики перекривають молитву гугенотів своїм агресивним вигуком «*Vive la messe!*» («Хай живе меса!»). Співаючи хорал гугеноти долають страх смерті та приймають її. **Кульмінацією як даного номеру, так і всієї опери є масове вбивство гугенотів.**

В оркестрі залишаються акорди в низькій теситурі. Гугеноти продовжують співати величний хорал, попри неминучу загибель. Гармонія стає статичною, символізуючи невідворотність долі героїв. Останні, трагічно-піднесені акорди завершують оперу.

Хор в №28 відіграє ключову роль у драматургії оперно-хорової сцени:

- хор гугенотів – символ мужності та стійкості;
- хор католиків – носії жорстокості та релігійного фанатизму;
- контраст між хорами підсилює драматичний конфлікт.

Варто зазначити, що функціональна роль хору змінюється впродовж номера: спочатк – лірична, молитва, потім – динамічний конфлікт і у фіналі – трагічне завершення, тобто відбувається **метаморфоза драматургічних функцій хорового чинника.**

Застосування хору як важливого фактора в розвитку оперної драматургії підкреслено тим, що у „*Les Huguenots*“ Дж. Мейєрбера хор є виразником соціальних і політичних аспектів, таких як релігійні протиріччя, об'єднання людей навколо ідеї чи віри. Хор представляє гугенотів, католиків, слуг, жінок, солдатів – тобто різні соціальні та релігійні групи. Через хорові сцени розкривається масштаб міжконфесійного конфлікту.

Хорові сцени відображають різноманітні емоції — від безтурботної радості до глибокої трагедії. Це дозволяє створити корінний контраст між надіями героїв та жорстокими подіями, до яких вони залучені волею долі.

Дж. Мейєрбер активно використовує динамічні зміни, контрасти темпів та модифікації оркестрово-хорового звучання, що робить хорові сцени дієвими і емоційно насиченими. Застосування різних складів хору, їх

протиставлення або поєднання у взаємодії з солістами та оркестром сприяє посиленню драматизму і надає сценам величі або трагічної глибини.

В опері часто використовуються контрасти між хоровими групами, а застосування поліфонії додає драматизму і створює ефект напруження, особливо у сценах конфлікту.

Таким чином, хорові сцени опери „*Les Huguenots*“ Дж. Мейєрбера є рушіями у розвитку конфліктної драматургії оперного цілого, а табори католиків й гугенотів, створені завдяки хоровому чиннику, **є головними героями опери, носіями конфлікту.**

Таким чином, хорові сцени опери „*Les Huguenots*“ Дж. Мейєрбера є не тільки неперевершеними музичними зразками, але й важливими складовими у розвитку сюжету, характерів та релігійних конфліктів оперного цілого. Вони репрезентують великий спектр емоцій — від радості до трагедії, а табори католиків й гугенотів, створені завдяки хоровому чиннику, є головними героями опери, носіями конфлікту.

Хор задіяний в усіх вузлових моментах опери, він є безпосередньо учасником конфлікту, бо поділений на два ворожих табори: католиків (народ, солдати, студенти) та протестантів (жінки, народ, солдати).

Драматургічні функції хорового чинника обумовлені головним конфліктом оперного цілого – релігійним протистоянням, і можуть бути визначені таким чином:

- **дійова** – хор католицьких дворян, перша дія; хор солдат (гугенотів), третя дія; освячення мечів, четверта дія);
- **молитовна** – третя дія; протестантський хорал, п'ята дія;
- **лейтмотивна** – протестантський хорал;
- **коментатор подій** – чоловічий хор католиків, перша дія;
- **функція носіїв конфлікту** – перша дія, сцена бенкету / хор в домі графа Невера; четверта дія сцена освячення мечів; п'ята дія – фінальна сцена Варфоломійської ночі;

• **кульмінаційна функція** – фінальна сцена

Варфоломійвської ночі, п'ята дія;

Хор у «*Les Huguenots*» – герой опери, який втілює образ народу, релігійні протиріччя, настрої епохи. Він формує епічний масштаб твору, що поєднує особисту любовну трагедію з катастрофою суспільства. Дж. Мейєрбер використовує хор як моральну силу, що то підносить, то знищує, а в фіналі, у Варфоломійвську ніч, його голос стає голосом релігійного фанатизму й неминучого фатуму.

Таким чином, хор у «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера є ключовим носієм естетики *grand opéra*: колективний, міжконфесійний, драматичний, масштабний він виводить долю Рауля й Валентини до простору великої історії.

Висновки до Розділу 2

У підсумку аналізу визначних музично-сценічних творів жанру *grand opéra*, а саме «*La muette de Portici*» Д. Обера, «*Robert le Diable*», «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера та «*La Juive*» Ф. Галеві виявлена непересічна драматургічна роль хорового чинника упродовж оперного цілого, на всіх етапах розвитку полісюжетних ліній.

Визначено, що основою музичних драм Д. Обера, Дж. Мейєрбера та Ф. Галеві є конфліктна драматургія, що проявляється на рівні внутрішнього й зовнішнього конфлікту. В «*La muette de Portici*» Д. Обера зовнішній конфлікт – між іспанцями та неаполітанцями, а внутрішній – протиріччя, що тривожать Фенелу, Мазаньєло, Альфонсо, Ельвіру. В опері «*Robert le Diable*» Дж. Мейєрбера прояви зовнішнього конфлікту торкаються інфернальної сфери – між Пеклом і Небом, внутрішнього – перш за все, головного героя – Роберта. В операх «*Les Huguenots*» та «*La Juive*» зовнішній конфлікт – релігійний, відповідно, між католиками і гугенотами та християнами й іудеями, а внутрішній – в душевному стані Рауля, Валентини в опері

Дж. Мейєрбера, Леопольда, Рахілі, Євдоксії, Елеазара та Кардинала де Броньїт – у Ф. Галеві.

Хори в проаналізованих зразках створюють різноманітні персонажі, роль яких у розвитку конфлікту оперного цілого посилюється в русі до розв'язки, зазвичай, у фіналах музично-сценічних творів *grand opéra*.

Результатом комплексного аналізу хорових побудов опер «*La muette de Portici*» Д. Обера, «*Robert le Diable*», «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера та «*La Juive*» Ф. Галеві є визначення драматургічних функцій хорового компонента в кожній з них. Так, хоровий чинник в «*La muette de Portici*» Д. Обера отримав функції: очікування, конкретно-історичного тла, динамічно-дієву, алегоричну, кульмінаційну.

В опері «*Robert le Diable*» Дж. Мейєрбера, де хор є учасником конфлікту між прибічниками диявола (демони) та прихильниками добра (народ, невидимі сили), драматургічні функції хорового компоненту наступні: святкова, метафорична, молитовна, колористична, сугестивна, кульмінаційна, уособлення демонічного начала, персоніфікаційна. Підкреслено, що «*Robert le Diable*» Дж. Мейєрбера – єдиний зразок жанру *grand opéra*, що має щасливу розв'язку конфлікту.

Драматургічні функції хорового чинника в «*La Juive*» Ф. Галеві різноманітні, зокрема, дійотетідва, молитовна, коментатора, величальна, лейтмотивна, поліфункціональна, підсумкова тощо.

В опері «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера, яка є вершиною творчості композитора і загалом жанру *grand opéra*, хор є головним героєм оперного цілого, а Рауль, Валентина та інші герої виступають як представники релігійних конфесій. Хорові табори отримують функцію рушіїв оперної дії. Таким чином, монументальні хорові сцени займають центральне місце в розгорненні драми народних мас.

РОЗДІЛ 3

СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКИХ ПРОЧИТАНЬ ХОРОВИХ СЦЕН *GRAND OPERA* У ХХІ СТОЛІТТІ

3.1 Етапи творчого формування виконавської концепції хорової складової оперного цілого

Зростання ролі хорів і посилення ансамблевого принципу у *grand opera* призвело до значних змін і у постановочній (репетиційній) роботі, де більша увага приділялася колективній співпраці між хорами, солістами, оркестром та створенням відповідних декорацій. Репетиції стали складнішими, більш трудомісткими і вимагали взаємодії між диригентом, хормейстером з одного боку та режисером і художником з іншого, тісної координації між музичною та сценічною роботою. Хори перемістилися в центр драматичної дії, і репетиційна робота відображала цей зсув, виводячи на перший план колективні елементи опери.

І. Беляєв в дисертації «Проблеми інтерпретації народно-хорових сцен в українській, радянській історико-патріотичній опері» (Беляєв, 1989) розглядає питання постановки хорів в операх, зокрема, «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Дума чорноморська» Б. Яновського, «Золотий обруч» Б. Лятошинського. Дослідник зазначає, що «В роботі над постановкою опери особливо важливими є питання диференціації та інтеграції пісенних і мовних інтонацій <...>», що «дозволить знайти адекватні засоби артикуляції, співвідношення голосів фактурної тканини, побудови фраз, а також необхідні темброві барви» (Беляєв, 1989 : 5.). Ці слушні зауваження стосуються і постановочного процесу хорового чинника в *grand opera*, де поліфонія музично-сміслових пластів вимагає креативних підходів до втілення масштабних хорових порбудов.

З іншого боку, виконавське моделювання – це знаходження концепції твору та її втілення за допомогою засобів музичної виразності. Ю. Ніколаєвська наголошує, що «Багатовимірність явища “твору” <...> обумовлює й вибір свідомих стратегій (як композитором, так і виконавцем)». Надаючи дефініцію твору як потенційної семіотичної структури, дослідниця підкреслює, що саме ця якість твору «програмує процес сприйняття/розуміння, є комунікативним простором спілкування» (Ніколаєвська, 2020: 212). Ця теза науковиці важлива для створення колективної стратегії стосовно виконавської інтерпретації оперного твору, де комунікація має бути спочатку на рівні групи постановників – диригента, режисера, хормейстера, балетмейстера, художника. Другий рівень репрезентують герої оперної вистави, які знаходяться на сцені та артисти симфонічного оркестрі, місце розташування яких у так званій «оркестровій ямі», тобто безпосередні виконавці, що перебувають у процесі розгорнення оперної дії під орудою диригента.

У підсумку наукових розвідок Ю. Ніколаєвська доходить висновку: «Музична *цілісність* спричинена домінуванням виконавської інтерпретації, що приводить до актуалізації виконавського дискурсу (поетики) та його категорій» [там само]. Отже, виконавська поетика, як вважає дослідниця, «як художня система є віддзеркаленням інтерпретувального мислення музиканта. Її елементами (константами) слугують механізми композиторського мислення:

- мелос (мелодика);
- метроритм (як часова організація твору);
- ладогармонія (з її колористичною функцією);
- фактура (спосіб цілісної організації всіх елементів)» (Ніколаєвська, 2020: 191).

У відповідності до констант, означених дослідницею, і повинен здійснюватися пошук виконавських засобів «втілення звукообразу», а саме:., «артикуляція <...>, темпоритм форми <...>, динаміка <...>, топономіка

(виконавське відтворення фактури)» (Ніколаєвська, 2020 : 212). Якщо здійснити екстраполяцію запропонованого підходу на оперно-хорове виконавство, підкреслимо, що втілення *хорового* звукообразу в музично-сценічному творі на початковому етапі стикається з роботою хорових колективів різних спрямувань з тією різницею, що оперний хормейстер, на відміну від своїх колег, працює над втіленням інтерпретації, виробленою колективом спів-постановником під керівництвом диригента. На думку Н. Белік-Золотарьової, «Розбудову диригентської концепції слід розуміти як процес, що охоплює такі системні рівні: світоглядний, аналітичний та творчовиконавський» (Белік, 2022). Отже, важливим є не тільки комунікація співпостановників оперної вистави, але й великою мірою співпадіння їх за вищезазначеними рівнями.

Розвідки І. Коновалової про те, що «розуміння семантичної специфіки музичного твору виникає на основі диференціації його розуміння двох буттєвих іпостасей – потенційно подієвої, фіксованої (музичний твір як текст) та реально-подієвої (твір як акустичний феномен, звученнєва подія буття)» (Коновалова, 2022: 84) торкаються таких важливих питань для оперного і зокрема, оперно-хорового виконавства, як музичний текст (партитура) і його втілення (опера постановка). Опера як синтетичний жанр, що поєднує музику, драму, спів, хореографію, малярство, передбачає декодування партитури, яке має здійснити постановочна група, створивши концепцію вистави, а втілення цієї концепції і передбачає ту саму «звученнєву подію буття» оперного цілого.

О. Маркова висловлює думку про те, що під час виконання першість приймає на себе виконавець, а не задум композитора (Маркова, 2002: 100). З точки зору оперного виконавства підкреслимо, що в опері виконавець – «творча колективна одиниця», що містить диригента, режисера, хормейстера, хор, оркестр, солістів, балет... І всі ці артисти завдяки засобам виразності, властивим їх мистецтву, розкривають задум композитора. Плин наукової думки Л. Шаповалової щодо цього питання найбільш дотичний концепції

пропонованого дослідження. Науковиця підкреслює: «З точки зору духовної діяльності, художня свідомість персоніфікується в декількох особах: суб'єкт першого роду (творець музики, яким є автор), суб'єкт другого роду (виконавець як співучасник творчості та суб'єкт третього роду (слухач). (Шаповалова, 2007)

Спирання на розвідки І. Котляревського дозволило Ю. Ніколаєвській дійти наступного висновку: «Рівень зв'язків елементів системи <...> виконавської поезики осмислюється через інші когнітивні рівні, які фактично належать не композиторському тексту, а тексту, що звучить:

виконавський хронотоп;

виконавська драматургія» (Ніколаєвська, 2020: 191).

Таким чином, створення виконавської інтерпретації оперного твору передбачає втілення звукообразу великим за складом колективом, що поєднує музикантів різних спеціальностей – вокалістів, артистів хору й оркестру, які досягаючи досконалого ансамблю між складовими оперної вистави максимально сприяють розкриттю авторського задуму.

Знаходження сучасних, креативних засобів виразності під час розробки постановочної концепції стосовно хорової складової *grand opera* має бути поєднано з пошуками новітніх технологій задля максимального розгортання оперної драматургії.

Оскільки опера є синтетичним жанром, що поєднує в собі музику, літературу, образотворче мистецтво і хореографію, моделювання хорового компонента вимагатиме створення системи, складовими якої, згідно визначення Н. Белік-Золотарьової (Белік, 2011), є інтерпретація хорових сцен оперного твору хормейстером в контексті загальної виконавської концепції оперного цілого в поєднанні з драматичною дією. Початок моделювання хорових сцен в опері знаменує засідання художньої ради (в державних оперних театрах), яка обирає музично-сценічний твір для нової постановки. Обираючи новий музично-сценічний твір, члени художньої ради спираються

на такі чинники як наявність солістів для виконання партій головних і другорядних героїв опери, матеріальні та технічні можливості.

Важливе значення має і наявність у репертуарі творів композитора, опера якого пропонується для постановки. Беручи участь в обговоренні нової опери, хормейстер має відповідально оцінювати виконавські можливості керованого ним колективу. Якщо оперний твір йому невідомий, необхідно заздалегідь з ним ознайомитися, щоб позиція очільника оперного хору була обґрунтованою. Що стосується виконавських можливостей оперного хору, то йдеться про якісний і кількісний склад колективу.

Для втілення масштабних хорових сцен, створення образів, наприклад, фанатично налаштованих містян з опери «*La Juive*» Ф. Галеві кількісний склад має бути мінімум 50-60 артистів хору. Але, у зв'язку з тим, що композитор передбачає розподіл хорового чинника на групи, то й більше. Безумовно, треба враховувати розміри зали, де відбуваються вистави, та її акустику. Окрім того, якісний склад оперного хорового колективу передбачає наявність у артистів хору вищої музичної освіти, досвіду роботи, професіонального вокального голосу й акторських здібностей.

Наступний етап моделювання виконавської версії полягає у співпраці хормейстера з диригентом-постановником, в обговоренні загальної концепції, визначення темпу, агогіки, штрихів, динаміки, купюр. У результаті розпочинається напрацювання виконавської версії, яка буде єдиною для співпостановників.

Дорепетиційна робота хормейстера над клавіром – третій етап моделювання – передбачає вивчення стилю композитора, лібрето опери, визначення драматургічних функцій хорового компоненту, здійснення аналізу структури хорових побудов, виявлення ритмічних, інтонаційних, динамічних, ансамблевих труднощів тощо.

Хормейстер детально вивчає хорову партитуру з точки зору планування репетиційного процесу. Важливо співати і вивчити як репліки солістів, що передують вступу хору, так і партію оркестру у перекладі для фортепіано. Але

хормейстер не повинен дослідити виключно хорові побудови, він повинен знати весь оперний твір, а хор розглядати в контексті оперного цілого. Знаючи клавір опери і маючи власну думку щодо інтерпретації хорових сцен, хормейстер починає співпрацювати з диригентом, режисером і художником для вироблення єдиної виконавської концепції нової постановки.

Співпраця з режисером повинна бути спрямована на обговорення завдань, які режисерпостановник передбачає ставити перед артистами хору та мізансцен за участі хору. Якщо в клавірі, за ремаркою композитора, є залаштункові хорові побудови, необхідно обговорювати місце їх проведення. Адже звучання хору поза сценою отримує різні драматургічні функції, зокрема, жанрово-побутове тло, внутрішній голос героя, колористичну, коментатора тощо.

Робота режисера з артистами хора на сцені передбачає створення мізансцен, які розкривають зміст як окремої сценічної ситуації, так і бачення шляхів розвитку хорового чинника упродовж оперного цілого. Розуміння жанру оперного цілого є надважливим. У *grand opera*, наприклад, завжди є наявним конфлікт, який розкривається, передусім, за рахунок хору. Розгалуження хору на два табори, що ворогують, вимагає від режисера роботи з кожним артистом хору, надання йому акторського завдання для того, щоб хор не перетворився на безлику масу. Артисти хору мають розуміти переконання того табору, образи якого вони створюють на сцені, наприклад, католиків і гугенотів в опері Дж. Мейєрбера «Les Huguenots».

Співпраця з художником по костюмам передбачає обговорення максимально зручних костюмів для виконання співацьких та акторських завдань артистами хору. Костюми мають відповідати епосі, соціальному статусу та віку героїв оперного твору, які втілюватимуть на сцені артисти хору.

Початок репетиційної роботи є наступним етапом щодо втілення виконавсько-інтерпретаційної версії. Ознайомлення хорового колективу зі змістом та хоровими сценами опери відбувається на загальній репетиції, але

можуть бути ситуації, коли одразу репетиції розпочинають по групах. Тоді головний хормейстер обговорює з хормейстерами, які будуть працювати з окремим партіями, інформацію для артистів хору щодо нової оперної постановки. Репетиційний процес з хоровим колективом достатньо тривалий, адже специфічною особливістю виконання хором оперного твору є спів напам'ять, тому що артисти хору мають ще й акторські завдання. Тому процес співування музичного матеріалу вимагає від хормейстера пильної уваги щодо вокальної складової, бо спів під час ходи або навіть бігу потребує неабиякої опори дихання, контролю високої співацької позиції тощо.

Наприклад, в №4 «*Affrettiam che gia l'ora*» з опери «*La Juive*» Ф. Галеві, не зважаючи на ремарку композитора «натовп біля фонтану з вином», режисер Віденського театру Гюнтер Кремер прийняв рішення, щоб артисти хору співали сидячи на стільцях задля того, щоб у швидкому темпі *Allegro* ♩ = 120-144 така мізансцена допомогла виконавцям досягти опори дихання, виразної дикції та ансамблю між хоровими партіями та симфонічним оркестром. Таким чином, всі артисти хору, з одного боку, мали змогу бачити диригента, з іншого – таке рішення сприяло створенню вокального та ритмічного різновидів ансамблю.

Щодо віднайдення рішень стосовно суто виконавських хорових проблем в оперному цілому, то Н. Белік-Золотарьова зазначає важливе значення таких різновидів ансамблю як ритмічний, ансамбль між хором, оркестром та солістом (солістами), бо хор і оркестр постійно взаємодіють (виключення становлять невеликі епізоди *a cappella*, наприклад, хор з інтродукції опери «*La Juive*» Ф. Галеві та хорові опери *a cappella*, наприклад, «Сім каменів» О. Адамека, «Ятранські ігри» І. Шамо, «Коли цвіте папороть» Є. Станковича, «Золотослов» Л. Дичко та ін.).

Під час репетицій у класі у співпраці з артистами хору продовжується моделювання виконавської версії, викристалізовується найбільш досконалий варіант щодо розкриття задуму композитора. Наприклад, для досягнення

молитовного хорового звукообразу в опері хормейстер повинен донести до артистів хору зміст молитви та визначити драматургічну функцію даної хорової побудови в оперному цілому. Для створення молитовного характеру на репетиціях застосовується спів як на окремі склади, так і *mormorando* з подумки промовленим текстом та виразне проговорення тексту з розумінням його змісту та значення цієї молитви в контексті художнього цілого.

Під час виконання оперної вистави артисти хору розташовані на сцені не за традиційної моделі. Різноманітні мізансцени за участю хорового колективу можуть спричинити знаходження артистів хору на великій відстані один від одного або за різних обставин опинитися не в своїй партії, що не сприяє якісному ансамблю (ритмічному, тембровому, динамічному, ансамблю між оркестром і солістами, між хоровими партіями та загального ансамблю хору). Тому дуже важливою й достатньо тривалою є робота хормейстера щодо співування й вивчення напам'ять музичного матеріалу, щоб артисти хору під час створення різноманітних образів, виконання складних мізансцен або танцювальних рухів не втратили високої співацької позиції, виразної дикції, ансамблевого чуття тощо.

Разом із тим, під час вивчення оперного твору з хоровим колективом хормейстери не просто вчать музичний текст, але й пов'язують спів з образним станом, розумінням того, яких персонажів за віком, епохою, соціальним статусом артисти хору мають створити та власне акторськими завданнями, які режисер надає хору як колективному персонажу, так і окремим групам, артистам хору, щоб не перетворити оперно-хорові сцени на «масовку».

Моделювання – процес, в якому артисти хору приймають безпосередню участь як під час репетиційного етапу, так і в подальшому – на сцені. Тому хормейстеру важливо працювати над хоровими побудовами у послідовності відповідно клавіру, щоб артисти хору запам'ятовували колізії розвитку сюжету і розуміли власні завдання щодо їх втілення. Здавання хорових побудов опери диригенту-постановнику – наступний етап моделювання виконавської версії, бо за пультом, зазвичай, не хормейстер, а диригент-

постановник, який у відповідності до власного прочитання оперної партитури, психофізіологічних особливостей, може декілька змінювати темпові позначки, посилювати або навпаки зменшувати динаміку тощо. Кардинальних змін не має бути тому, що питання інтерпретації постійно обговорюються диригентом і хормейстером. Окрім того, на відміну від камерно-хорового виконавства, для якого характерна мобільність, оперно-хорове виконавство передбачає стабільність, бо під час вистави в артистів хору є, як співацькі, так і акторські завдання, різноманітні ансамблеві побудови з солістами і практично завжди єднання з оркестром, що вимагає відчуття внутрішньо-дольової пульсації, ритмічного ансамблю як у хорі, так і між хором та оркестром. На відміну від камерного хору чи хорової капели, оперний хор після здавання хорових сцен опери диригенту-постановнику, продовжує роботу над оперою на співанках, мізансценних, оркестрових, оркестрово-сценічних репетиціях тощо.

Хоровий чинник у *grand opera* завжди є носіями конфлікту, тому хор розподіляється на табори, які протистоять один одному через політичні, соціальні чи релігійні розбіжності. Складність вивчення музичного матеріалу полягає в тому, що не може бути взаємозамінності артистів хору, які, наприклад, вивчили партії гугенотів або католиків. По-перше, через те, що хорові партії кардинально відрізняються, бо слугують характеристиками кожного з таборів, по-друге, акторські завдання кожного з артистів хору є індивідуальними, а мізансцени цих протидіючих таборів теж різняться, відповідно до розвитку сюжету, по-третє, кожному артисту хору виготовляють костюм згідно виконуваної ним ролі.

Співанки з солістами за участі хору проводить диригент-постановник, зазвичай, у хоровому класі. На них вирішуються ансамблеві питання щодо темпового, динамічного, ритмічного ансамблю між хоровим колективом і солістами.

Наступний етап моделювання – сценічний, коли репетиції, переважно, відбуваються на сцені, де поєднуються власне хорова лінія оперного цілого з драматичною. І тут важливо розуміти, що оперний хор містить не співаків, а

співаків-акторів, бо «Складність роботи артиста оперного хору полягає в тому, що він повинен вміти співати, рухаючись по сцені, лежачи, сидячи, тобто виконувати різноманітні сценічні завдання. Він має вміти користуватися гримом, органічно відчувати себе й рухатись по сцені в костюмах різних епох. При цьому артист оперного хору повинен зберігати високу співацьку позицію, опору дихання, співати інтонаційно чисто, мати ансамблеве чуття незалежно від сценічних ситуацій і створювати за рахунок виразного слова та багатих тембральних барв голосу необхідний художній образ» (Белік-Золотарьова, дисер: 40)

Особливої уваги потребують залаштункові хори (з оркестром чи *a cappella*). Хормейстер разом з диригентом та режисером повинні визначити місце проведення залаштункового хору, що буде відповідати розгортанню драматургії опери. Якщо хор звучить за підтримки оркестру, то хормейстеру необхідно диригувати на випередження, а для цього треба досконало знати, як хорову так і оркестрову партитури. Завдяки сучасним технологіям є практика виконання закулісних хорів за допомогою монітору, на якому виконавці мають змогу дивитися на диригента. Під час виконання залаштункового хору *a cappella* хормейстер має більше творчої свободи у виконанні. Наприклад, в інтродукції опери «*La Juive*» Ф. Галеві, з-за лаштунків *a cappella* звучить перша строфа з молитви «*Te Deum*» (Тобі, Бога, хвалимо) і одночасно з цим фанатично налаштовані містяни знаходяться на сцені. Далі звучить третя строфа з молитви «*Te Deum*», але вже у супроводі органу. Після кожного рядка молитви є паузи, що свідчать про те, що Ф. Галеві намагається створити ілюзію співу в храмі. Звучання органу та гімн «*Te Deum*» неначе пронизує першу дію опери. Для моделювання закулісних хорів з інтродукції опери «*La Juive*», де хор повинен одночасно виконувати функцію сценічної та поза-сценічної дії, постановникам необхідно звернути увагу на пошук місця для закулісного хору, поділ колективу на «церковний хор» та натовп, що виконує дію на сцені.

Якщо склад хорового колективу невеликий, важливо знайти оригінальне режисерське рішення, щоб не поділяти хоровий колектив, як це було, наприклад у постановці Віденської державної опери 2003 року (диригент Вякослав Шутей, режисер Гюнтер Кремер), де постановники, враховуючи наявність невеликого за складом хорового колективу, вирішили поділити артистів хору умовно. Так, християни співають молитву за скляною стіною, а коли необхідно створити образи містян, вони виходять на авансцену.

Наступним етапом є оркестрові та оркестрово-сценічні репетиції. Перша зустріч з оркестром надважлива для артистів хору. Безумовно, хормейстер на репетиціях зазначав, які теми передують вступу хору, і які інструменти ці теми виконують. Але «живе» звучання флейти чи гобою, скрипок чи віолончелей сприяє як слуховому розумінню артистами хору звучання того чи іншого інструменту, так і точності їх вступу.

Складним етапом є оркестрово-сценічні репетиції, під час яких артисти хору мають поєднати вокальне й акторське. Завдання хормейстера, перш за все, аналізувати звучання хору, і за наявності виконавських проблем призначати репетицію хору в класі для їх подолання. По-друге, знаходячись в глядацькій залі, контролювати постановочний процес з точки зору динамічного ансамблю між хором, оркестром і солістами, ритмічного – між хором і оркестром, донесення виразного, осмисленого слова до глядача.

Підсумком достатньо тривалої постановочної роботи є генеральна репетиція і показ вистави художній раді оперного театру. За умови позитивної оцінки представленої вистави відбувається прем'єра.

3.2 *Grand opéra* останньої третини XX – першої чверті XXI ст.: повернення монументального жанру на великі сцени світу

Упродовж тривалого часу жанр *grand opéra* асоціювався виключно з історією музичного театру XIX століття. Його монументальність, розгорнена драматургія, багатопланові хорові сцени й інтегровані балетні фрагменти

здавалися несумісними з динамікою сучасного театру. Але, починаючи з останньої третини XX і вже в XXI ст. музична театральна спільнота дедалі частіше почала звертатися до творів Д. Обера, Дж. Мейєрбера, Ф. Галеві – не лише як до зразків минулого, а навпаки, щоб «говорити» зі слухацькою аудиторією про свободу, війну, фанатизм і спільні цінності.

В Україні відродження оперних шедеврів вищезазначених композиторів розпочалося 1974 року, коли на сцені Київського державного театру опери та балета імені Тараса Шевченка (нині Національний академічний театр опери та балету України) була поставлена опера Дж. Мейєрбера «*Les Huguenots*».

Для аналізу виконавських версій *grand opera* надзвичайно важливими є спогади О. Летичевської про роботу геніального українського диригента і оперного хормейстера Льва Миколайовича Венедиктова над втіленням хорових сцен саме в цій постановці, де Л. Венедиктов виступав як хормейстер-постановник. Постановочну групу склали видатні вітчизняні майстри оперної сцени: диригент – Іван Гамкало, режисер – Дмитро Смолич, художник – Федір Нірод.

«*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера, на думку О. Летичевської, саме та опера, де необхідно враховувати характеристику вокального тембру співаків під час розподілу хору на групи у період роботи над творами зі значною кількістю «хорових персонажів». Чергування контрастних музичних характеристик образів католиків, гугенотів та народних сцен у хоровій партитурі опери відображає поступове наростання драматичної напруги, що веде до кульмінації – кривавого зіткнення. За спогадами О. Летичевської, Л. Венедиктов «під час постановочної роботи приділив багато уваги чоловічому складу хору, на який в опері припадає найбільше навантаження (в тому числі, й незвичні для оперного хору епізоди *a cappella*). Успіх постановки було відзначено в численних рецензіях» (Летичевська, 2015: 41-42). О. Летичевська підкреслює, що ця постановка вирізнялася надзвичайно драматичними та масштабними хоровими сценами, які були майстерно підготовлені Л. Венедиктовим. Вона зазначає, що натхнення звучання хору

активно сприяло успіху вистави, демонструючи високий професіоналізм та художню майстерність хормейстера.

Про цю постановку згадувала у виступі на VIII Міжнародній науково-практичній конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» Н. Белік-Золотарьова, яка навчалася в асистентурі-стажуванні під керівництвом Л. М. Венедиктова у 1982–1984 рр. Ба більше, 21 сцена з опери «*Les Huguenots*» була частиною її заключного іспиту.

Постановка опери «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера, на думку Н. Белік-Золотарьової, вражала монументальністю, напруженим розвитком оперної дії, а сцени за участі двох протидіючих таборів, образи яких потужно втілювали тембрально насичені партії тенорів і басів, справляли незабутнє враження. Склад хору, зокрема, чоловічих партій, був і кількісно, і якісно на високому професійному рівні. А репетиційна робота Л. М. Венедиктова в класі була, з одного боку, надзвичайно ретельною, з іншого – напруженою, творчою. Він досягав необхідного звукообразу за рахунок точності й виразності диригентського жесту, асоціативних зв'язків, поєднання змістової сутності сюжету оперного цілого з формуванням вокального, ритмічного, динамічного різновидів ансамблю. Звучання хору в кульмінаціях вражало потужною монолітністю звуковидобування.

У XXI столітті «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера не просто повертається на сучасну світову сцену – вона стає центром оперного діалогу про релігійну нетерпимість, екстремізм та історичні трагедії.

2001, Берлін. «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера *John Dew* (британсько-німецький театральний режисер), *Stefan Soltész* (австрійський диригент угорського походження) та *William Spaulding* (американський хормейстер, що на той момент очолював хор *Deutsche Oper Berlin*) у постановці продемонстрували візуальну стилістику на межі театру і кіно.

2019, Дрезден. У постановці опери Дж. Мейєрбера, здійсненої американським режисером *David Alden*, австрійським диригентом угорського походження *Stefan Soltész* та німецьким хормейстером *Jörn H. Andresen*

вразило масштабне хорове звучання, що відновило вражаючу силу трагедійного фіналу Варфоломіївської ночі.

2020, Женева: «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера в інтерпретації відомих режисерів-інтелектуалів Jossi Wieler та Sergio Morabito перетворилася на камерне, але глибоко політичне оперне творіння композитора. Диригентом-постановником був Marc Minkowski (французький диригент), хормейстером – Alan Woodbridg (британський хормейстер, який працює, переважно, над французькою музикою).

2022, Брюссель (La Monnaie). Режисер Olivier Py (французький режисер, драматург і актор) актуалізував сюжет «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера до алегорії сучасних релігійних війн. Хор, під керівництвом Emmanuel Trenque (французький хормейстер із великим досвідом роботи з репертуаром XIX століття), став центром протистояння.

Grand opéra «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера доводить: монументальна форма, конфліктне протистояння багатоголикого хору – це інструменти не минулого, а сучасної рефлексії.

«*La Juive*» Ф. Галеві: трагедія нетерпимості у світлі сьогодення. Опера Ф. Галеві залишається однією з найпотужніших за емоційним і філософським навантаженням. Її повернення на сцену у XXI столітті – відповідь на виклики міжкультурної поляризації та релігійного екстремізму.

2003, Відень. Постановку оперного шедевру здійснив Vjekoslav Šutej – хорватський диригент, визнаний за роботу в італійській, німецькій та французькій опері. Маестро продемонстрував, що оперна драматургія зберегла надзвичайно потужну силу впливу на слухача.

2007, Париж (Opéra Bastille). Класичну постановку опери Ф. Галеві здійснили: Pierre Audi – нідерландський режисер ліванського походження та Daniel Oren – ізраїльський диригент, один із провідних інтерпретаторів французької та італійської опери. Співпраця знаних майстрів зберегла велич жанру.

2019–2020, Ганновер, Staatsoper Hannover. У постановці «*La Juive*» Ф. Галеві німецьким диригентом Constantin Trinks, який спеціалізується на музиці доби романтизму, увагу було сфокусовано на внутрішньому світі героїв. Хормейстер Lorenzo da Rio (італійський маестро, працює у провідних театрах Німеччини та Австрії) у співпраці з диригентом-постановником визначили дві головні функції хору, тобто хор виступає в Staatsoper Hannover у двох іпостатях: як «свідок» і «вирок».

2022, Дортмунд. Диригент Philipp Armbruster у співпраці з режисеркою Dr. Daniel C. Schindler та хормейстером Fabio Mancini створили оригінальну інтерпретацію опери «*La Juive*» Ф. Галеві. У сценографії домінувала символіка пригнічення, режисерка прагнула до поєднання історичного з метафізичним.

2024, Франкфурт. Постановку опери Ф. Галеві здійснили режисерка Tatjana Gürbaca та диригент Henrik Nánási. Виконавська концепція постановників відзначалась акцентом на політичному підтексті конфлікту. Хормейстер Tilman Michael забезпечив монолітне звучання хору як колективного голосу гнобленої громади.

Вищезазначені сучасні постановки великою мірою сприяють актуалізації оперного шедевра Ф. Галеві, перетворюючи «*La Juive*» на дзеркало суспільних страхів і моральних дилем XXI століття.

Постановки «*La Muette de Portici*» Д. Обера, яка історично спричинила революційні настрої, сьогодні знову звертаються до тем соціальної нерівності та протесту.

2001, Острава (Чеська республіка). Міжнародний проєкт, де під орудою диригента-постановника Václav Návrat і хормейстера-постановника Jurij Galatenko хор і оркестр отримали функцій «колективних героїв», наближених до реалій початку XXI ст.

2012, Париж (*Opéra Comique*). «*La Muette de Portici*» Д. Обера у постановці Emma Dante – італійської театральної режисерки, радикально змінені акценти. На перший план вийшли тіло і мовчання, що протистоять

авторитарній силі. Очолював музичну частину постановки бельгійський диригент Patrick Davin, хормейстером-постановником був Emmanuel Trenque.

2020, Дортмунд: Два диригенти-постановники: японський – *Motonori Kobayashi* і німецький – *Philipp Armbruster* та італійський хормейстер Fabio Mancini створили виконавське прочитання «*La Muette de Portici*» Д. Обера, де органічно поєднали політичне й поетичне.

2025, Дармштадт. Німецький режисер Paul-Georg Dittrich обіцяє у постановці, яка відбудеться восени, театральну-соціальну ревізію жанру опери «*La Muette de Portici*» Д. Обера за рахунок сучасної драматургії та сценографії.

«*La Muette de Portici*» Д. Обера на сьогодні актуальна, бо у світі продовжується боротьба за незалежність, волю, право жити на рідній землі.

«*Robert le Diable*» Дж. Мейєрбера знаменує повернення до містичного та філософського. Містична тема й боротьба добра і зла роблять «Роберта-Диявола» улюбленим музично-сценічним твором для режисерів, які поєднують старе з новим.

Одна з найамбітніших спроб повернення «*Robert le Diable*» на паризьку сцену у XX столітті відбулась в 1985 році в *L'Opéra de Paris*. Постановниками стали *Petrika Ionesco* (французько-румунський театральний режисер, сценограф і художник із характерним візуально-театральним стилем); Thomas Fulton (американський диригент, який активно працював у Франції); *Pierre Cao* – люксембурзький хормейстер і диригент, відомий своєю вимогливістю до ансамблевого звучання та дикції, у 1980-х роках був серед найшанованіших хорових диригентів Франції); *Florica Malureanu* (театральна художниця по костюмах, співпрацювала з *Ionesco* в кількох проєктах).

Варто відзначити, що загальний час постановки 2 години 52 хвилини, тобто в даній версії театру *L'Opéra de Paris* були застосовані купюри. Задля зосередження уваги на драматургічній дії опери інструментальний пролог до опери було скорочено до меншої кількості повторів, щоб прискорити вхід у драму; ряд *recitativ*'ів перед хором «*Trimmed*» було вилучено задля компактності вистави.

Режисер Р. Іонеско прагнув показати «дуальність світу»: пекло та небо, землю і дух. Тому було використано ефекти задимлення, механічних декорацій, середньовічна архітектура з готичними арками й постійними змінами світлових рішень.

У постановці Opéra de Paris у 1985 році, хор виступає не як другорядний компонент, а як повноцінний учасник драматургії – активний носій ідей, просторового руху та психологічного навантаження. Постановники Р. Іонеско та Р. Сао перетворили хорові сцени на потужні образи, де втілені символи духовного й демонічного. Найвиразніше це простежується у трьох ключових хорових блоках: «*Chœur infernal*», «*Chœur céleste / funèbre*», і «*Chœur final*».

«*Chœur infernal*» – сцена демонічних монахинь з третього акту.

Цей фрагмент, один із найвідоміших у всій опері, є зразком поєднання балету, оперного хору і містичного театру. Музика надає сцені нервового імпульсу й трансгресії. Співставлення тональностей d-moll і fis-moll підкреслює демонічний характер епізоду, де монахині, зваблені темними силами, «виходять» з могил.

Костюми хористок – гофровані чорні шати – трансформуються під час дії: вони скидаються, відкриваючи тілесність балетних суконь, що метафорично зображує перехід від чернечого послуху до тілесної спокуси. Простір сцени заповнений розколотими гробами, туманом, вогнем, обертовими платформами. Ці сценічні засоби посилюють відчуття кошмарного сну або сатанинського обряду.

Артистки хору не тільки співають – вони танцюють, рухаються, хоровий звук ніби розчиняється в просторі, звучить то зліва, то справа, то з глибини сцени. Це об'ємний саунд-ландшафт, у якому кожна співачка має індивідуальну мізансцену, що одночасно інтегрується у спільний ритуал. Така точність і фізична вимогливість свідчать про глибоку режисерсько-хормейстерську роботу, яка забезпечила абсолютну синхронність руху і звуку.

Звукова палітра хору варіюється від різких *forte* до напружених. У поєднанні з візуальними трансформаціями це створює ефект навіювання.

«*Chœur céleste / funèbre*» – сцена молитви й очищення у п'ятому акті. Сцена розпочинається у тональності g-moll, що символізує скорботу, але поступово трансформується у dur, вказуючи на надію й духовне відродження. Повільний темп і розмір 3/4 надать алюзію релігійної процесії або жалобного маршу, а оркестрова тканина з арфами, флейтами й гобоями створює ефект легкої, невагомої атмосфери. Арфи звучать як духовні струни, що прокладають шлях між земним і небесним.

Хористи одягнені у світлі туніки з напівпрозорими накидками – вони нагадують не стільки людей, скільки духовні сутності, ангелів чи душі тих, хто залишив цей світ, зокрема матері Роберта. Сцена оформлена багаторівнево: хор розташований ярусами, що підсилює відчуття «небесної перспективи». Освітлення м'яке, падає зверху, що ще більше акцентує на вертикалі – символі піднесення душі.

Режисерське рішення передбачає повну статичність хору: жодного зайвого жесту, лише обличчя й голос, зосереджені в єдиному внутрішньому пориві молитви. Хор у цій сцені – це собор, який уособлює колективну духовність і людську потребу у спокуті.

Якість хорового виконання вражає точністю інтонацій, надзвичайно чистим *pianissimo*, злагодженістю фразування. *Pierre Cao* досяг ідеального балансу між технічною довершеністю і створенням неземного художнього образу.

«*Chœur final*» – фінальна сцена – завершення духовного шляху Роберта. Хор тут виступає як відображення внутрішньої перемоги добра над злом. Музично ця сцена побудована на полілогах: хор вступає у контрапункт із солістами, створюючи політематичну тканину. Оркестрування максимально насичене: духові, перкусія, струнні грають у повному обсязі, наближаючи драму до генеральної кульмінації.

Костюми хористів різноманітні: частина у світлому одязі, символізуючи спасіння, інша – у земних відтінках, нагадуючи про людське походження. Сценографія демонструє велику світлову арку, крізь яку проходить Роберт, що

символізує очищення. Руїни собору, що розчиняються у світлі, вказують на завершення темного періоду у життя героя.

Режисерське рішення полягає у «затримці голосу»: хор мовчить певний час, лише споглядає Роберта, що стоїть на межі. І лише після цього – вибух гармонії, коли хор вступає в останній акорд, підтримуючи рішення головного героя.

Виконання технічно витримане до дрібниць: ідеальне фразування, протужні акценти, поступове нарощення звукової маси і динаміки до *tutti fortissimo*. Це той випадок, коли хор функціонує як єдиний організм і з точки зору вокальної техніки, і з точки зору сценічного втілення, виконуючи драматургічну функцію, яку означимо як кульмінаційну.

Постановка «*Robert le Diable*» Дж. Мейєрбера 1985 року отримала багато відгуків від тогочасних музичних критиків, які зазначили змішане враження від вистави: грандіозне, ефектне, драматично потужне, але музично неповне. Багато критики було до диригента Т. Fulton щодо зроблених ним купюр та гри симфонічного оркестру. P. Ionesco та P. Cao отримали позитивні відгуки, адже змогли надати хору ключову драматичну роль. Дж. Мейєрбер у *grand opéra* прагнув поєднати музику, театральну велич, балет і хоровий масив, і, загалом, ця постановка справді досягла цього, хоч і не без компромісів.

В газеті *Los Angeles Times* (Stanley Meisler, 10 серпня 1985) S. Meisler відзначає: глядачі були в захваті від видовища, але критики, особливо з газет *Le Monde* та *Le Figaro*, поставилися скептично – глядацьке «пожвавлення» не завжди співпадало з музичною цінністю.

В «*Le Monde*», Gerard Conde похвалив прагнення адміністрації театру відродити традицію 1830-х, але критикував брак інновацій, назвавши постановку трохи застарілою інтерпретацією, більше музейною, ніж живою.

В «*Le Figaro*» Pierre-Petit визнає геніальну драматургію Мейєрбера, але сумнівається в достатньому наповненні вистави музичним змістом та вбачає деяку поверховість під зовнішньою урочистістю.

На нашу думку, постановники демонструють глибоке розуміння задуму Дж. Мейєрбера стосовно хорової складової *grand opéra*. Хор – не безлика маса, а носій драматичного, духовного та містичного змісту. Кожна оперно-хорова сцена має власну ритмічну структуру, тембровий колорит і просторову режисуру, що взаємодіє з музикою на всіх рівнях. Готичні декорації, містичні хори, драматургія дуелі зі світлом і темрявою – були ключовими в задумі Дж. Мейєрбера. Постановча група дотримувалась цих принципів і вкогनावська версія в цілому відповідає художньому задуму композитора щодо створення епічного, релігійного, драматичного стилю *grand opéra*.

2001, Берлін. *Georg Quander* – німецький театральний режисер і інтендант, відомий концептуальними постановками з історико-філософським підтекстом зробив ставку на темпоральний зсув, змінюючи середньовіччя в опері Дж. Мейєрбера на сучасний урбаністичний контекст.

2012 року у Лондоні (РОН) створено DVD-запис «*Robert le Diable*» Дж. Мейєрбера на чолі з диригентом ізраїльського походження Daniele Oren, який відновив візуальну розкіш опери, при цьому не втрачаючи драматизму. Серед постановників: французький режисер Laurent Pelly та італійський хормейстер *Renato Balsadonna*.

2019, Брюссель. Постановка «*Robert le Diable*» Дж. Мейєрбера під керівництвом італійського диригента Evelino Pidò забезпечила глибоке занурення до світу музично-містичних образів твору, а хорове звучання (хормейстер *Martino Faggiani* – відомий італійський хормейстер, який з 2018 року співпрацював з *La Monnaie*) вийшло на передній план як носій трансцендентного.

2021, Бордо: *Marc Minkowski* одночасно був постановником і диригентом опери Дж. Мейєрбера. Він є визнаним майстром барокової, французької та, загалом, романтичної опери, засновником Les Musiciens du Louvre). Постановка «*Robert le Diable*» стала справжньою «готичною оперою», де сцена перетворюється на містичний простір. Хормейстером-постановником

виступив *Salvatore Caputo* – італійський хормейстер, який займає посаду хормейстера у театрі Bordeaux.

Ці інтерпретації доводять, що містична складова *grand opéra* дає змогу театру досліджувати онтологічні й етичні теми поза часом.

Оперний театр XXI століття має тенденцію до превалювання режисерського бачення у постановках музично-сценічних творів. «Режисерський» сучасний оперний театр тяжіє до застосування віртуалізації сценічного простору, візуалізації, анімації, використання плунжерних конструкцій для створення креативних, поліхудожніх рішень. Таким чином, у стилістиці вистав *grand opera*, що отримали виконавські версії у XXI столітті, з'являються символізація, темпоральні зсуви, світлові ефекти та штучно створювані хмари диму або туману. Так, режисер Andreas Kriegenburg у постановці «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера (Bayerische Staatsoper, Мюнхен, 2016 р.) змістив акценти. Його концепція ґрунтувалася не на історичній трагедії, а на руйнівній силі релігійного фанатизму і таким чином відбувалися відсилки до сучасних, християнсько-мусульманських конфліктів. Оперно-хорові сцени вирішені ним за рахунок могутньої експресії, з поєднанням співу й хореографії.

Таким чином, постановки періоду останньої третини XX – першої чверті XXI ст. переконливо демонструють: *grand opéra* – не лише історична спадщина, а платформа для сучасної інтерпретації історичних драматичних колізій і нових загроз. Через візуальні рішення, соціальні підтексти й потужну музику, жанр *grand opéra* знову стає живою мовою великого театру – політичного, історичного, глибоко емоційного.

3.3 Інтерпретаційні прочитання *grand opera* у XXI столітті у площині порівняльного аналізу

3.2.1. «La Juive» Ф. Галеві у постановках Віденською державною оперою (2003 р.) та оперою Ніцци (Opéra Nice Côte d'Azur, 2015 р.).

Порівняльний аналіз, як підкреслює К. Тимофєєва, важливо розглядати «як структуру і як процес: з одного боку, він структурує аналітичне мислення виконавця; з іншого – постає як процес осмислення і моделювання цілого» (Тимофєєва, 2009: 7). Дослідниця пропонує таку методологію компаративного аналізу, що поєднує декілька методик аналізу: порівняльно-генетичного; жанрово-інтерпретаційного; порівняльно-типологічного аналізу виконавської драматургії музичного твору в різних інтерпретаціях (Тимофєєва, 2009: 14).

Беручи за основу методологію К. Тимофєєвої, необхідним є здійснення порівняльного аналізу двох виконавських версій щодо хорового чинника в опері Ф. Галеві в контексті загальної інтерпретації музично-сценічного цілого. У якості матеріалу для компаративного аналізу було обрано виконання «La Juive» Віденською державною оперою (2003 р.) та оперою Ніцци (Opéra Nice Côte d'Azur, 2015 р.).

Перш за все необхідно зазначити, що постановки опер відрізняються у часі та місці дії. В інтерпретації постановки як Віденської опери проходить у Констанці 1414 року, відповідно до лібрето, а у варіанті опери Ніцци костюми та декорації опери відповідають 40-м рокам ХХ ст., але без відсилки до якогось конкретного міста або країни. Констанц був насичений великою кількістю історичних подій як в 1414 році (на той час єпископська церква Констанцу була однією з найзначніших у Європі – тут проходили майже всі засідання Собору, окрім виборів нового Папи римського, які через велику кількість учасників були перенесені до будівлі торгового двору в Порту).

Вперше хор з'являється в інтродукції опери. За ремаркою Ф. Галеві хоровий колектив поділяється на дві групи – перша співає за лаштунками церковний гімн, а друга – знаходиться на сцені, уособлюючи натовп містян. Що стосується виконавських можливостей оперного хору, то йдеться про якісний і кількісний склад колективу.

Для втілення масштабних хорових сцен, створення образів, наприклад, фанатично налаштованих містян кількісний склад має бути мінімум 50-60 артистів хору. Але, у зв'язку з тим, що композитор передбачає розподіл

хорового чинника на групи, то й більше. У постановці Віденської опери знайдено креативне рішення, сповнене глибокого змісту. Посеред сцени побудована скляна стіна, котра являє собою стіну храму. Християни – артисти хору – співають *Te Deum*, знаходячись за скляною стіною, а коли, за ремаркою композитора, вони уособлюють натовп містян, то виходять на авансцену завдяки великій кількості дверей. Ці двері є символом того, що Божий храм відчинений для всіх, незалежно від віросповідання. Також завдяки такому виконавському рішенню, з'являється алюзія співу, що доноситься з храму.

У постановці оперного театру Ніцци декорації досить мінімалістичні та мають елемент релігійної символіки – у вигляді вітражного вікна храму. Хоровий колектив має менший склад ніж хор Віденської опери, але пропри не великий склад хор ділиться на групи – християн і іудеїв та звучить при цьому достатньо насичено. Це відображає композиторський задум, де хор є не просто фоновим елементом, а й активним учасником дії, що коментує події або взаємодіє з сольними партіями таким чином загострюючи та підкреслюючи конфлікт.

Далі дія розгортається завдяки появі кардинала де Броньї, який у №2 – Каватина (*Andantino*) – молиться за іудеїв, щоб звернути їх до християнства. Хор, Рахіль, Елеазар та Руджьєро виконують функцію коментаторів подій. У постановці Михайлівського театру, режисер Габріеле Рех сценографічно та динамічно поділяє учасників на головних та другорядних: на авансцені знаходяться де Броньї, Рахіль та Елеазар, а Руджьєро та хор знаходяться на сходах. Таким чином, головні герої більш динамічно яскраві ніж коментатори подій.

У постановці Віденської опери, коли на сцені з'являється де Броньї, натовп зникає за скляну стіну, завдяки чому на сцені залишаються тільки кардинал де Броньї, Елеазар та Рахіль. Камерна атмосфера сприяє «відокремленості» звернення де Броньї до Бога. Хор, який знаходиться за стіною, природно створює тло для солістів, які знаходяться на першому плані.

У постановці Ніцької опери №4 «Affrettiam che già l'ora» (*Allegro*), артисти хору активно виконують мізансцени: спочатку на сцені з'являються жінки, які радісно танцюють, а згодом чоловіки. Попри активні рухи, артисти хору мають контакт з диригентом, тому створюється досконалий ритмічний ансамбль, гарний ансамбль між хором та оркестром.

У постановці Віденського театру в №4 відбувається зміна декорацій – зникає скляна стіна, що створювала ілюзію храму, і сцена поділяється на дві частини. Цей поділ ніби символізує високе і нище. Верхня частина, світла, стоїть під нахилом. Нижня – темна частина, де знаходяться артисти хору, сидячи на стільцях. Не зважаючи на ремарку композитора: «натовп біля фонтану з вином», режисер Віденського театру Гюнтер Кремер прийняв рішення, щоб артисти хору співали сидячи на стільцях задля того, щоб у швидкому темпі *Allegro*=120-144 така мізансцена допомогла виконавцям досягти опори дихання, чіткої дикції та створити ритмічний ансамбль між окремими партіями та оркестром. Таким чином всі артисти хору, з одного боку, мали змогу бачити диригента, з іншого – таке рішення сприяло створенню вокального та ритмічного різновидів ансамблю. Не зважаючи на те, що спочатку співає тільки жіноча група хору «Поспішаймо, часу так мало», чоловіча також присутня на сцені. Серед хору в цей час знаходиться Руджієро і за його наказом, коли з'являються Елеазар та Рахіль, хор підіймається за стільців, утворюючи напівколо.

На №5 «Ah! Quel heur eux destin!» застосовується купюр в обох версіях і одразу починається №7 Фінал (*Allegro*). Елеазар та Рахіль підіймаються на сходи храму, щоб краще побачити процесію імператора Сігізмунда. Побачивши це Руджієро, наказує схопити їх і розлючений натовп містян нападає на Елеазара та Рахіль. Леопольд їх рятує і дає наказ Альберту відвести їх додому під охороною. У постановці оперного театру Ніцци хор в даній сцені уособлює натовп містян. За мізансценою, коли Руджієро та Елеазар ведуть діалог, вони опиняються в центрі сцени і їх оточує натовп містян. Завдяки

тому, що режисер створив сцену у вигляді декількорівневої драбини, на сцені можна побачити декілька драматургічних ліній одразу, а саме:

- лінія кохання Рахіль та Леопольда на авансцені;
- конфлікт Елеазара та Руджьєро середина сцени;
- розлючені містяни на задньому плані.

Режисер активно використовує простір сцени для того, щоб візуально підкреслити розмежування між різними групами.

Закінчується перша дія гімном *Te Deum*, цього разу він звучить зі сцени у більш жвавому темпі. Прославляючи імператора Сігізмунда «Hosanna», всі йдуть зі сцени. За версією Віденського театру, у Фіналі першої дії у верхній частині сцени, що тут уособлює храм, проходить таїнство причастя немовляти, яке здійснює кардинал де Броньї, а конфлікт натовпу містян, військових, Руджьєро, Елеазара та Рахілі відбувається у нижній частині сцени. Гімн *Te Deum* співають містяни, стоячи на колінах саме у нижній частині сцени. Завершується Фінал першої дії гімном «Hosanna» імператору Сігізмунду, котрий з'являється у верхній частині сцени. Темп *Allegro moderato* = 88-108 відповідає ремарці композитора.

У версії Віденської опери II акт відсутній (купюр), а в інтерпретації оперного театру Ніцци він навпаки є. Молитва № 8. Дія відбувається в домі Елеазара на святкуванні Песах (іудейського Великодня).

У другому акті відбувається зміна декорацій – вітраж, що був символом католицької церкви змінився на звичайне вікно, зтулки якого зроблені п'ятикінечною зіркою, а на сцені стоїть довгий стіл і міква (резервуар для омовіння). Елеазар співає молитву, а Ріхіль та гості йому підспівують «*O Dieu, Dieu de nos peres*» («О, прийми благодаріння»). За традицією Песах він подає співрозмовникам по шматку маці. №8 Молитва в виконавській версії театру Ніцци співпадає з темпом вказаним Ф. Галеві – *andante moderato* = 70-80. Хоча на у співі молитви приймають участь лише одинадцять артистів хору, вони звучить достатньо насичено.

Другий акт розпочинається з Прелюдії (*Moderato e maestoso*), яка звучить *f* у виконанні оркестрового *tutti* наповнено, з міццю. Під час звучання Прелюдії іудеї наливають вино у келихи. По закінченню Прелюдії Елеазар, на правах господаря дому, встає і заспіває молитву Богу Авраама, Ісаака та Іакова. Під час молитви Леопольд, відповідно режисерському задуму, стоїть спиною до глядачів, тому не видно промовляє він слова молитви з усіма чи ні. Композитор надає ремарку *ma senza rigore di tempo* (не суворо в темпі), задля того, щоб молитва була природною, без зайвої метушні, і Ніл Шикофф у ролі Елеазара створює відчуття молитовного стану, вагомо проголошуючи слова молитви «Прийми благодарність». Відповідно до ремарки композитора *accomp. ad libitum* постановча група театру прийняла рішення виконувати Молитву *a cappella*. Це, з одного боку, відповідає традиції, з іншого – свідчить про високий рівень професійності солістів та артистів хору.

В партії Елеазара не вказана динаміка, а для хору та Рахіль Ф. Галеві залишає нюанс *pp*, але у виконанні оперного театру Ніцци звучить *mf*, що деякою мірою відтворює принцип антифонності. Таким чином зникає контраст між Елеазаром та іншими іудеями і головне, майже немає динамічного контрасту у третій строфі молитви між нюансами *pp* та *f* «Мудрістю Соломона розум наш наділи». Під час співу четвертої строфи Елеазар виконує ритуал омовіння рук, а Рахіль з гостями підходять до нього. Після завершення молитви вступає оркестр, як і зазначено композитором, у нюансі *pp*.

Завдяки використанню даного ритуалу, Рахіль та гості зайняті омовінням рук, а Елеазар має змогу залишитися посеред сцени наодинці й виконати монолог «Якщо ж раптом злість, підступність проникнути до нас могли», після якого розпочинається розподіл маці «хліб цей братськи ми розділимо між собою». Раптом Рахіль помічає, як Леопольд викидає шматок маці і непомітно його ховає.

У № 9 природно продовжує молитву каватина Елеазара «Dieu, que ma voix tremblante» («Нехай мій тремтячий голос летить скоріше до Творця»)

(*Andante*), яку підтримують Рахіль та гості подібно до Каватини де Бронї з першої дії. Петер Феранец зберігає динамічний баланс між оркестром та Елеазаром і, за ремаркою композитора, здійснює *poco rallentando, a Tempo*. Композитор надалі змінює темп на *Allegro* і в нюансі *pp* звучить єдина репліка хору «On frappe o terreur!» («Стукають, що за страх!»).

Ф. Галеві не дає визначення щодо штриха, але застосоване *staccato* сприяє створенню художнього образу. Адже іудеї боялися, що хтось дізнається про святкування Песах. На сцені починається метушня, Елеазар велить всім йти, Леопольд ховається. Елеазар відмикає двері, і до кімнати заходить принцеса Євдокія, племінниця імператора. Рахіль допомагає їй зняти шубу, а Елеазар подає стілець. Вона прийшла купити у ювеліра намисто Костянтина Великого, яке має намір подарувати своєму майбутньому чоловіку, переможцю гуситів, принцу Леопольду, на знак своєї любові і відданості.

Відповідно до лібрето, дія п'ятого акту проходить за містом. Елеазара та Рахіль ведуть на страту киплячою олією.

У виконавській версії театру Ніцци №23 Хор «*Che rasen*» вилучений (купюр). Відкривається завіса і починає звучати №24 Похоронний марш. Завіса підіймається наприкінці похоронного маршу, на сцені знаходиться бочка з киплячим маслом для страти. За режисерським рішенням хор знаходиться поза сценою, за лаштунками. На нашу думку, постановочна група приймає таке рішення, щоб зосередити увагу глядача саме на конфлікті головних героїв.

Після звуків фанфар на сцені з'являється Рудж'єро, який приводить на страту Рахіль і повідомляє, що Елеазара та Рахіль буде страчено. Елеазар хоче дізнатися, чому з ними немає Леопольда. Рудж'єро розповідає, що Рахіль виправдала Леопольда. В цей час Рахіль стає на коліна і зізнається в тому, що обмовила Леопольда.

Весь п'ятий акт на першому плані залишаються лише головні герої, а хор знаходиться за лаштунками, але це не викликало втрати динамічного

ансамблю між солістами та хором. Ф. Шазлін ретельно працює над балансом між оркестром, солістами та хором, що є неймовірно важливим для оперної вистави, де хор може мати окремі сольні номери або створювати контрапункт до сольних партій. Елеазар востаннє звертається до Рахіль, щоб впевнитися, що вона не хоче врятуватися. З-за лаштунків стиха доноситься хорал *a cappella*, хоча за задумом композитора, цей хорал повинен виконуватися на сцені. Надважливим є інтонаційно-виразний спів хору без супроводу, що є свідомством професіоналізму як хормейстера, так і артистів хору. Адже акапельне хорове виконання, загалом, не притаманно оперному жанру і вимагає від артистів хору, що звикли до підтримки симфонічного оркестру, високої співацької позиції, міцної опори дихання та надзвичайно проникливого, виразного слова, враховуючи їх знаходження за лаштунками.

Після закінчення хоралу, Рахіль роздягається та йде на страту. Кардинал де Броньї, стоячи на колінах, багає Елеазара хоч перед смертю сказати хто ж таки його дочка. Елеазар, вказуючи рукою в сторону бочки промовляє: «*La vola!*» («Ось вона!»), лунає остання репліка хору та опускається завіса.

Як було раніше зазначено, костюми постановки опери Ніцци відповідають моді 40-х років ХХст. Костюми в даній постановці є важливим елементом, що підкреслює соціальну та релігійну ідентичність персонажів. У хорових сценах саме костюми чітко розмежовують різні табори учасників дії, підкреслюючи їхні соціальні ролі та конфлікти:

- Євреї – одягнені в традиційні строгі костюми темних фарб, фасони яких підкреслюють скутість, замкненість та ізоляцію даної соціальної групи.
- Християни та аристократія – мають більш яскраві кольори, що підкреслює їхнє становище в суспільстві. Вбрання еліти створює контраст із костюмами євреїв і таким чином постановники загострюють увагу на соціальних та релігійних бар'єрах які існують між двома групами.

У постановочній версії Віденської опери п'ята дія починається одразу після №22, передсмертної арії Елеазара з четвертої дії. Купюр №23, одразу починається №24 – похоронний марш. У цей час Елеазар знаходиться на сцені, а завіса поступово опускається. Під звучання фанфар завіса підіймається – у нижній частині сцени нерухомо сидять на стільцях де Броньї, Рудж'єро та містяни. Складається враження, що судді виносять вирок. У верхній частині сцени, тримаючись за руки, босоніж, стоять Елеазар та Рахіль.

У п'ятій дії опери замість страти Рахіль в казані з киплячою олією (за лібрето), її забирає натовп, одягнений у червоні мантиї з ковпаками. Таке рішення режисера, на нашу думку, має символізувати вогонь. Де Броньї тягнеться до Рахіль з нижньої частини сцени, але вже занадто пізно.

Важливим атрибутом музично-сценічної вистави є костюми. У постановці Віденської опери використовуються три кольори костюмів – білий, молочний та чорний. Білі костюми мають кардинал де Броньї, імператор Сігізмунд, принцеса Євдоксія та її оточення. Молочний колір костюмів у натовпу містян та Руджієро. Чорний колір костюмів мають іудеї. Упродовж оперної дії ці кольори лишаються незмінними, і тільки Леопольд перевдягається (за лібрето) в чорний, коли він виходить на площу та зустрічається з іудеями, у білий – в палаці, під час бенкету.

Отже, підсумовуючи результати компаративного аналізу двох виконавських версій опери «La Juive» — постановки Віденської державної опери (2003 р.) та Опері Ніцци (2015 р.) — зазначимо:

Хоровий чинник у кожній із версій репрезентовано по-різному.

У віденській постановці (2003) хор діє як повноцінний драматургічний агент: його звучання масштабне, емоційно напружене, а мізансценічне розміщення підкреслює масовість та колективний голос суспільства. Активна взаємодія з головними персонажами створює потужний ефект натовпу, що формує тиск ззовні.

У ніщській версії (2015) хорові епізоди мають більш статичний характер. Звучання менш динамічне, іноді відірване від головної дії, що знижує його

емоційний вплив. Проте образ хору подається символічно, як колективна свідомість епохи, що надає інтерпретації філософської глибини. З огляду на драматургічну функцію хору в опері «La Juive» як колективного носія релігійних, соціальних і політичних упереджень, що чинить тиск на головних героїв, більш близькою до задуму композитора є постановка Віденської державної опери (2003). У даній версії хор не лише акустично потужний, а й органічно вплетений у драматичну дію, передаючи конфлікт доби й колективну жорстокість натовпу. Ніщяка інтерпретація, попри візуальну виразність, менш виразно передає цей драматичний нерв.

3.2.2 Виконавські версії «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера в у 2018 році та Національним театром Мангайму 22 січня 2023 року

Перша постановка опери відбулася 29 лютого 1836 року в Парижі і після перерви в понад 180 років «*Les Huguenots*» повернулася на сцену *Opéra National de Paris* у 2018 році під режисурою Андреаса Кregenбурга. У статті О. Сакало «„Гугеноти“ Джакомо Мейєрбера: залаштункові процеси першої вистави» (2016) досліджуються обставини підготовки та прем'єрного показу опери «*Les Huguenots*» на сцені Паризької опери у 1836 році. Авторка акцентує увагу на складнощах, з якими стикалися композитор, виконавці та адміністрація театру під час постановки цього масштабного твору. Дж. Мейєрбер був безпосередньо залучений до вибору теми, режисерських рішень і сценографічної організації. У тісній співпраці з директором Опер, Louis Véron, композитор не тільки затвердив п'ятиактну структуру, але й активно коригував драматургічний хід дії.

Авторка відзначає, що він уникав абстрактного контролю, натомість прагнув прагматично впливати на постановку, вибір акторів і масштаб хорової дії, щоб кожен елемент відповідало його художньому задуму.

У статті підкреслюється, що Мейєрбер особливо цінував роль хору як соціального агенту дії. Він працював безпосередньо з хормейстером над

створенням структурно важливих масових сцен, у яких голоси хору не були фоновими, а перетворювались на активний архітектурний і драматичний елемент.

У підсумку, дослідження Олени Сакало висвітлює не лише творчий процес Мейєрбера, але й складну взаємодію між композитором, виконавцями та театранською адміністрацією в контексті підготовки до прем'єри. Це дозволяє глибше зрозуміти механізми функціонування оперного театру епохи романтизму та особливості постановки одного з найвизначніших творів жанру *grand opéra*.

Сучасна інтерпретація поєднала сучасну сценографію з класичними елементами, відтворила прагнення зберегти баланс між історичною достовірністю та актуальністю для сучасного глядача.

До постановочної групи увійшли Андреас Кregenбург (німецький режисер, відомий своїм сучасним підходом до класичних творів), Мікеле Маріотті (італійський диригент, який забезпечив музичне керівництво постановкою), Хосе Луїс Бассо (аргентинський хормейстер та диригент, який з 2014 року займає посаду головного хормейстера Opéra National de Paris), Гаральд Б. Тор (австрійський сценограф), Таня Гофман (німецька художниця по костюмах), Андреас Грютер (швейцарський художник по світлу) Цента Хертер (хореографія).

Харальд Б. Тор створив багаторівневі білі конструкції, що символізують безчасовість. Ці декорації слугували нейтральним тлом для розвитку дії, дозволяючи акцентувати увагу на персонажах та їхніх взаємодіях.

Таня Гофман розробила костюми, які поєднували елементи різних епох. Католики були одягнені в розкішні червоні вбрання з ренесансними елементами, тоді як гугеноти — у стримані чорні костюми, що підкреслювало їхню аскетичність та релігійну суворість.

А. Кregenбург переніс дію опери у футуристичний 2063 рік, створюючи абстрактний простір, де історичні костюми поєднуються з мінімалістичними декораціями. Цей підхід дозволив уникнути буквального відтворення

історичних подій, натомість акцентуючи увагу на вічних темах релігійного фанатизму та міжконфесійного конфлікту.

Дана постановка відзначилася глибоким переосмисленням хорових сцен, що є ключовими для цієї опери. Хорові епізоди не лише підкреслюють драматичну напругу, але й служать потужним інструментом для розкриття тем релігійного фанатизму та міжконфесійного конфлікту.

Створення мінімалістичних декорацій та історичних костюмів сприяло зосередженню уваги на конфлікті опери, а саме релігійній нетерпимості та масовому насильстві. Хорові сцени в цій постановці стали центральними, кульмінаційними, такими, що відображають колективну свідомість та емоційний стан суспільства.

Хор *Opéra National de Paris* під керівництвом Жозе Луїса Бассо, продемонстрував високу майстерність у виконанні складних хорових партій. Хоровий колектив налічує близько 50 артистів та 30 артисток хору, що дозволяє поділити колектив на декілька таборів та створювати масштабні сценічні картини. Окрім кількісного чинника, наголосимо на якісному, адже звучання хору вирізняється осмисленістю слова, яскравими акторськими роботами.

Перший акт – зустріч у замку графа Невера, де чоловічий хор зображує аристократів-католиків з келихами в руках, які одягнені в дуже яскраві червоні костюми. Артисти хору створюють атмосферу свята та співають «*Des jours de la jeunesse*» («Дні молоді»). Чоловіча група хору *Opéra National de Paris* вражає професійністю виконання достатньо незручних для співу партій у швидкому темпі. Необхідно зазначити, що артисти хору не виконують мізансцени під час співу, що сприяє динамічному та ритмічному ансамблям між оркестром та хором.

Дія другого акту переноситься у двір Маргарити де Валуа, хор придворних дам супроводжує сольні номери Маргарити, зокрема арію «*Ô beau pays de la Touraine*» («О, прекрасна країно»). Декорації виконані у білому кольорі, придворні дами вдягнені у бежеві, корсетні сукні. Режисер створив

мізансцени, де дами – артистки хору майже нерухомо сидять в кріслах, що загалом сприяє виведенню Маргарити де Валуа на перший план. Варто зазначити довершений динамічний баланс між солісткою, хором та оркестром.

Масова сцена (*Pré-aux-Clercs*) в третій дії відбувається за участю кількох груп: протестантських солдатів, католицьких дівчат, студентів-юристів. Дж. Мейєрбер створює складну поліфонічну тканину, де три окремі хорові групи – протестантські солдати, католицькі дівчата та студенти-юристи – спочатку виступають окремо, а потім зливаються в потужне багатоголосся. Хор *Opéra de Paris* під орудою Хосе Луїса Бассо демонструє високу вокальну майстерність, чітку дикцію та енергійне виконання, що підкреслює драматичну напругу сцени. Мізансцени чітко розділяють хорові групи, підкреслюючи їхні релігійні та соціальні відмінності. Наприклад, протестантські солдати розташовані з одного боку сцени, католицькі дівчата – з іншого, а студенти-юристи – в центрі, що створює візуальне відображення конфлікту. Диригент М. Маріотті створює інтерпретацію цієї масштабної сцени відповідно до задуму композитора, втілюючи в складній поліпластовій фактурі всі темпові та динамічні ремарки, зазначені Ф. Галеві в партитурі.

Сцена «Благословення кинджалів» («*Oui, gloire au dieu vengneur!*» «Так, слава мстивому Богу!») з четвертої дії стала кульмінаційним моментом, що вражає своєю музичною, драматичною та візуальною силою. Католики готуються до нападу на гугенотів, виконуючи зловісний хоровий номер. Тло декорацій стає червоним та по середині стоїть хрест, до якого католики підходять освячувати мечі. Червоні костюми артистів хору і солістів, підсилені червоним світловим рішенням, створюють атмосферу загрози.

Фінальна сцена масового вбивства гугенотів вражає. Під час сцени Варфоломійвської ночі з п'ятого акту червоне світло змінюється на темно синє, завдяки якому видно лише тіні артистів хору. Висвітлюються лише солісти, які співають в цей момент. Хор гугенотів в п'ятій дії опери є закулісним, як і вказано в партитурі композитором – «*Dieu est notre forteresse*» («Господь наш оплот»). Виконавська версія хору гугенотів у виконанні передає відчай і

трагізм подій. На завершення опери звучить потужний хор католицьких солдатів «*Par le fer et par l'incendie*», котрі знаходяться на сцені та вбивають гугенотів.

Постановка «Гугенотів» в Opéra National de Paris у 2018 році підкреслює важливість хору як носія драматичної дії та емоційного напруження, демонструючи високу майстерність виконавців і глибоке розуміння музичного матеріалу.

Починаючи аналіз інтерпретаційної версії Національного театру Мангайму, зазначимо концепцію постановників, яку озвучив С. Морабіто: «Історія завжди циклічна, її привиди будуть переслідувати нас вічно». Саме під такою егідою пройшла прем'єра опери «Les Huguenots» Дж. Мейєрбера на сцені одного з найвідоміших оперних театрів Німеччини 22 січня 2023 року. Нагадаємо, що перша постановка оперного шедевр Дж. Мейєрбера відбулася 29 лютого 1836 року в Парижі, на сцені Мангаймського театру «Les Huguenots» вперше пролунала 29 серпня 1842 року.

Постановочну групу склали режисери Йоссі Вілер (швейцарський театральний та оперний режисер, член Берлінської академії мистецтв, Баварської академії образотворчих мистецтв та Німецької академії виконавських мистецтв) і Серхіо Морабіто (драматург та оперний режисер італійсько-німецького походження, член Німецької академії виконавських мистецтв); хормейстер – Дані Юріс (керівник хору у Національному театрі Мангайму, лауреат міжнародних диригентських конкурсів); художнє оформлення сцени створила Анна Фіброк (художниця з декорацій, костюмів, режисерка, професорка сценічного дизайну в Академії образотворчих мистецтв у Відні). Вистава відбулася під орудою диригента Яніса Лієпіньса (латвійський оркестровий та хоровий диригент, заступник генерального музичного директора Національного театру Мангайму).

П'ятиактний оперний шедевр було виконано без жодного купюра, вистава тривала чотири години п'ятдесят хвилин. За словами Сергіо Морабіто, «керівництво театру не бачить сенсу в корегуванні або редагуванні роботи, як

це часто трапляється. Свобода оперної режисури полягає не в редагуванні оперного лібрето або партитури, а в підривній і творчій насолоді від того, що її визначають інші. Чим буквальніше і точніше ми читаємо, тим більше уяви нам потрібно вкладати» (Морабіто, 2024). Саме тому постановка не містила пишних декорацій, адже постановники залишали місце для фантазії глядачів. Обираючи декорації та костюми для вистави, Анна Фіброк не прив'язує конфлікт опери до часу та місця. Таким чином на сцені з'являються чоловічий хор в образі аристократів, що повернулись з гри в теніс, гугеноти мають костюми відповідні до епохи Варфоломійвської ночі, а жіночий хор – одягнений за модою Голівуду 30-40-х років. У п'ятій дії на балу герої опери знову з'являються в костюмах, що відповідають XVI століттю, а саме 1572 року.

Жанр *grand opera* для постановників є асоціацією з історичним фільмом. Саме тому в основі інтерпретації Національного театру Мангайма знаходяться принципи режисури, властиві для історичної кінострічки. Принцеса Маргарита фон Валуа постає в образі режисерки «фільму», яка розриває заручини Валентини та графа Неверського, щоб дозволити «змішаний шлюб» між католичкою (Валентиною) та гугенотом (Раулем).

Не дивлячись на те, що опера Дж. Мейєрбера має назву «*Les Huguenots*», ця конфесія в творі має меншу чисельність. Серед солістів – це Рауль і його слуга Марсель – хори в третій та у п'ятій дії опери гості «на кривавому весіллі» (Морабіто, 2024). Режисери посилили драматургічну роль гугенотів за рахунок їх появи під час увертюри до опери в якості примар – жертв католицького терору. Таким чином, постановники підкреслюють значення тематичного матеріалу Увертюри, адже за її основу композитором обрана тема протестантського хоралу М. Лютера «*Ein feste Burg ist unser Gott*», що є лейтмотивом-характеристикою гугенотів. Як зазначає Шан Юн, «інтерес Дж. Мейєрбера до названого протестантського хоралу було зумовлено національно-культурною традицією (Німеччина), яка спочатку стала базисом музичної освіти Дж. Мейєрбера» (Шан Юн, 2021: 113). Тема

протестантського хоралу, трансформуючись тембрально, звучить в кожній дії, окрім четвертої, підсилюючи кульмінаційні зони.

Режисер-постановник Яніс Ліпінс зазначив, що збільшення численності гугенотів відбувалося і за рахунок виведення солістів оркестру на сцену в образі закривавлених мертвих душ, а саме: в першій дії виконавиця партії віоли де амур, в другій – флейтист та в п'ятій дії – бас-кларнетист. Музичні інструменти персоніфікуються, спілкуючись з персонажами. Вигляд гугенотів не змінюється, вони від початку і до кінця опери в синцях та в закривавленому одязі, що є символом неминучості смерті.

Католики в опері Дж Мейєрбера представлені героями: Маргарита фон Валуа, Граф де Сен-Брі, Валентиною де Сен-Брі, Граф де Неверо, Коссе, Мерю, Де Рецт та Таванн, хорами дворян, придворних дам, монахів в п'яти діях опери. Але, як підкреслює М. Черкашина-Губаренко, в опері Дж. Мейєрбера «Табір католиків, змальовано у вигляді колективного портрета, позбавленого самостійних яскравих особистостей» (Черкашина-Губаренко, 2002 : с. 78).

В першій дії розкривається суть релігійного конфлікту опери за рахунок протиставлення гугенотів католикам. У першій дії у постановці Національного театру Мангайму з'являється достатньо великий чоловічий хор «Des jours de la jeunesse» («Дні молоді»), чисельність якого складає 36 артистів хору та солісти Граф де Невер, Коссе, Мерю, Де Рецт та Таванн. Це католики, які грають в теніс «на кістках» гугенотів.

У другій дії постановки Національного театру Мангайму глядач поринає в атмосферу зйомок голлівудської кінострічки. На початку акту на сцені задіяно хор католичок «Sombre folie» («Темне божевілля»), які крокують перед вибагливою режисеркою фільму – Маргаритою, ніби на кастингу.

В третій дії відбувається весілля Валентини та графа де Невера, а згодом дуель графа Сен-Брі та Рауля. В даній постановці дуелянтів зображено як боксерів на рингу. Хор в третій дії створює образи католицьких жінок «C'est le jour du dimanche» («Це неділя, це день відпочинку»), які моляться, та хор

солдат гугенотів «Viva la guerre!» («Хай живе війна!»). Чергування молитви католичок та пісні солдат-гугенотів ведуть до неминучого конфлікту, який Дж. Мейєрбер «відкладає», вводячи в третю дію пісні та танці циган.

В четвертому акті мішаний хор з'являється на молитву в храмі з білими хрестами на спині, що є відмітною ознакою католиків. Католики благословляють зброю на вбивство протестантів «Oui, gloire au dieu vengneur!» («Так, слава мстивому Богу!») та демонструють свою істинну, кровожерливу натуру. Символічним є те, що ця сцена відбувається у храмі. Таким чином постановники підкреслюють фанатизм віри католиків.

У п'ятій дії звучить протестантський хорал у партії закулісного жіночого хору (гугеноти) «Dieu est notre forteresse» («Господь наш оплот»). Протестантський хорал перериває закулісний хор католицьких солдатів «*Par le fer et par l'incendie*», гаслом яких є винищення «нечистого роду». Загибель протестантів є розв'язкою драматичного конфлікту опери Дж. Мейєрбера.

Хоровий колектив Національного театру Мангайму володіє широкою динамічною палітрою, кульмінаційні вершини рельєфно вибудовані під час репетиційного процесу. Перевага статичності в мізансценах під час співу хору сприяла досягненню монолітності звучання мішаного хору, тембрально-насиченого – чоловічого, – жіночого, ритмічного й динамічного ансамблю між солістами, оркестром і власне хором. Темпова драматургія втілена диригентом Янісом Лієпінськом надзвичайно рельєфно, відповідно до композиторських позначок в партитурі оперного шедевру.

За словами Сергіо Морабіто, для постановників було важливо передати головну ідею оперного шедевру Дж. Мейєрбера, а саме: пригнічення релігійної меншини іншою релігією і те, що влада, використовує релігію у власних цілях, аби сакралізувати насильство (Морабіто, 2024: 13).

Хорові сцени в постановках «Les Huguenots» 2018 року в *Opéra National de Paris* та Національного театру Мангайму 22 січня 2023 року стали ключовими складовими, що відображають глибину та актуальність опери Дж. Мейєрбера. Диригентська концепція, режисерське трактування,

хормейстерське прочитання, художнє оформлення, масштабні хори в довершеному ансамблі з солістами та оркестром сприяли створенню виконавських версій.

Висновки до Розділу 3

Аналізуючи етапи творчого формування виконавської концепції хорової складової оперного цілого, зазначимо системність цього процесу: від вибору оперного твору художньою радою театру через дорепетиційну роботу хормейстера над оперною партитурою з виявленням особливостей застосування хорового компонента і виробленням разом із диригентом і режисером виконавської концепції, котру він буде втілювати на репетиціях в хоровому класі. Наступний етап – співанки з солістами, сценічні, оркестрові репетиції, де кінцево викрісталізовується концепт нової постановки. Заключний етап розпочинають оркестрово-сценічні репетиції, у підсумку роботи на яких відбуваються генеральна репетиція і показ вистави художній раді театру.

Підкреслено, що для постановки *grand opéra* необхідно, по-перше, значні матеріальні витрати, пов'язані з кількісним чинником для втілення масштабних оперних партитур. Це і склад симфонічного оркестру, і склад хорового колективу, який має бути поділений на протиборчі табори, і балет, і значна кількість солістів. І головні матеріальні витрати – це створення сценічних ефектів, про які йдеться в партитурах *grand opéra*, сценічні костюми відповідних епох і декорації. По-друге, – це професійний рівень театральної трупи, всіх її складових. Що стосується хорової складової, то наголошується на наявності в партіях професійних, тембрально насичених голосів співаків, які в ансамблі з оркестром зможуть повноцінно виконати монументальні оперно-хорові сцени.

Підкреслено, що останньої третини XX – першої чверті XXI *grand opéra* повертається на світові сцени. Ці висновки зроблені в результаті пошукової роботи, яка дозволила здійснити огляд постановок *grand opéra* цього часового

проміжку, зокрема, музично-сценічних творів, які обрані в якості матеріалу дослідження. Зазначено, що інтерес до оперних полотен Д. Обера, Дж. Мейєрбера і Ф. Галеві відновився на тлі переосмислення ціннісних якостей оперних творів означених композиторів, де відображені ідеали романтизму, революційні настрої, створені масштабні оперно-хорові та балетні сцени, в яких розкрито сутність оперного конфлікту, та застосована складна механіка для здійснення сценічних ефектів.

У підсумку компаративного аналізу зазначених постановок виявлено, що хорові сцени у виконанні *Opéra National de Paris* відзначаються вищим рівнем ансамблевої злагодженості та драматичної напруги. Режисер Кріпенбург трактує хор не лише як музичну масу, а як органічного драматичного персонажа, що взаємодіє з головними героями на рівні внутрішнього конфлікту.

Натомість у постановці Національного театру Мангайму (2023) хорові сцени мають потужну візуальну динаміку й політичний підтекст, проте інколи поступаються в точності ансамблю та вокальній рівновазі.

ВИСНОВКИ

Феномен *grand opéra* епохи романтизму, де синтезуються музика, драма, балет на тлі історичних катаклізмів, розкривається завдяки визначальній ролі хору, що обумовлюється залученням його до втілення провідної художньої ідеї творів цього жанру – показу протистояння різних таборів на ґрунті релігійних та соціальних протиріч. Монументальні хорові сцени вражали масштабами і визначили, у підсумку, стиль *grand opéra*.

У пропонованому дослідженні створено історичний екскурс розвитку опери у Франції, де підкреслено, що опери Ж.-Б. Люллі, які він називав *tragédies lyriques*, характеризувалися синтезом ліричної трагедії з балетом, посилюючи видовищні якості оперної вистави («*Alceste*», 1674). Традиція введення балету виявилася надзвичайно плідною і була продовжена в творчості Ж.-Ф. Рамо, зокрема, в опері-балеті «*Les Indes galantes*», 1735. Зазначено, що реформу французької ліричної трагедії й італійської опери-*seria* здійснив у другій половині XVIII ст. К. В. Глюк. В Парижі, в Королівській академії музики були поставлені такі реформаторські опери митця, як «*Iphigénie à Aulide*», 1774; «*Armide*», 1777. У XVIII ст. у Франції виник жанр «*opéra comique*» в творчості Ф. А. Філідора («*Blaise le savetier*»), П. О. Монсіньї («*Les aveux indiscrets*»), А.-Е. Гретрі («*Le Tableau parlant*»).

Подальший розвиток опери відбувався в епоху Французької революції (1789–1799), коли виникає новий жанр «*opéra de sauvetage*», засновниками якого стали А.-Е. Гретрі («*Guillaume Tell*») та Л. Керубіні («*Lodoïska*»). Підкреслено, що для жанру «*opéra de sauvetage*» властивим є синтез розгорнутих арій, ансамблів, хорів, симфонічних епізодів з побутовою стилістикою комічної опери – строфічною формою сольних номерів, піснями та танцями. Масштабність, що відповідала духу періоду наполеонівської Франції, властива оперному доробку Г. Спонтіні («*La Vestale*»). Зазначено, що схильність французьких митців до героїчних і видовищних оперних сцен, що виникла ще за часів Ж.-Б. Люллі, політичні та соціальні процеси, що

відбувалися у французькому суспільстві після революції 1789–1799 років на початку XIX ст. знайшли продовження в новому оперному жанрі, який отримав назву *grand opéra* (Д. Обер, Дж. Мейєрбер, Ф. Галеві). Спирання на дослідження В. Мовчан дозволило зробити висновок, що жанр *opéra lyrique*, в якому творили Ш. Гуно («*Faust*») і Ж. Бізе («*Carmen*»), містить композиційно-драматургічні властивості *grand opéra* та *opéra comique*: від *grand opéra* – дійова функція хору, від *opéra comique* – атмосфера гри, іронічне висвітлення окремих персонажів.

Простежуючи шляхи зародження й розвитку жанру *grand opéra* виявлено, що новий жанровий різновид виник як відгук на буремні події, політичну нестабільність та зростання соціальною напруги, що відбулися у Франції після революції (1789–1799) та падіння монархії, Першої імперії (1804) та поразки Наполеона (1815), реставрації Бурбонів та Липневої революції 1830 р.

Підкреслено, що хор отримав важливу роль у французькій опері XIX століття, і його драматургічні функції змінювалися в ході політичних зрушень. Ці зміни проявилися як на рівні змістової складової оперного цілого, так і у фізичній присутності хору на сцені, де він виступає як виразник прагнень народних мас. Таким чином, хоровий чинник набуває нової драматургічної функції в *grand opéra*, де вперше з'являється як уособлення народу і один із головних героїв музично-сценічного твору, а з точки зору композиції оперного цілого нового жанрового різновиду хорові сцени превалюють у розвитку сюжетних ліній. Наголошено, що хоровий чинник є важливою жанровою ознакою *grand opéra*.

Потужні, монументальні оперно-хорові сцени в музично-сценічних творах *grand opéra* надали можливість провести паралелі з драматичними ораторіями Г. Ф. Генделя, для яких властива монументально-героїчна стилістика. А прагнення митця епохи Просвітництва до створення музичної драми в ораторії ще більше підкреслюють зв'язок з творчістю у жанрі *grand*

opéra, в музично-сценічних *opus*'ах якого вбачаємо застосування принципу ораторіальності.

Зазначено, що жанр *grand opéra* спирається на французьку оперну традицію, зокрема на доробок Ж.-Б. Люллі, Ж.-Ф. Рамо, в музично-сценічних творах яких поєдналися опера і балет. Безпосередньо передували появі театральних музичних *opus* 'ів Д. Обера, Дж. Мейєрбера і Ф. Галеві «Les Abencérages» Л. Керубіні, «La Vestale» (1807), «Fernand Cortez» (1809) та «Olimpie» (1819) Г. Спонтіні. Наголошено, що важливого значення для створення жанру *grand opéra* мали лібрето Ежена Скріба, який, під час роботи над історичними операми він ретельно досліджував джерела, зіставляв і перевіряв різноманітні історичні свідчення, прагнучи до того, щоб драматична дія максимально відповідала реаліям епохи, в якій розгорталися зображувані події. Визначені характерні ознаки *grand opéra*, зокрема: п'ятиактна структура, багаторівневість сюжету з наявними драматичними колізіями та ліричною драмою, історичними подіями, що розкривали релігійні, міжнаціональні конфлікти і з необхідністю вимагали застосування масштабних хорових побудов і балетних сцен. Новому жанровому різновиду були притаманними масштабність, героїко-романтична натхненність, розкішні декорації та застосування технічних можливостей епохи для створення сценічних ефектів.

Підкреслено, що творчість в жанрі *grand opéra* здійснила вплив на подальший розвиток музичного театру, зокрема, на Дж. Верді («*Don Carlos*»), Р. Вагнера (з точки зору втілення жанру романтичної опери, перш за все, Дж. Мейєрбера), М. Лисенка («Тарас Бульба»), К. Данькевича («Богдан Хмельницький»), В. Губаренко («Вій») та ін.

У дослідженні виявлені наукові підходи до вивчення оперної спадщини Д. Обера, Дж. Мейєрбера і Ф. Галеві в працях вітчизняних і зарубіжних вчених. У західній науковій традиції дефініція *grand opéra*, зазвичай, стосувалася творів, написаних для Паризької опери (Elizabeth, Bartlet, 1991), у вітчизняному музикознавстві твори цього жанру розглядаються як велика

(велика історична) опера (М. Черкашина-Губаренко) або, власне, *grand opéra* (О. Стахевич, О. Сакало, Н. Золотарьова, Шан Юн).

Підкреслено, що окрім вивчення особистості та оперної спадщини творців *grand opéra* (М. Черкашина-Губаренко, О. Енська), вияву особливостей драматургії, низка науковців досліджує музичне оформлення та сценографію у XIX столітті (А. Gerhart), здійснює постановочний аналіз опер (S. Großmann, О. Сакало) тощо.

Здійснюючи теоретико-методологічний аналіз актуального стану досліджень драматургічних функцій хорового чинника в оперних творах, систематизовано праці О. Батовської, Н. Белік-Золотарьової, Л. Бутенко, І. Куриляк, О. Летичевської з виявленням особливостей типологій зазначених авторів. Підкреслено, що в дослідженнях О. Батовської, Н. Белік-Золотарьової, Л. Бутенка типології набувають універсального значення щодо визначення драматургічних функцій хору в операх різних стилів та епох. Типології Н. Белік-Золотарьової та Л. Бутенка засновані на поєднанні виконавського й дослідницького з переважанням практичної складової, а класифікації О. Батовської притаманна дослідницька й методична спрямованість. Еволюцію драматургічних функцій хору в українській опері розглянула І. Куриляк, а О. Летичевська – хорове виконавство в опері та творчість Л. Венедиктова.

Спирання на дослідження Н. Белік-Золотарьової щодо оперно-хорової драматургії та А. Jacobshagen, який розглянув французьку оперу з XVII до початку XIX століть, дозволило виробити критерії аналізу хорової складової *grand opéra*, серед яких: епоха створення оперного твору, його стилістика і жанр; оперне лібрето як віддзеркалення значеннєвої ролі хору в запропонованій історичній добі; персонажі оперного цілого, створені хором чинником; композиційна структура хорових побудов в контексті оперного цілого; інтонаційна драматургія хорових сцен у синтезі з хоровими засобами виразності; різновиди хорових побудов: за типами хору, за виконавським

складом. Підкреслено, що підсумком комплексного аналізу хорових побудов оперного цілого є визначення драматургічних функцій хорового компонента.

У результаті аналізу партитур опер «*La muette de Portici*» Д. Обера, «*Robert le Diable*», «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера та «*La Juive*» Ф. Галеві було виявлено значення хорового чинника в драматургії музично-сценічних творів. В першій опері жанру *grand opéra* «*La muette de Portici*» Д. Обер надає великого значення хору, що є безпосереднім учасником усіх вузлових моментів опери, адже має як окремі номери (№14 «*Au marche qui vical de sourir*»), так і бере участь у масштабних сценах, зокрема, №24 фінал з хором та балетом, створює образи неаполітанців, іспанців, рибаків, народу та солдатів. Конфліктна драматургія опери Д. Обера передбачала протистояння повстанців (неаполітанців) та іспанців, що з необхідністю вимагало розгалуження хорового колективу на два протиборчі табори.

Аналіз хору в наступних зразках *grand opéra* виявляє його еволюцію, зростаючу складність і посилення драматургічної ролі в розбудові оперного цілого. Підкреслено, що в опері Дж. Мейєрбера «*Robert le Diable*» лібрето сприяло наскрізному розвитку оперної дії, що спричинило посилення ролі ансамблів і хорів. У розгортанні оперної драматургії «*Robert le Diable*» хоровий чинник отримує визначальну роль, створюючи як негативні, так і позитивні персонажі, стає учасником конфлікту між прибічниками диявола (демони) та прихильниками добра (народ, невидимі сили). Відповідно до цього, артисти хору створюють образи кавалерів, народу, дівчат, зброєносців, демонів та пустельників, що привело до застосування різних складів хорового чинника, утворення двох хорових таборів, що уособлюють протистояння між небесними та пекельними силами, що надає драмі інфернального характеру.

Обґрунтовано значну роль хорового компоненту в розвитку драматургії «*La Juive*» Ф. Галеві, де хор є одним із головних героїв твору. Хоровий чинник в опері уособлює народ, котрий, в свою чергу, поділяється на два табори: християн та іудеїв, які демонструють релігійну нетерпимість, а кульмінацією міжконфесійного конфлікту стає загибель Рахілі та Елізара.

Підкреслено, що «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера – вершина жанру *grand opéra*. Хор набуває ключової ролі в розбудові драматургії оперного цілого, визначає динаміку розгортання оперної дії. Колективні образи католиків і гугенотів, створені за рахунок хорового компонента, постають як непримиренні учасники релігійного протистояння, які втілюють основний вектор конфлікту і набувають ролі головного героя опери.

Обґрунтовано специфіку хорової драматургії в кожному з проаналізованих оперних творів: у «*La muette de Portici*» Д. Обера – як виразника визвольної боротьби; у «*Robert le Diable*» – як носія надприродного начала; у «*La Juive*» Ф. Галеві – як репрезентанта міжконфесійного конфлікту; у «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера – як узагальненого образу релігійного протистояння.

Доведено, що хорові сцени в *grand opéra* відіграють ключову роль у створенні масштабності, конфліктної драматургії та багатоголосся думок, уособлюючи народні маси. Формотворенню монументальних оперно-хорових сцен за участі хору, ансамблів солістів, балету й оркестру властиві або масштабні складені структури, організовані за принципом контрасту, або складні тричастинні форми, або побудови наскрізного розвитку. У композиції оперного цілого саме оперно-хорові сцени визначають кульмінаційні зони музично-сценічних творів, за рахунок хорового чинника створюються грандіозні фінали, де відбувається розв'язка конфлікту.

Установлено, що протистояння хорових таборів є важливим компонентом композиційно-драматургічної структури *grand opéra*. Завдяки створенню контрастної інтонаційної драматургії хорових побудов розкривається музично-смісловий стрижень оперного цілого, що посилює головний конфлікт музично-сценічного твору: меланхолійні, іноді гімнічні піснеспіви іудеїв у «*La Juive*» Ф. Галеві контрастують з більш помпезними, урочистими християнськими хорами; хорал «*Ein feste Burg*» як лейтмотив протестантів у п'ятій дії «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера протиставляється маршоподібному хору католиків «*Tue, tue!*». Інтонаційна драматургія хорових

сцен сприяє персоніфікації таборів, що ворогують, підкреслюючи їх соціальні або релігійні відмінності.

Визначено драматургічні функції хорового чинника в обраних зразках жанру *grand opéra*, зокрема:

- емоційно-психологічна функція – Сцена біля Везувію, друга дія; алегорична – Barkarola з другої дії «*La muette de Portici*» Д. Обера;
- уособлення демонічного начала (інфернальна) – «Gloire au maître qui nous guide», третя дія; колористична і сугестивна – «Gloire à la Providence!» з п'ятої дії «*Robert le Diable*» Дж. Мейєрбера;
- поліфункціональна, лейтмотивна – *Te Deum* з першої дії, №8 Молитва з другої дії; величальна – фінал першої дії «*La Juive*» Ф. Галеві;
- символічна – «*Des jours de la jeunesse*» з першої дії, функція контраста – хорові сцени з третьої дії, лейтмотивна, об'єднувальна – протестанський хорал «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера.

Виявлені драматургічні функції, отримані хоровим чинником в усіх проаналізованих творах жанру *grand opéra*: конкретно-історичне тло (за М. Черкашиною-Губаренко), уособлення конфлікту, дійова, динамічно-дійова, функція коментатора, кульмінаційна, персоніфікація протиборчих таборів. Таким чином, до існуючих у вітчизняному хорознавстві типологій драматургічних функцій хорового компоненту додали наступні: уособлення конфлікту, кульмінаційну, алегоричну, сугестивну, об'єднувальну, інфернальну.

Окреслено основні етапи формування виконавської концепції щодо втілення хорової складової в оперному жанрі, зокрема, в творах *grand opéra*. Обґрунтовано специфіку трактування хорових сцен *grand opéra*, що полягає у наявності хорового колективу великого за кількісним складом і високопрофесійного – за якісними показниками. Це пов'язано з необхідністю розгалуження хорового колективу на протиборчі групи, зі складністю хорової партитури і наявністю у хорових партіях тембрально насичених голосів співаків, які в ансамблі з оркестром зможуть повноцінно виконати

монументальні оперно-хорові сцени у синтезі зі сценографією, де артисти хору втілюють образи повстанців, демонів, непримирених учасників міжконфесійних конфліктів.

У підсумку аналізу виконавських версій «*La muette de Portici*» Д. Обера, «*Robert le Diable*» Дж. Мейєрбера, «*La Juive*» Ф. Галеві, «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера, здійснених останньої третини ХХ – початку ХХІ століть виявлені тенденції як до історично-орієнтованого виконавства, так і до проявів режисерського театру. Підкреслено прагнення до створення виконавських версій без купюр, до реалістичного відтворення сценічних ефектів завдяки сучасним технічним можливостям, що надає імпульс до нових інтерпретацій.

Обґрунтовано специфіку виконавського трактування хорових сцен у *grand opera*, що полягає в осмисленому, стилістично вмотивованому підході, глибоких знаннях щодо жанру з урахуванням сучасної сценічної мови; в напрацюванні методів роботи над хоровими сценами, які репрезентують протистоячі табори, з точки зору втілення інтонаційної й тембральної драматургії, штрихового розмаїття та динамічної шкали від *pp* до *fff*; поєднання академічної вокальної манери артистів хору, їх витривалості з надзвичайно складними сценічними завданнями задля змістового розкриття оперного конфлікту. Здійснений компаративний аналіз дозволив визначити найбільш адекватні щодо розкриття композиторського задуму постановки оперних творів Ф. Галеві та Дж. Мейєрбера. Найбільш адекватну реалізацію композиторського замислу «*La Juive*» виявлено у постановці музично-сценічного твору Ф. Галеві Оперою Ніцци (2015), а найповніше розкриття композиторської концепції опери «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера було здійснено у виконавській версії *Opéra National de Paris* (2018).

Таким чином, хор у *grand opéra* набуває принципово нового статусу, формуючи узагальнений, колективний образ народу, який постає як провідний герой оперної дії. Саме народ, репрезентований хоровим компонентом, стає рушійною силою в контексті повстань, соціальних і релігійних конфліктів, що

дозволяє визначити його як вагомий чинник у становленні жанру *grand opéra*.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архімович, Л. (1957). Українська класична опера: монографія. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва та музичної літератури.
2. Архімович, Л., Гордійчук, М. (1963). Микола Віталійович Лисенко: Життя і творчість.
3. Бабій, О. П. (2014). Авторські концепції «опери порятунку» Людвіга ван Бетховена та Ріхарда Вагнера: драматургічна модель і типологія персонажів. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, (3), 10–19.
4. Батовська, О. (2005). Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренка (на прикладі «Загибель ескадри», «Пам'ятай мене», «Вій», «Згадайте, братія моя»). (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеса: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
5. Батовська, О. (2019). Хор в опері «Фауст» Ш. Гуно як вагомий компонент музично-драматургічної виразності. *Музичне мистецтво і культура*. 29 (2), 209 – 222.
6. Батовська, О. (2010). Хоровий компонент в операх західноєвропейських композиторів XVII – XVIII. Харків: Харківський університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
7. Беленкова, І. (1984). Про новий аспект у методиці аналізу оперної драматургії: Методичні рекомендації. Харків.
8. Бермес, І. (2024). Ансамблеве виконавство: теоретичний, практичний, естетичний виміри. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2, 186–190.
9. Беляєв, І. (1989). Проблеми інтерпретації народно-хорових сцен в українській радянській історико-патріотичній опері. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ.
10. Беляєв, І. (1987). Функція хору в драматургії опери. 1, 19–22.

- 11.Белік-Золотарьова, Н. А. (2010). Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства. У Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Збірник наукових праць (Вип. 3, с. 11–18). Харків: Харківська державна академія дизайну і мистецтв.
- 12.Белік-Золотарьова, Н. А. (2011). Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ ст.: Шляхи (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- 13.Белік-Золотарьова, Н. (2011). Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ ст.: Шляхи розвитку (Дис. канд. ...мистецтвознавства) , Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- 14.Белік-Золотарьова, Н. (2024). Слово про Вчителя (до 100-річчя від Дня народження Л. М. Венедиктова). У Матеріали VIII Всеукраїнської науково-практичної конференції «Диригентсько-хорова освітаб синтез теорії та практики» (с. 10–12). Харків: ХНУМ імені І.П. Котляревського.
- 15.Белік-Золотарьова, Н. А. (2022). Два хори на вірші Г. Сковороди: диригентська концепція. Культура України, 78, 79 – 86.
- 16.Бутенко, Л. М. (2002). Оперно-хорове виконавство. Одеса: ОДМА.
- 17.Бутенко, Л. (2001). Функція хору в драматургії сучасного оперного спектаклю (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- 18.Ван Те (2008). Явище національного стилю в контексті поетики опери. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеса: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
- 19.Горюхіна, Н. (1985). Нариси з питань музичного стилю та форми.
- 20.Горюхіна, Н. (1989). Національний стиль: Поняття і досвід аналізу. У Проблеми музичної культури, 2, с. 52–64.

- 21.Енська, О. (2010). Італійська історія у французькій інтерпретації: «Королева Кіпру» Ф. Галеві. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, (Вип. 89), 491–505.
- 22.Енська, О. (2011). Сучасне прочитання опери Фроменталю Галеві «Жидівка». Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського, (3 [12]), 36–44.
- 23.Енська, О. (2011). Християнська тематика у французькій опері XIX століття. Світогляд–Філософія–Релігія.
<http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39505/14-Enska.pdf>
- 24.Заверуха, О. (2019). Складові хорового письма: система взаємодії рівнів музичного твору. Науковий вісник «Культура України» Харківської державної академії культури, 65, 174 – 181.
- 25.Золотарьова, Н. С. (2012). Лістовське прочитання опери Ж. Ф. Галеві «La Juive» у фортепіанних Reminiscences. У Проблеми сучасності: Культура, мистецтво, педагогіка: Збірник наукових праць (Вип. 22, с. 84–95). Луганськ: Луганський державний інститут культури і мистецтв.
- 26.Іванова, І. Л., Куколь, Г. В., Черкашина, М. Р. (1998). Історія опери. Західна Європа. XVII–XIX століття. Київ: Заповіт.
- 27.Іванова, Ю. М. (2011). Теоретичні аспекти розвитку хорового виконавства. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики і освіти, 194 – 202.
- 28.Іванова, Ю. М. (2015). Шляхи вивчення хорознавства. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 43, 291 – 300.
- 29.Кисельова, Т. (2023). Два світи хорової драматургії опери «Robert le Diable» Дж. Меєрбера. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 68, 107-124.
- 30.Кисельова, Т. (2024). Хорова складова інноваційної постановки «Les Huguenots» Дж.Мейєрбера в Мангаймі. Слобожанські мистецькі студії, 1, 46-49.

31. Кисельова, Т. (2024). Жанровий синтез в опері «La muette de Portici» Д. Обера. Аспекти історичного музикознавства, 35, 181-197. Режим доступу: https://aspekty.kh.ua/vypusk35/aspekt_35_10_Kyseliova.pdf
32. Коновалова, І. (2022). Рецепції поняття «музичний твір» у сучасному науковому дискурсі: семантична специфіка твору як тексту і звучення [Дисертація]. Харківський національний університет мистецтв.
33. Корній, Л. П. (2001). Історія української музики: підручник для вищих музичних навчальних закладів. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського; Вид-во М. П. Коць.
34. Куриляк, І. (2018). Еволюція драматургічних функцій хору в українській опері: національно-естетичний вимір (Кандидатська дисертація). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.
35. Летичевська, О. (2001). Проблеми інтерпретації в хоровому виконавстві (на прикладі творчості Національної опери України). У Науковий вісник, 18(7), 143–153). Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
36. Ляйх-Галлан, К. (2004). Опера Фроменталя Галеві «Жидівка». У Науковий вісник. Музика у просторі культури (Вип. 33, с. 293–302). Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
37. Маркова, О. (2002). Питання теорії виконавства: матеріали до курсу теорії виконавства для магістрів та аспірантів. Одеса. 128 с.
38. Мовчан, В. (2016). Французька лірична опера в динаміці жанрової традиції (Дис. канд. мистецтвознавства), Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
39. Москаленко, В. (2012). Лекції з музичної інтерпретації: Навчальний посібник. Київ: Клякса.
40. Москаленко, В. (1994). Творчий аспект музичної інтерпретації (до проблеми аналізу): Дослідження. Київ.

- 41.Мостова, Ю. В. (2003). Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків: Харківська державна академія культури.
- 42.Ніколаєвська, Ю. (2020). Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ-початку ХХІ століть: Монографія. Харків: Факт. ЗНУМ імені І. П. Котляревського.
- 43.Рожок, В. (2003). Музика і сучасність. Монографічні дослідження. Науково-популярні, критичні та публіцистичні твори (М. Р. Черкашина, ред.). Київ: Книга Пам'яті України.
- 44.Рожок, В. (1984). Образ народу в українській радянській героїко-революційній опері (до проблеми музично-сценічного втілення) (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Ф. Рильського.
- 45.Рощенко, О. (2022). Сакральна топоніміка у драматургії вагнерівського «Лоенгріна» (міфооперологічні студії). Українська книга про Ріхарда Вагнера (за заг. наук. ред. докт. мистецтвознавства М. Черкашиної-Губаренко й О. Клековкіна) сс. 294 – 318. Ін-т проблем сучас. Мистец. НАМ України. Ніжин: ПП «Лисенко М. М.».
- 46.Рощенко, О. Г. (2024). Тембр-характер як категорія виконавської оперології. Музикознавча думка Дніпропетровщини, вип. 26(1), 490 с. (ISSN 2522-915X)
- 47.Рощенко, О. Г., & Го Чанлу (2024). Великий театр – артефакт оперної культури Китаю: формування засад оперної культурології. Музикознавча думка Дніпропетровщини, вип. 27(2), 364–382. Дніпро: Грані. DOI:10.33287/222466
- 48.Рощенко, О. Г. (2025). «Летючий Голландець» Ріхарда Вагнера: строката казка сновидінь і мандрів. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Історія музики: проблеми, процеси, персони. Пам'яті М. Р. Черкашиної-Губаренко, вип. 142, 49–62. Київ.

- 49.Рощенко, О. Г., & Чжан Юй (2022). Логіка лібретотворення «Великого Каналу. Балади Річки» – новітньої китайської великої опери. Музикознавча думка Дніпропетровщини: збірник наук. праць, вип. 23(2), 89–101. Дніпро: Грані.
- 50.Сакало, О. (2000). Романтична драма та романтична опера. Шляхи еволюції. Українське музикознавство, (Вип. 29), 160–170. Київ.
- 51.Сакало, О. (2002). Опера як текст своєї історичної доби. У Українське музикознавство: Науково-методичний збірник (Вип. 31, с. 305–317). Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Центр музикознавчих україністичних студій.
- 52.Сакало, О. (2004). Тенденції французької культури 20-х років XIX століття і новації «Роберта Дьявола» Дж. Мейєрбера. У Науковий вісник: Збірник статей (Вип. 33: Музика у просторі культури, с. 282–293). Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського.
- 53.Тимофєєва, К. В. (2009). Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків.Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- 54.Черкашина-Губаренко, М. Р. (1983). Історична опера першої половини XIX ст.: Проблеми інтерпретації історії. Долі жанру (Автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства). Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Ф. Рильського.
- 55.Черкашина-Губаренко, М. (2002). Історична опера як метажанр («Коронація Поппеї» Монтеверді, «Юлій Цезар в Єгипті» Генделя, «Гугеноти» Мейєрбера). У Музика і театр на перехресті епох: Збірник статей (Т. 1, с. 70–78). Суми.
- 56.Черкашина-Губаренко, М. (2002). Опера Ф. Галеві «La Juive» на українській оперній сцені. У Музика і театр на перехресті епох: Збірник статей (Т. 2, с. 189–196). Суми: Наука.

57. Черкашина-Губаренко, М. (2009). Структурний аналіз оперного твору. Часопис Національної музичної академії України імені І. П. Чайковського, 2, 58 – 67.
58. Шан Юн (2019). «Африканка» Дж. Меєрбера і традиції французького музичного театру XIX століття. Культура і сучасність. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 1, 318 – 324.
59. Шаповалова, Л. (2007). Рефлексивний художник. Проблеми рефлексії в музичній творчості: монографія. Харків: Скорпіон.
60. Allitt, J. (1975). *Les Martyrs Revisited*. *Journal of the Donizetti Society*, 2, 37–42.
61. Auber, D.-F. E. (1980). *La Muette de Portici* (Libretto by E. Scribe & G. Delavigne). Opéra in five acts (1826–1829; premiere: February 29, 1829, Opéra). Full score. Reprint. New York / London.
62. Barbier, P. (1987). *La vie quotidienne à l'opéra au temps de Rossini et de Balzac. Paris 1800–1850*. Paris: [видавництво не вказане].
63. Bates, C. N. (1970). *Verdi's Les Vêpres Siciliennes (1855) and Simon Boccanegra (1857)* (Doctoral dissertation), Yale University.
64. Becker, G., & Becker, H. (1992). Meyerbeers Opéra comique *L'étoile du nord*: Anmerkungen zur Entstehungsgeschichte des Librettos. In K. Schlager (Ed.), *Festschrift für Heinrich Unverricht* (pp. 17–34). Tutzing: Schneider.
65. Becker, H. (1981). ...der Marcel von M.: Anmerkungen zur Entstehungsgeschichte der Hugenotten. *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, 1979/80, 79–100. Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung.
66. Berlioz, H. (1844). *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schonenberger.
67. Bonnefon, P. (1917). *Les métamorphoses d'un opéra: Lettres inédites d'Eugène Scribe*. *Revue des deux mondes*, 41, 877–899.
68. Bruls, W. (2021). *Venedig und die Oper: Auf den Spuren von Vivaldi, Verdi und Wagner*. Leipzig: Henschel.

- 69.Brzoska, M. (1983). Mahomet et Robert-le-Diable: L'esthétique musicale dans Gambara. *Année Balzacienne*, 51–78.
- 70.Brzoska, M. (1986). Mose und Massimilla Doni: Rossinis Mose in Egitto und Balzacs politische Deutung. In A. Gier (Ed.), *Oper als Text: Romantische Beiträge zur Literaturforschung* (pp. 125–145). Heidelberg: Winter.
- 71.Brzoska, M. (1988). Historisches Bewußtsein und musikalische Zeitgestaltung. *Archiv für Musikwissenschaft*, 45, 50–66.
- 72.Budden, J. (1972). Varianti nei Vespri Siciliani. *Nuova rivista musicale italiana*, 6, 155–181.
- 73.Budden, J. (1982). Verdi and Meyerbeer in relation to Les Vêpres Siciliennes. *Studi verdiani*, 1, 11–20.
- 74.Byelik-Zolotaryova, N., Zaverukha, O., Mykhailo, O., Sukhomlinova, T., Chumak, O. (2024). Landscape in the twentieth century composing in the aspect of performing interpretation. \ *STUDIA UBB MUSICA*, LXVIII, Special Issue 1,. p. 49 – 70.
- 75.Börner, W. (1962). Die Opern von Daniel-François-Esprit Auber [Unpublished doctoral dissertation]. Universität Leipzig.
- 76.Charlton, D. (2000). *French opera 1730–1830: Meaning and media*. Surrey: Ashgate.
- 77.Cox, D. (1965). Gounod and the aesthetic of French lyricism. *Music & Letters*, 46(4), 315–330.
- 78.Crosten, W. L. (1973). *French grand opera: An art and a business*. New York: Da Capo Press. (Original work published 1948)
- 79.D'Ortigue, J. (1833). Robert le Diable. In *Le Balcon de l'Opéra* (pp. 114–137). Paris.
- 80.Die Hugenotten Giacomo Meyerbeer. NMT (22.01.2023). Pfalzbau Ludwigshafen, 2023. 72.
- 81.Döhring, S. (1983). G. Meyerbeer: Grand opéra als Ideendrama. *Das Orchester*, 31/32, 11–22.

- 82.Döhring, S., & Jacobshagen, A. (1998). Meyerbeer und das europäische Musiktheater. Laaber: Laaber-Verlag.
- 83.Dumas, A. (1835). *La Juive*. *Gazette musicale de Paris*, 2, 141–146, 149–154.
- 84.Ellis, K. (1997). Ambroise Thomas's *Hamlet* and the Gothic. *19th-Century Music*, 21(2), 152–177.
- 85.Eugène Scribe und das europäische Musiktheater (S. Werr, Ed.). (2007). Berlin: [Видавництво не вказане].
- 86.Fétis, F. (1831). [Review of the opera]. *Revue musicale*, 11, 336–339.
- 87.Finscher, L. (1982). Aubers *La muette de Portici* und die Anfänge der Grand Opéra. In J. Schläder & R. Quandt (Eds.), *Festschrift für H. Becker* (pp. 87–105). Laaber: Laaber-Verlag.
- 88.Frese, C. (1970). *Dramaturgie der großen Opern G. Meyerbeers*. Berlin: [Видавництво не вказане].
- 89.Fulcher, J. F. (1987). *The nation's image: French grand opera as politics and politicized art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 90.Fulcher, J. F. (2001). French cultural politics and the construction of French identity: The case of Félicien David's *Herculanum*. In V. Johnson et al. (Eds.), *Opera and society in France: From the Revolution to 1900* (pp. 273–295). London: Ashgate.
- 91.Gérard, C. (1993). Félicien David, *Herculanum*, and the exotic in grand opera. *Revue de Musicologie*, 79(1), 102–123.
- 92.Gerhard, A. (1992). *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: Steiner Verlag. Gerhard, Anselm. „Ferdinand Cortez und *Le Siège de Corinthe*: Stufe und die Anfänge der Grand Opéra.“ In *Atti del terzo Congresso Internazionale di Studi Spontiniani*, 93–111
- 93.Gerhard, A. (n.d.). Ferdinand Cortez und *Le Siège de Corinthe*: Stufe und die Anfänge der Grand Opéra. In *Atti del terzo Congresso Internazionale di Studi Spontiniani* (pp. 93–111).
- 94.Gerhard, A. (1998). *The urbanization of opera: Music theater in Paris in the nineteenth century*. Chicago: University of Chicago Press.

95. Gossett, P. (1983). Gounod, Meyerbeer, and the transformation of French opera. *19th-Century Music*, 7(2), 121–134.
96. Großmann, S. (2013). *Inszenierungsanalyse von Opern*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
97. Halévy, F. (1835). *La Juive* (Libretto by E. Scribe). Grand opéra in five acts (1833–1835; premiere: February 23, 1835, Opéra). Full score, 1835 [Reprint 1980, New York] (= Early Romantic Opera, No. 36); edited by K. Leich-Galland, Saarbrücken, 1985 (= Nouvelle Édition d'Opéras Choisis, No. 1); piano-vocal score, 1835; reprint of the 1857 edition, Heilbronn, 1993 (= Opéras français du XIXe siècle, B III).
98. Halévy, F. (2003). *La Juive / Shicoff, Stoyanova*. Віденська опера. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=SV_ofKbbcB0 (Переглянуто: 18.07.2024).
99. Hallman, D. (1995). *The French grand opera La Juive (1835): A socio-historical study* (Doctoral dissertation, City University of New York). UMI No. 9530879.
100. Hagedorn, V. (2019). *Der Klang von Paris: Eine Reise in die musikalische Metropole des 19. Jahrhunderts*. [Місце видання не вказане]: [Видавництво не вказане].
101. Henze-Döhring, S. (2013). *Verdis Opern: Ein musikalischer Werkführer*. München: Beck.
102. Huebner, S. (1990). *The operas of Charles Gounod*. Oxford: Clarendon Press.
103. Huebner, S. (1997). Herculanum and the sacred in French opera. *Nineteenth-Century Music*, 20(3), 251–267.
104. Huebner, S. (1999). *French opera at the fin de siècle: From Gounod to Massenet*. Oxford: Oxford University Press.
105. Join-Dieterle, C. (1980). Robert le Diable: Le premier opéra romantique. *Romantisme*, 28/29, 147–166.

106. Johnson, V. (1989). Opera and ideology in the grand opera tradition: *La Juive* and the French Revolution. In C. Norris (Ed.), *Music and the politics of culture* (pp. 114–130). London: Lawrence and Wishart.
107. Johnson, V. (2008). *Backstage at the Revolution: How the Royal Paris Opera survived the end of the Old Regime*. Chicago: University of Chicago Press.
108. Jordan, R. (1973). *Charles Gounod: A biography*. London: Weidenfeld and Nicolson.
109. Jordan, R. (1973). *Félicien David and his influence on French romanticism*. Paris: Fayard. Jordan, William. “The Spectacle of the People in Grand Opéra.” In *Opera in Context: Essays on Historical Staging from the Late Renaissance to the Time of Puccini*, edited by Mark A. Radice, 149–168. Portland: Amadeus Press, 1998.
110. Jordan, R. (1994). *Fromental Halévy: His life and music, 1799–1863*. London: [Видавництво не вказане].
111. Jordan, W. (1998). The spectacle of the people in grand opéra. In M. A. Radice (Ed.), *Opera in context: Essays on historical staging from the late Renaissance to the time of Puccini* (pp. 149–168). Portland: Amadeus Press.
112. Kendall, A. (1985). *Gounod and his critics*. New York: Da Capo Press.
113. Kyselova, T. (2021). The stages of the performance modeling of the opera choral scenes (based on the opera “*La Juive*” by F. Halévy). *European Journal of Arts*, 4, 47–52.
https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-4_2021_TL.pdf
114. Lacombe, H. (Ed.). (2000). *L’Opéra en France et en Italie 1791–1925: Une scène privilégiée d’échanges littéraires et musicaux*. Paris: [Видавництво не вказане].
115. Landau, J. (1936). *Judaism in music: Jacques François Halévy*. London: [Видавництво не вказане].
116. Leavis, R. (1975). *La Favorite and La Favorita: One opera, two librettos*. *Journal of the Donizetti Society*, 2, 117–129.

117. Leich-Galland, K. (1993). *La Magicienne* (1858): Dernier grand opéra de Fromental Halévy. *Revista de Musicología*, 16, 3171–3178.
118. Lorbac, C. de. (1862). *Fromental Halévy: Sa vie, ses œuvres*. [Місце видання не вказане]: [Видавництво не вказане].
119. Longyear, R. M. (1957). *D.F.E.Auber: A chapter in French opéra comique 1800–1870* [Doctoral dissertation, Cornell University].
120. Longyear, R. M. (1958). *La Muette de Portici*. *The Musical Quarterly*, 19, 37.
121. Macdonald, H. (1984). *Music and opera*. In D. G. Charlton (Ed.), *The French Romantics* (pp. 353–381). Cambridge: Cambridge University Press.
122. Martini, F. (1961). *Geschichte der französischen Literatur*. Stuttgart: Kröner.
123. Messenger, M. F. (n.d.). 1840: Three French operas and their Italian counterparts. 99–116.
124. Meyerbeer, G. (1832). *Robert le Diable* (Libretto by E. Scribe & G. Delavigne). Opéra in five acts (1826–1831; premiere: November 21, 1831, Paris, Opéra). Piano-vocal score by J. P. Pixis, Paris, 1831; full score, Paris, 1832.
125. Meyerbeer, G. (1836). *Les Huguenots*: Grand opéra in five acts [Full score]. Paris: Heugel. (Original work premiered in 1836).
126. Meyerbeer, G. (2017–2018). *Les Huguenots*. Opéra Bastille. Opéra national de Paris. URL: <https://play.operadeparis.fr/p/les-huguenots>
127. Meyerbeer, G. (2012). *Robert le Diable* [DVD]. Royal Opera House, London.
128. Meyerbeer, G. (2011). *Les Huguenots* [1st part, Brussels production]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=dbYbmzEDOpo&t=1021s> (Переглянуто: 19.07.2024).
129. Meyerbeer, G. (2011). *Les Huguenots* [2nd part, Brussels production]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xVlQ2WxAk6U&t=1s> (Переглянуто: 19.07.2024).

130. Meyerbeer, G. (1991). *Les Huguenots* | *Die Hugenotten*: Grand opéra in five acts [DVD]. Deutsche Oper Berlin, Live.
131. Miller, N. (1985). Große Oper als Historiengemälde: Überlegungen zur Zusammenarbeit von Eugène Scribe und Giacomo Meyerbeer. In J. Maehder & J. M. Fischer (Eds.), *Oper und Operntext* (pp. 45–79). Heidelberg: Winter.
132. Mongrédien, Jean, *Variations sur un thème: Masaniello. Du héros de l’histoire à celui de »La Muette de Portici«*, in: *Jb. für Opernforschung* 1, 1985, 90–121
133. Müller, R. (1966). *Das Operlibretto im 19. Jahrhundert*. Winterthur: Amadeus.
134. Münzmay, A. (2010). *Musikdramaturgie und Kulturtransfer: Eine gattungsübergreifende Studie zum Musiktheater Eugène Scribes in Paris und Stuttgart*. Schliengen: Fourmat.
135. Paliani, L. (1843). *Mise en scène de Dom Sébastien*. Paris.
136. Pendle, K. (1979). *Eugène Scribe and French opera of the nineteenth century*. Ann Arbor: UMI Research Press.
137. *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* / hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. (1986). Band 1: Werke Abbatini – Donizetti. München: Piper.
138. *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett*. (1987). Band 2: Werke Donizetti – Henze. München: Piper.
139. *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett*. (1991). Band 4: Werke Massine – Piccinni. München: Piper.
140. *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* / hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. (1994). Band 5: Werke Piccinni – Spontini. München: Piper.

141. Pistone, D. (1981). L'opéra de Paris au siècle romantique. *Revue internationale de musique française*, 2(4), 7–56.
142. Prod'homme, J. (1904). Die 'Hugenotten' – Premiere. *Musikalisches Wochenblatt*, 3, 187–200.
143. Reti, R. (1951). *The thematic process in music*. New York: Macmillan.
144. Robin, P. (1985). Realpolitik: Verdi's Don Carlo. In *Opera and ideals from Mozart to Strauss* (pp. 155–209). Ithaca, NY: Cornell University Press.
145. Shan, Y. (2021). *Mysteriöse Aspekte der „großen“ französischen Oper und ihre Reproduktionen im Werk von J. Meyerbeer und J. F. Halevi* [Автореферат кандидатської дисертації, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової].
146. Schneider, H., Wild, N. (1993). *La Muette de Portici: Kritische Ausgabe des Librettos und Dokumentation über das Comité de mise en scène*. Tübingen: [Видавництво не вказане].
147. Slatin, S. (1979). Opera and revolution: La Muette de Portici and the Belgian Revolution of 1830 revisited. *The Journal of Musicological Research*, 3, 45–62.
148. Smith, R. L. (1994). Hamlet and Ambroise Thomas: A French composer and Shakespeare. *Cambridge Opera Journal*, 6(3), 241–265.
149. Soubies, A., & Malherbe, C. (1915). *Histoire de l'Opéra Comique pendant trois cents ans (1715–1915)*. Paris: Flammarion.
150. Wagner, R. (n.d.). Über „Les Huguenots“ (1840). In J. Kapp (Ed.), *Gesammelte Schriften* (Vol. 7, pp. 48–58). Leipzig: [Ohne Jahr].
151. Wagstaff, J. (1981). Hamlet and French grand opera. *Music & Letters*, 62(4), 445–463.
152. Walter, M. (1985). Zwei Hugenotten-Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts. *Jahrbuch für Opernforschung*, 1, 122–143.
153. Wapnewski, P. (1987). *Die Welt der Oper*. München: Piper.

154. Wild, N. (1991). Le spectacle lyrique au temps du Grand Opéra. In *La musique en France à l'époque romantique (1830–1870)* (pp. 21–57). Paris: [Видавництво не вказане].
155. Yon, J.-C. (1993). *E. Scribe, la fortune et la liberté* (Doctoral dissertation, Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne).
156. Zaverukha, O., Cherneta, T. (2020). Historical genesis of choral writing in Western European music. *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*, 7 (2). P. 203-216.

ДОДАТОК

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові видання України категорії Б, затверджені МОН України

Кисельова, Т. (2023). Два світи хорової драматургії опери «Robert le Diable» Дж. Меєрбера, Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 68, 107–124, DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-68.06>

Кисельова, Т. (2024). Хорова складова інноваційної постановки "Les Huguenots" Дж. Мейєрбера в Мангаймі, Слобожанські мистецькі студії, 1, 46–49, DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.9>

Кисельова, Т. (2024). Жанровий синтез в опері «La muette de Portici» Д. Обера, Аспекти історичного музикознавства, 35, 181–197, DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-35.10>

Публікації апробаційного характеру

Кисельова, Т. (2021). Виконавська інтерпретація сцени страти іудеїв з опери «La Juive» Ф. Галеві. Одеська хорова школа: традиції та новації. Збірник матеріалів конференції. 45-46. Одеса: Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової.

Кисельова, Т. (2022). Втілення ознак великої французької опери в «Robert le Diable» ДЖ. Мейєрбера. Культура та інформаційне суспільство. Збірник матеріалів конференції. 65-67. Харків: Харківська державна академія культури.

Кисельова, Т. (2022). Огюстен Ежен Скріб – співтворець великої французької опери. Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики. Збірник матеріалів конференції. 63-65. Харків: Харківський національний університет імені І. П. Котляревського.

Конференції:

«Одеська хорова школа: традиції та новації» присвяченої 145-річчю з дня народження К.К. Пігрова та 85-річчю кафедри хорового диригування»

(Одеса, 12–13 листопада 2021);

«Культура та інформаційне суспільство XXI століття (Харків, 19–20 травня 2022 р.);

«Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» до дня науки в Україні та 105-річчя заснування ХНУМ імені І.П. Котляревського (Харків, 21–22 травня 2022 року);

Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності (Одеса, 24 червня–26 червня 2022 року);

Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики (Харків, 1–2 листопада 2022 року), ХНУМ імені І.П. Котляревського 105 років: звершення та випробування (Харків, 11–12 жовтня 2022);

«Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13–14 лютого 2023);

«Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 21–22.05);

«Національний репертуар у музичних театрах світу. досвід підтримки, популяризації та промоції» (Київ, 26–28 лютого 2024);

«Ad initio: культурно-мистецькі виміри початку третього тисячоліття. До 20-річчя заснування факультету культури і мистецтв» (Львів 9–10 квітня 2024), «IV Черкашинські читання» (Харків, 6–7 грудня 2024).