

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРЬКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра хорового диригування
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

ДРАМАТУРГІЧНІ ФУНКЦІЇ ХОРУ В ОПЕРІ Ф. ГАЛЕВІ «LA JUIVE»

**Магістерська робота
КИСЕЛЬОВОЇ ТЕТЯНИ ІВАНІВНИ
Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства, професор
БЄЛІК-ЗОЛОТАРЬОВА Н. А.**

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



Харків – 2021

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1. Драматургічні функції хору в оперному жанрі як проблема музикознавства.....	7
1.1. Типи функціонального навантаження хору в контексті оперного цілого.....	7
1.2. Хоровий компонент в операх Ф. Галеві.....	14
Висновки до 1 Розділу.....	19
Розділ 2. Жанр «opera grande» в історії французької опери.....	20
2. 1. Історичні етапи розвитку французької опери.....	20
2. 2 Втілення стилєвих ознак жанру «opera grande» в «La Juive» Ф. Галеві.....	27
Висновки до 2 Розділу.....	29
Розділ 3. Хорові побудови в контексті опери Ф. Галеві «La Juive»: композиторська та виконавські версії.....	30
3.1. Композиторське тлумачення хорового чинника в оперній драматургії «La Juive» Ф. Галеві.....	30
3.2. Етапи творчого формування виконавської концепції хорової драматургії оперного цілого.....	47
3.3 Специфіка виконавських прочитань хорових сцен опери «La Juive» Ф. Галеві у XXI столітті.....	52
Висновки до 3 Розділу.....	61
Висновки.....	62
Список використаних джерел.....	69

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. На формування жанру великої опери (*opera grande*) вплинула творчість Фромантала Галеві, зокрема, «*La Juive*» (1835, «Жидівка» або «Дочка кардинала») на лібрето Ежена Скріба. Перший твір композитора у даному жанрі набув значення однієї з найбільш значних опер французької школи першої половини XIX століття. «*La Juive*» Ф. Галеві мала велику популярність у XIX та на початку XX століть. Проте, з 1936 року вона зникла з репертуару більшості європейських театрів у зв'язку з посиленням впливу нацизму на європейські країни.

У XXI столітті перший оперний твір Ф. Галеві переживає сценічне відродження, свідченням чого є постановки у Відні, Санкт-Петербурзі, Білфілді, Нюрнберзі, Дорлманді, Людвігшафені, Софії, Баден-Бадені, Тель-Авіві, Нью-Йорці, Парижі, Цюриху, Штудгарті, Амстердамі та Тулузі.

Хорові сцени відіграють надзвичайно вагому роль у музичній та сценічній драматургії опери, в розвитку сюжетної лінії. Проте, аналіз досліджень та критичних публікацій довів, що функціональне навантаження хорового чинника в опері «*La Juive*» Ф. Галеві не розглянуто в сучасній музикознавчій літературі. У відомих наукових працях досліджено «*La Juive*» Ф. Галеві, переважно, в історичному [18], жанровому [18, 33], драматургічному [18, 14] та сценографічному [32, 14] аспектах.

Отже, **актуальність теми** обумовлена затребуваністю «*La Juive*» Ф. Галеві у сучасній виконавській практиці, а також необхідністю визначення драматургічної ролі хорового чинника в оперному цілому для створення виконавської інтерпретації хорового компонента.

Об'єкт дослідження – драматургічне навантаження хору в оперному жанрі.

Предмет дослідження – драматургічні функції хору в опері Ф. Галеві «*La Juive*».

Матеріал дослідження – клавір (нотний текст) опери «La Juive» Ф. Галеві, а також виконавські версії оперного твору, створені Віденською державною оперою (2003 р., диригент – Векослав Шутей) та Санкт-Петербурзьким державним академічним театром опери та балету імені М. П. Мусоргського (Михайлівським театром, 2018 р., диригент – Петер Феранец).

Мета дослідження – визначити драматургічні функції хору в опері Ф. Галеві «La Juive».

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

- надати огляд наукової літератури, що розкриває функції хорового чинника в оперних творах XVII-XX століття;
- розглянути наукові концепції та підходи до вивчення оперної творчості Ф. Галеві;
- проаналізувати оперу «La Juive» Ф. Галеві з метою визначення ролі хорового чинника в драматургії музично-сценічного твору;
- виявити особливості інтонаційної драматургії хорових побудов з точки зору специфіки їх втілення у виконавській інтерпретації;
- визначити етапи творчого формування хорової драматургії опери;
- задіяти компаративний аналіз для порівняння виконавських версій оперного шедевр Ф. Галеві.

У даному дослідженні використовуються наступні **методи дослідження**:

- узагальнення, необхідний на кожному з етапів для підведення підсумків дослідження;
- принцип історизму, впроваджений задля виявлення історичного підґрунтя створення опери Ф. Галеві «La Juive»;
- інтонаційно-драматургічний і структурно-функціональний методи, введені для встановлення значення хорового чинника в опері Ф. Галеві «La Juive»;

- контекстуальний аналіз, задіяний задля осмислення ролі хорового компоненту в драматургії оперного цілого;
- жанровий аналіз, необхідний для усвідомлення ознак «opera grande» та прояву їх специфіки в «La Juive» Ф. Галеві;

У зв'язку з багатогранністю проблематики, зумовленою об'єктом і предметом дослідження, **теоретичну базу** складає взаємодія наукових досліджень з фундаментальними напрямками вітчизняної та зарубіжної музичної науки:

- *хорознавства* – О. Батовської [5, 6], Н. Белік-Золотарьової [8, 9,10], Л. Бутенка [14], В. Живова [28], В. Краснощоківа [32], Т. Кудрявцевої [35], П. Левандо [37], В. Полех [49], В. Рожка [50], Д. Храмова [69];
- *жанру* – Б. Асаф'єва [2], В. Бобровського [11, 12], М. Михайлова [40], Кюрегян [36], Є. Назайкінського [46], А. Сохора [60], В. Цуккермана [70];
- *оперного мистецтва* – Б. Асаф'єва [3], М. Друскіна [25, 26], В. Конен [31], М. Сабініної [54], О. Селицького [58], В. Фермана [62], М. Черкашиної-Губаренко [71, 72];
- *характеристики оперної творчості Ф. Галеві*, що міститься в працях О. Жесткової [33,34], Н. Золотарьової [37], К. Ляйх-Галана [50], О. Сакало [68, 69, 70], М. Черкашина-Губаренко [85, 86, 87], О. Енської [89 – 95], Г. Ван [100], Х. Макдоналд [98], В. Кростен [96], К. Пендл [99], Д. Хольмен [97].

Наукова новизна результатів дослідження полягає у тому, що вперше в музичній науці сконцентровано увагу на вивченні структурно-вербальних, інтонаційно-драматургічних і виконавських аспектів функціонування хорового компонента в опері «La Juive» Ф. Галеві.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що його матеріали можуть бути використані у лекційних курсах «Історія зарубіжної музики», «Хорова література (зарубіжна)», а також в класі з диригування та оперно-хоровому виконавстві.

Публікації. За матеріалами дослідження надруковані тези III Всеукраїнської науково-практичної конференції Диригентсько-хорової освіти: синтез теорії та практики (31 жовтня 2019 року), Міжнародного наукового форуму «Музикознавчий Універсум молодих» ЛНМАУ імені М. В. Лисенка (5-6 березня 2020 року), IV Всеукраїнської науково-практичної конференції Диригентсько-хорової освіти: синтез теорії та практики (29 жовтня 2020 року)

Апробація отриманих результатів дослідження проводилась у рамках XIX Міжнародної науково-творчої конференції студентів та аспірантів (22-23 березня 2019 року), III Всеукраїнської науково-практичної конференції Диригентсько-хорової освіти: синтез теорії та практики (31 жовтня 2019 року), Міжнародного наукового форуму «Музикознавчий Універсум молодих» ЛНМАУ імені М. В. Лисенка (5-6 березня 2020 року), IV Всеукраїнської науково-практичної конференції Диригентсько-хорової освіти: синтез теорії та практики (29 жовтня 2020 року), XXII Всеукраїнської молодіжної науково-творчої конференції «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ТА НАУКА НА ПОЧАТКУ ТРЕТЬОГО ТИСЯЧОЛІТТЯ» м. Одеса (3-5 грудня 2020 року) та II Міжнародної наукової конференції «МИСТЕЦТВО ТА НАУКА В СУЧАСНОМУ ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ ПРОСТОРИ» (17-18 травня 2021)

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, трьох розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 77 сторінок, основного тексту – 66 сторінок. Список використаних джерел містить 100 позицій, із них 5 – іноземною мовою.

РОЗДІЛ 1

ДРАМАТУРГІЧНІ ФУНКЦІЇ ХОРУ В ОПЕРНОМУ ЖАНРІ

ЯК ПРОБЛЕМА МУЗИКОЗНАВСТВА

1.1. Функціональне навантаження хорового чинника в контексті оперного цілого

Використані джерела щодо вивчення даної проблематики можна розділити на дві умовні групи. Перша група містить: навчальний посібник «Хоровий компонент в операх західноєвропейських композиторів» [7] і кандидатську дисертацію «Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренка» [6] О. М. Батовської; кандидатську дисертацію «Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ ст.: шляхи розвитку» [10] Н. Белік-Золотарьової; навчальний посібник «Оперно-хорове виконавство» [16] та кандидатську дисертацію «Функція хору в драматургії сучасного оперного спектаклю» [17] Л. Бутенко; книгу Д. Храмова «Хор в музикальних драмах Рихарда Вагнера» [83]. 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. У працях вітчизняних музикознавців і хорознавців, зокрема М. Гордійчука [3], В. Рожка [63] визначені наступні драматургічні функції хорового чинника в оперному жанрі: дієва і функція тла, тобто хор розглядається або як активний учасник подій, або – пасивний – тло, на якому відбувається розвиток музично-драматичної дії.

Метою дослідження дисертації Батовської О. М. «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 В. Губаренка, дослідниця зазначає, що хор є невід'ємною частиною драматургічного розвитку дії та застосовується як:

носії емоційного-психологічного стану героїв; провідник авторської думки; конструктивна основа всієї музичної споруди опер («Пам'ятай мене»).

У підрозділі 2.3 «Жанрові взаємодії та особливості трактування хору в операх останнього періоду (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 Третньому розділі дослідниця створила класифікацію драматургічних функцій хору, що містить шість головних та десять допоміжних груп: «фонова, колористична, репрезентативна, внутрішньо-емоційна, дійова і динамічна та десять допоміжних: статична, ілюстративна, ілюстративно-колористична, репрезентативно-колористична, фоново-репрезентативна, динамічно-колористична, емоційно-колористична, репрезентативно-динамічна, емоційно-дійова, дієво-динамічна» [4, с. 10].

Н. Белік-Золотарьова в дисертації «Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку» [11] розглядає оперно-хорову творчість 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.

Оперно-хоровий симфонізм – метод наскрізного розвитку музично-сценічної дії синтетично організованого твору засобами хорового співу, який охоплює композиційний та змістовий рівні.

Оперно-хорова сюїта – розосереджений та концентрований цикл хорів у опері, що підкоряється загальному розвитку художнього цілого й об'єднується однією з сюжетних ліній твору.

Оперно-хорове виконавство – синтетичний різновид виконавства, що поєднує інтерпретацію художнього змісту хорової складової оперного цілого з драматичною дією у процесі оперної вистави» [10, с. 8].

Н. А. Белік-Золотарьова здійснила аналіз опер українських композиторів другої половини ХХ ст. і удосконалила класифікацію хорового чинника в оперному цілому. Так, дослідниця 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 бурсацькеє» (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»))» [10, с. 14-15]. «Узагальнюючим рівнем класифікації хорового чинника» дослідниця визначає «*поліфункціональний*» [10, с. 14], де синтезуються різні рівні класифікації упродовж як оперного цілого, так і протягом однієї сцени.

Функціональне навантаження хорового чинника в опері розглядає Л. Бутенко в дисертації «Функція хору в драматургії сучасного оперного спектаклю». Мета дослідження Л. Бутенко полягає в аналізі функцій хорового чинника у їх взаємодії з усіма компонентами оперної вистави.

У першому розділі «Оперний спектакль як явище культури. Роль хорових сцен у визначенні виконавського темпоритму» досліджується роль та функціонування хорового чинника у сучасній оперній виставі, аналізується методи, за допомогою яких досягається темпо-ритмічний ансамбль вистави.

У підрозділі 1.1 «Опера як синтетичний жанр мистецтва: темпоритм вистави у взаємодії засобів художньої виразності» розглядається розвиток хорового чинника в контексті оперної дії. Дослідник розрізняє «стрижневі» та

форми-смисли у співвідношенні «основного -допоміжного», «рельєфного-фонового», «експозиційного-розвиваючого»[16].

У підрозділі 1.2 «Хор у драматургії оперної вистави. Взаємодія постановочних традицій та сучасних засобів вираження» надано теоретичне дослідження хорового чинника в оперному цілому. В даному розділі вчений приходить до таких висновків: хор є виражальною лінією оперної дії; хоровий чинник несе вагоме навантаження у розгортанні драматургії.

Підрозділ 1.3 «Темпо-ритм вистави та його вирішальне значення у вибудові 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.

У Другому розділі «Виконання хорових сцен у їх зв'язку з темпо-ритмом вистави» розглядаються засоби хорової звучності, тембро-фактурні особливості. У підрозділі 2.1 «Виконавське рішення хорових сцен у визначенні темпо-ритму вистави» аналізу підлягають як оперно-хорові сцени, так і закулісні хори, які є контрапунктом до оперної дії. Підрозділ 2.2 «Закулісні хори як опосередковане “комплементарне” подання темпо-ритму вистави» Л. Бутенко акцентує увагу на тому, що закулісні хори мають складну акустичну організацію сценічного та поза-сценічного простору, аналізується технологія їх виконання. У підрозділі 2.3 «Технологічні особливості оперно-хорового виконання та їх вплив на темпо-ритм вистави» наведено такі 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 з видами в інших хорових колективах. Підрозділ 2.4 «Темпо-ритм вистави у визначенні методики і змісту хормейстерської діяльності в оперному синтезі» є підсумком дослідження функціонування хорового чинника в оперній виставі.

Л. Бутенко у навчальному посібнику «Оперно-хорове виконавство» виявив шість типів драматургічних функцій хору в оперній цілісності. За Л. Бутенко, «перший тип: хор–звуковий “фон” для головних дійових осіб,

причетний до темпо-ритмічних показників вистави»[16,с.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»[16,с.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 ігрових дійових осіб (емоційно-резонансний взаємозв’язок)»[16,с.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–хор задіяний у розкритті сюжетних ліній і завдяки його коментарям «глядач дізнається про події, що відбуваються за межами сцени»[16,с.34]. До другого різновиду автор відносить сцену бурі з першої дії опери «Отелло» Дж. Верді.

Третій тип звукостанів оперного хору, за Л. Бутенко – активний учасник подій або головна дійова особа. Четвертий тип – розкриває сутність головного героя, його “внутрішній” голос, настрої. Зразок третього звукостану – чоловічий хор «Ах, какая кара – от друга ждатель удара» з опери Дж. Верді «Бал-маскарад», що розкриває «внутрішній» голос Річарда.

П’ятий тип складають закулісні хори, що являють собою театральний прийом, відомий ще за часів давньогрецького театру. Закулісний хоровий спів композитори використовують або для створення багатоплановості дії, або певного емоційного настрою, або для розширення акустичної перспективи сценічного простору.

У монографії Д. Храмова «Хор в музыкальных драмах Рихарда Вагнера» [83] підкреслюється новаторство композитора у трактуванні хорового чинника. По-перше, це «принципово важлива роль» хору в більшості оперних

полотен Р. Вагнера. За Д. Храмовим, це «принцип “активної хорової драматургії”» [83, с.96]. По-друге, для композитора хор – «універсальний багатотембровий інструмент, за допомогою якого створюється неповторна<...>атмосфера сцени, її образність» [83, с.97]. Дослідник підкреслює роль хору в створенні характеристик персонажів оперних творів Р. Вагнера, застосування композитором діалогів розшарованого хорового компонента («Летючий голандець»).

Лейтмотивний метод Р.Вагнера яскраво проявляється в хорових побудовах, зокрема лейтмотив Лоенгріна неодноразово звучить в хорових фрагментах оперного цілого. А в «Тангейзері» і «Парсифалі» «хорові сцени відображають <...> ідею, закладену у цих творах: протистояння духовної чистоти<...> і гріховної пристрасті...» [83].

Друга група містить джерела, що поєднують наукові роботи про «opera Grande», творчість Ф. Галеві та оперу «Le Juive». Це, зокрема, «Национальная история и ее воплощение во французской большой опере» Жесткової О. В статті аналізуються історичні події Франції ХІХ ст. та приходять до висновку, що велика опера спирається на національну історію, вдихаючи життя в минуле нації на різних художніх рівнях. Символічна роль великої французької опери полягає в захисті спадщини нації як "скарбниці" історичних прикладів, які формують національну самосвідомість людей ХІХ століття» [33]

В дослідженні «Драматургический метод Э. Скриба в либретто опер «Немая из Портичи», «Роберт-Дьявол», «Густав III», «Жидовка» и «Гугеноты» О. Жесткової йдеться про специфіку методу створення лібрето Е. Скріба, а саме «Відчуття міри і контрасту, дієвість та логічність, драматизм та видовищність, чітке планування драми і лаконічність тексту – головні складові драматургічного методу Е. Скріба» [34].

Перший підрозділ другого розділу автореферату дисертації «Листовское прочтение оперы Ж. Ф. Галевы «La Juive» в фортепианных Reminiscences» Н. С. Золотаревої присвячено впливу творчості Ф. Галеві на доробок Ф. Ліста та утворенню нового типу транскрипції – «Reminiscences». Н. Золотарьова

підкреслює, що для Ф. Галеві в логіці створення цілого в опері характерний поступовий рух до кульмінації й розв'язки конфлікту. Також дослідниця вказує на наявність тем очікування та прокляття у п'ятій дії оперного твору.

В. Ферман у праці «Оперный театр» характеризує спосіб розвитку дії великої опери: «Перша дія – зав'язка інтриги, друга дія – ускладнення, третя дія збільшення протиріч, виявлення основних конфліктів, посилення напруги, досягаючи кульмінації у фіналі дії, четверта дія – підготовка трагічної розв'язки, п'ята дія – конфліктний розрив, розв'язка-апофеоз» [76].

М. Р. Черкашина-Губаренко в статті «Опера Ф. Галеві “LA JUIVE” на українській оперній сцені» описує історію постановок «*La Juive*» на сценах України 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 на 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» [87с. 191]. Над постановками «*La Juive*» на українській сцені працювали видатні диригенти, режисери та співаки. Окрім цього оперного твору митця, інші опери Ф. Галеві на українській сцені не були поставлені.

У статті «Фроменталь Галеві – известный и неизвестный» О. Енська здійснила огляд оперної творчості Ф. Галеві. Дослідниця вважає, що не дивлячись на те, що Ф. Галеві став відомим завдяки написанню опер у жанрі «*grande*», більшість опер в доробку композитора написано в жанрі «*opéra comique*». Найпершим та найвідомішим твором Ф. Галеві у жанрі «*opera Grande*», як підкреслює О. Енська, стала «*La Juive*».

В дослідженні «Сучасне прочитання опери Фроменталія 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 приходиться 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» [32].

В дослідженні Діани Хольмен розглянуто проблеми антисемітизму та лібералізму монархії у Франції та їх відображення в операх Ф. Галеві [93].

1.2. Хоровий компонент в операх Ф. Галеві

Ф. Галеві увійшов до історії світового музичного театру як один з засновників жанру опера «grande». Його творчість в царині опери налічує понад 30 музично-сценічних творів. Серед них: «*La Juive*», «*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 в Паризьку академію 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» [50, с. 293]. В 1819 році Ф. Галеві отримав Римську премію. З 1820 року жив у Римі, а згодом в Неаполі. Восени 1822 року композитор повертається до Парижу та викладає в академії музики сольфеджіо, а в Італійському тетрі працював концертмейстером та хормейстером.

У 1833 році Ф. Галеві отримує замовлення від директора Опери на написання музики до п'яти актної опери під назвою «*La Juive*» на лібрето Ежена Скріба. Прем'єра опери відбулася 23 лютого 1835 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 року відкрив клас з композиції, де його учнями стали Ш. Гуно, К. Сен-Санс та Ж. Бізе.

У даному підрозділі здійснена спроба визначити значення хорového компонента в оперних творах композитора у залежності від жанру музично-сценічного цілого. Спираючись на дослідження вітчизняних науковців [32, 33, 34, 50, 89, 86, 91], оперний спадок Ф. Галеві систематизований за жанрами.

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

«*L'Artisan*»(опера на одну дію, лібрето Жюля-Анрі Вернуа де Сен-Жоржа, прем'єра 30 січня 1827 року в *Theatre del`Opera-Comiqe*);

«*Les Mousqueteires de la Reine*»(опера на три дії, прем'єра 3 лютого 1846 року в *Theatre del`Opera-Comiqe*);

«*Le Val d`Andorre*» (опера на три акти, лібрето Жюля-Анрі Вернуа де Сен-Жоржа, поставлена 11 листопада 1848 року в *Theatre del`Opera-Comiqe*);

«*La Fee auxroses*» (трьохактна опера на лібрето Жюля-Анрі Вернуа де Сен-Жоржа сумісно з Е. Скрібом, поставлена 10 жовтня 1849 року в *Theatre del`Opera-Comiqe*);

«*Le Nabab*» (опера на три дії на лібрето Жюля-Анрі Вернуа де Сен-Жоржа сумісно з Е. Скрібом, прем'єра 1 вересня 1853 року в *Theatredel`Opera-Comiqe*);

«*Jaguarita l`indienne*»(опера на три дії, лібрето Жюля-Анрі Вернуа де Сен-Жоржа сумісно з А. Льовеном, поставлена 14 травня в 1855 року *Theatre-Lyrique*);

«*L'Eclair*» (трьохактна опера для двох сопрано, двох тенорів (без хору), лібрето Жюля-Анрі Вернуа Сен-Жоржа, поставлена 16 грудня 1835 року в *Theatredel`Opera-Comiqe*);

«*LeSherif*» (опера в трьох діях, лібрето Е. Скріба на сюжет з О. де Бальзака, поставлена 2 вересня 1839 року в *Theatredel`Opera-Comiqe*);

«*Le dilettante d`Avignon*» (одноактна опера написана на лібрето Леона Галеві);

«*Clari*»(трьохактна опера, лібрето Пьетро Джаноне, поставлена 19 грудня 1828 року в *La Comedie-Italienne*);

«*Le Roi Et le batelier*» (одноактна опера, лібрето Жюльє-Анрі Вернуа Сен-Жоржа, прем'єра 8 листопада 1827 року *Theatre del`Opera-Comique*);

«*La dame de pique*» (три акти на лібрето Е. Скріба, за ремаркою у клавїрі «по Пушкіну» у перекладі П. Мерїме, але лібретист змінює сюжет і залишає лише епізод з трьома картами. Опера є першим втіленням пушкінського сюжету за кордоном. Прем'єра відбулась 22 грудня 1850 року в *Theatre del`Opera-Comique*).

Синтез жанрів у оперній творчості Ф. Галеві являє **опера-балет «La tentation»**. У цьому п'ятиактному музично-сценічному *opus*'і митця на лібрето Е. Кавейї, А. Дюпоншеля, балетні сцени створив К. Жид, хореографію – Ж. Кораллі. Дата прем'єри вказана М. Смітом як 12 березня 1832 року; однак у печатному лібрето вказано 20 червня. «*La tentation*» мала значний успіх упродовж шести років, але з того часу зникла з репертуару театрів.

Світову славу композитору принесли опери, створені в жанрі опера «grande», і саме у них роль хору в драматургії музично-сценічного цілого є визначною.

Першим зразком звернення композитора до цього жанрового різновиду є «*La Juive*» (*Дочка кардинала*) – 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. В 1840 році в Парижі під час постановки вона була не тільки скорочена до чотирьох актів, а й переведена на італійську мову. «*Guido et Ginevra*» була виконана німецькою

мовою в Мангеймі 3 квітня 1879 року та в Гамбурзі 20 березня 1882 року. Ф. Галеві в «*Guido et Genevra*» до оркестрової партитури вводить металофон (в II акті та у сцені гробниці Genevra);

- «*La Reine de Chypre*» – п'ятиактна опера, поставлена 22 грудня 1841 року в *Academieroyaledemusique*;
- «*Le Juif errant*» – п'ятиактна опера, лібрето Жюльє-Анрі Вернуа Сен-Жоржа сумісно з Е. Скрібом, поставлена 23 квітня 1852 року в *Theatredel`Opera*. Оперне лібрето написано за темами роману «Le Juif errant» Е. Сью. Хоча дія роману розгортається в Парижі XIX століття, а «мандрівний єврей» у головній сюжетній лінії є другорядним, в опері дія розгортається в Амстердамі в 1190 році, 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 відбувалися на території Франції.

Вперше опера була представлена 15 березня 1843 року Паризькою оперою в Salle Le Peletier. Вистави продовжувались там починаючи з 4 жовтня 1847 року до 1848 року. З 5 квітня 1870 року опера була поставлена в *Theatre-Lyrique*. Опера «*Karl VI*» також виконувалась французькою мовою в Брюсселі (2 жовтня 1845 року), Гаазі (25 квітня 1846 року), Новому Орлеані (22 квітня 1847 року), Буенос-Айресі (4 травня 1854 року), Батавії (27 квітня 1866 року), Барселоні (29 квітня 1871 року.), Мексиці (19 січня 1882 року) та Марселі (8 квітня 1901 року). Також оперу було виконано німецькою мовою в Гамбурзі (13 лютого 1851 року) та італійською мовою в Милані (16 березня 1876 року). У ХХ столітті опера стала зникати з репертуару театрів, але в 2005 році була відновлена в Компьені.

Результатом дворічного навчання Ф. Галеві в Римі як 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*» – трьохактна опера на лібрето П. Джанноне, прем'єра 19 грудня 1828 року в *La Comedie-Italienne (Париж)*. Композитор прагнув, щоб її виконали саме на сцені *La Comedie-Italienne*, де працював хормейстером та концертмейстером.

Висновки до Розділу 1

В дослідженнях О. Батовської, Н. Белік-Золотарьової, Л. Бутенка, Д. Храмова створені типології, що набувають універсального значення щодо визначення драматургічних функцій хору в операх різних стилів та епох. 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 класифікаціям О. Батовської та Д. Храмова притаманна дослідницька й методична спрямованість.

Оперна спадщина Ф. Галеві налічує понад тридцять творів, різноманітних за жанром. Композитор надає перевагу комічному жанру (біля дванадцяти опер), але всесвітню славу йому принесла опера, написана в жанрі «*opera grande*» – «*La Juive*». Відповідно до жанру, в комічних операх роль хору є другорядною, в «*opera grande*» – визначною. Наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. оперна творчість Ф. Галеві переживає відродження, адже теми порушені композитором на сьогодні є актуальними. З'являться як сучасні постановки, здійснені видатними митцями у всесвітньо-відомих оперних театрах, так і нові дослідження музично-сценічних творів митця.

РОЗДІЛ 2

ЖАНР ОПЕРИ «GRANDE» В ІСТОРІЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ ОПЕРИ

2. 1. Історичний аспект розвитку французької опери

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. «*Tragédie en musique*» Ж.-Б. Люллі демонстрували специфічно французький музично-театральний стиль завдяки зв'язку ліричної трагедії з традиціями національного балету – великі дивертисменти (вставні танцювальні номери не пов'язані з сюжетом), урочисті ходи, процесії, свята, чарівні картини, пасторальні сцени підсилювали декоративно-видовищні якості оперного спектаклю. Традиція введення балету виникла за часів Ж.-Б. Люллі та виявилася надзвичайно стійкою і зберігалася у французькій опері упродовж декількох 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, оперу-балет «*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 продовжував традиції Ж.-Б. Люллі, створюючи опери на античні сюжети, згодом цю традицію продовжив Крістоф Вільгальд Глюк (1714-1787). Композитор не зміг знайти підтримки у віденській та італійській

публіки, тому їде до Парижу. К. В. Глюк здійснив у другій половині XVIII ст. реформу італійської опери-seria 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 передмові до «*Alceste*», написаному з нагоди посвяти опери Герцогу Тосканському, К. Глюк сформулював художні принципи, якими керувався у своїй творчій діяльності: «уникати вокальних надмірностей, смішних і нудних, змусити музику служити поезії, посилити значення увертюри, яка повинна вводити слухачів до змісту опери, пом'якшити відмінність між речитативом і арією, щоб “не переривати і не розхолоджувати дії”» [25].

Аналогією французького жанру «*opera buffa*» є «*opéra comique*». Такі композитори, як Франсуа-Андрé Даникан Філідор (1726-1795), Пьєр Александр Монсіні (1729-1817) і Андрé-Ернест-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 розкрив комедійні та ліричні ситуації. В опері «*Tom Jones*» (за сюжетом роману Генрі Філдінга, 1765) композитор вперше ввів квартет солістів без інструментального супроводу. Новим в його комічних операх була і заміна звичайних куплетів різними формами арій і ансамблів – «*Ernelinda, princesse de l'opéra norvégien*» (1767; у другій редакції «*Sandomir, prince de Danemark*» 1769).

Першим музично-театральним твором П. А. Монсіньї у жанрі «*opéra comique*» була «*Lesaveux 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 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 А. Хохловкіної, істотний 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 перших десятиліттях XIX ст.

працював у оперному жанрі «seria»? («*Il Quinto Fabio*» на лібрето Апостола Дзено, 1779; «*L'Allessandro nelle Indie*», 1784 на лібрето Дж. Ф. Шмідта. Л. Керубіні, поряд 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 опери «*grande*» є музично-сценічний *opus* митця – «*Les Abencérages*», 1813. Ця опера, написана на історичний сюжет, відрізнялася помпезністю і була передвісницею народження нового жанру.

Композиторському стилю Г. Спонтіні властиві помпезність, патетика, масштабність, відповідність духу періоду наполеонівської Франції. Оперний доробок Г. Спонтіні («*La Vestale*», 1807; «*Fernand Cortez*», 1809 та «*Olimpie*», 1819), на думку дослідника Є. Цодокова, вплинув на ранні опери Дж. Мейєрбера та Р. Вагнера.

Схильність французів до героїчних і видовищних оперних сцен, що виникла ще за часів Ж.-Б. Люллі, на початку XIX ст. знайшла продовження в новому оперному жанрі, який отримав назву «*opéra grande*» – «велика опера». Характерним для «*opéra grande*» є монументальність, героїко-романтична піднесеність, драматизм, пишні декорації, сценічні ефекти. Оперні твори цього жанрового різновиду створювалися на історичні сюжети та містили масові сцени. Жесткова О. вважає «Романтичне мистецтво Франції проявило захопленість кризовими моментами, коли були актуальні питання статусу нації. Таку захопленість слід контекстуалізувати з точки зору європейського націоналізму і романтичного історизму» [33]. Перші зразки «*opéra grande*» були створені Дж. Мейєрбером (1791-1864), який написав низку грандіозних музично-сценічних творів на лібрето Ежена Скріба (1791-1861) для

постановки в Паризькій опері: «*Robert le Diable*» (1831), «*Huguenots*» (1836), «*Le prophète*» (1849) і поставлена посмертно «*L'africaine*» (1865). Значну роль у зародженні нового оперного жанру відіграв лібретист Ежен Скріб. Саме йому належать лібрето найвизначніших творів «*opéra grande*». 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 «*opéra grande*» і вражали помпезністю. На лібрето Е. Скріба Даніель Обер у 1828 році створив оперу «*La muette de Portici*». Сюжет опери був заснований на історичній події – повстання неаполітанців під проводом рибака Мазаньєлло проти іспанців у 1647 році та містив любовну лінію. Відсутність відповідної співачки на роль Фенелли спричинила появу на сцені німої головної героїні, образ якої втілювали відомі балерини і майстрині пантоміми. У 1833 році Д. Обер створює оперу «*Gustav III*» на лібрето Е. Скріба. Дія опери відбувається у Стокгольмі у 1792 році. В основу сюжету покладено вбивство короля Швеції Густава III з додаванням любовної лінії між королем Густавом та Амелією, дружиною його друга Анкарстема.

Е. Скріб одночасно писав лібрето для «*La Juive*» (1835) Фроменталія Галеві (1799-1862) та «*Huguenots*» Дж. Майєрбера, тому в сюжетах цих опер є збіги. В обох операх представлені релігійні меншини, котрі знаходяться під гнітом церковної чи державної влади. Ф. Галеві упродовж творчого шляху цікавили історичні сюжети, боротьба проти національного гноблення: «*La Juive*», 1835; «*La Reine de Chypre*» на лібрето Анрі де Сен-Жоржа, 1841; «*Карл VI*» на лібрето братів Делавіні, 1843; «*Le Juif errant*» на лібрето Жюля-Анрі Вернуа Сен-Жоржа та Е. Скріба, 1852.

У жанрі «*opéra grande*» написана «*Les Troyens*» (1858) Гектора Берліоза (на власне лібрето, за мотивами «*Енеїди*» Вергілія). Повернувшись до античної

теми, Г. Берліоз зміг поєднати традиції класичного героїчного епосу і французького романтизму. Опера складається з двох пов'язаних між собою частин: «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. Ж. Оффенбах створив це твори: «*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). Саме цими творами закінчується, за висловом А. О. Орелович, «золоте століття» французької оперети.

Спираючись на досвід музичного театру XIX століття, жанр «*opéra lyrique*» вбирає в себе, на думку В. Мовчан, композиційно-драматургічні властивості й здобутки «*opéra grande*» та «*opéra comique*». Від «*opéra grande*» – дієва функція хору, що є засобом створення ілюзії присутності, враження різноманітності життєвих явищ. Завдяки «*Opéra comique*» у жанрі «*opéra lyrique*» з'являється атмосфера гри, іронічне висвітлення окремих персонажів, іноді – розмовне начало, яке міцно утримує все, що відбувається, на ґрунті безпосереднього спостереження й сприйняття реальності. У жанрі «*opéra lyrique*» працювали Ш. Гуно і Ж. Бізе.

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». Спочатку опера «*Faust*» була написана з розмовними діалогами, але у 1869 році для постановки на сцені паризького театру «Grand

опера» Ш. Гуно замінив розмовні діалоги на речитативи і дописав балетну сцену «Вальпургієва ніч».

Жорж Бізе (1838-1875) створив оперу «*Carmen*» за новелою Проспера Меріме (1875, лібрето Анрі Мільяка та Людовико Галеві). Музика не тільки відтворила задум лібретистів, але й була сповнена поєднання чутливості та пристрасті. Іспанський колорит був створений завдяки використанню як фольклорних зразків, так і написанню мелодій Ж. Бізе в дусі національних іспанських традицій. Синтез романтизму та реалізму притаманний, на думку Г. Маркесі, опері «*Carmen*» виявляє глибокий драматизм.

На основі роману Антуана Франсуа Прево «*Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*» Жюль Масне (1842-1912) написав оперу «*Manon*» (1883, лібрето Анрі Мельяка та Філіпа Жилія). «*Manon*» – одна з найпопулярніших французьких опер після «*Faust*» і «*Carmen*». Ж. Масне дуже тонко відобразив в музиці характери дійових осіб, їх внутрішні переживання та пристрасті поривання. Одним із головним 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 заборонаю через біблійний сюжет. Тільки через 13 років після її створення була здійснена постановка паризькою «*Grand Opera*», із цього часу «*Samson et Dalila*» у репертуару театру. 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. Жилія. 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. Героїня опери виявилася схожою з Селікою з «*L'africaine*» Дж. Мейєрбера: вона так само закохалася в чужинця, людину іншої віри і теж жертвує собою заради коханого.

2.2. Втілення жанрово-стильових ознак жанру опери «grande» в опері Ф. Галеві «*La Juive*»

У Франції до 30-х років XIX століття сформувався новий жанр – велика французька опера. Його назва пов'язана з театром «Grand opera» у Парижі, зараз відомого як «opéra grande». Саме він є «колицкою», де зародився новий жанр опери. Для великої французької опери характерно: монументальність, переважно використання історичного сюжету, багатство декорацій, костюмів, залучення масових сцен. Класичними зразками є опери «*Huguenots*» та «*Le prophète*» Дж. Майєрбера, «*William Tell*» Дж. Росіні та «*La Juive*» Ф. Галеві.

Як зазначає К. Ляйх-Галлан, у 1833 році Ф. Галеві отримав замовлення від директора французької Опери на написання опери у п'яти діях під назвою «*La Juive*» на лібрето Е. Скріба. 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 [50].

Опера «La Juive» складається з п'яти дій, у яких поєднано декілька сюжетних ліній. Серед них:

- національно-релігійна ворожнеча;
- історична лінія (спираючись на історичні факти, лібретист та композитор показали складні людські відносини в умовах національно-релігійного конфлікту);
- кохання між представниками двох ворожих сил (Рахіль та Леопольд);
- помста Елеазара за вбивство синів;
- лінія самопожертви.

Тема національно-релігійної ворожнечі тісно пов'язана з історією Франції, де лише 4 грудня 1830 року французькі ізраїльтяни отримали повні цивільні права. Якщо у XVIII столітті основною професією для французьких євреїв, була торгівля уживаними речами, то в 1853 році в Парижі серед єврейського населення налічувалося тільки п'ять відсотків євреїв-лахмітників. Велика частина євреїв, особливо корінних євреїв Франції, здобувала вищу освіту і займалася вільними професіями, наукою, мистецтвом, політичною діяльністю, працювала в банківській сфері. Так, в 1912 році в вищих навчальних закладах Франції налічувалося 202 викладача-єврея.

Історична лінія, окрім показу релігійного гніту, вимагала досконалого відтворення XV століття, базуючись на серйозному вивченні історичних фактів. Нерозривною з релігійною лінією є лінія кохання. Для розуміння конфліктної драматургії опери Ф. Галеві принагідним є визначення А. Я. Селицького [28, с. 48] щодо проявів внутрішнього та зовнішнього конфлікту. Зовнішній конфлікт в опері Ф. Галеві – між християнською та

іудейською релігіями, а внутрішній – конфлікт в душевному стані Леопольда, Рахіль, Євдоксії, Елеазара та Кардинала де Броньї.

Лібрето опери відповідає жанру «*opera grande*», 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 страту 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 страту 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.

Висновки до Розділу 2

В результаті аналізу оперного мистецтва Франції можна зробити висновок, що опера «*grande*» посідає значне місце у розвитку французької музики. Першими зразками «*Huguenots*» та «*Le prophète*» Дж. Майєрбера, «*William Tell*» Дж. Росіні та «*La Juive*» Ф. Галеві.

«*La Juive*» Ф. Галеві притаманні такі риси опери «*grande*»: монументальність (п'ять дій), історичний сюжет та створення масштабних хорових побудов для.

РОЗДІЛ 3

ХОРОВІ ПОБУДОВИ В КОНТЕКСТІ ОПЕРИ Ф. ГАЛЕВІ «LA JUIVE»: КОМПОЗИТОРСЬКА ТА ВИКОНАВСЬКІ ВЕРСІЇ

3.1. Композиторське тлумачення хорового чинника в оперній драматургії «La Juive» Ф. Галеві

Опера Ф. Галеві «La Juive» створена 1835 року, і в цьому ж році відбулася прем'єра твору на сцені французької Опери у Парижі.¹ 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» [50].

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. Бедік-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» [11, с. 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

¹Аналіз опери Ф. Галеві «La Juive» здійснено за клавіром Москва: Гутхейль, [1898], 425 с.

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 фанатично налаштовані містяни, що радіють 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 дві групи – перша співає за кулісами, створюючи образи парафіян, а друга знаходиться на сцені, уособлюючи натовп містян. Хор вірян співає а'саррелла 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 компонента 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. Чотириголосний мішаний хор, з *divisi* в партії тенорів, співає першу строфу з молитви «*Te Deum*» (Тобі, Бога, хвалимо) а'cappella:

<i>Te Deum laudamus,</i>	Тебе, Бога, хвалим,
<i>Te Dominum confitemur.</i>	Тебе, Господа, исповедуем.
<i>Te aeternum Patrem</i>	Тебе, Превечнаго Отца,
<i>Omnis terra veneratur</i>	Вся земля величаєт.
<i>Pleni sunt caeli et terra</i>	Полны суть Небеса и земля
<i>Maiestatis Gloria tuae</i>	Величества славы Твоя.

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 а'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 – хорний спів а'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 «еретиком» 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 зв'язка. 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, Г'осподи, упова́хом, да не посты́дїмся во ве́ки. Амїнь.»

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, уста вzywають!

Славьте Бога и Отца,

Осанна, уста вzywають.

Славьте все Творца!»

Функція хору – славільна. Ф. Галеві використовує весь склад хору, застосовуючи відповідно до нюансу «*ff*» достатньо широкий діапазон хорового викладу. Під час звучання фанфар з'являється Руджієро, який проголошує день Вселенського Собору. Його репліку обрамовують фанфари (*Allegretto marziale*). Звучання фанфар у даному епізоді Ф. Галеві використовує ще й для того, щоб підготувати 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 прославному хору. Вселенський Собор хор прославляє за підтримки оркестрового *tutti*, що повністю дублює хорову тканину. Яскравий *As-dur* в оркестрі змінює *g-moll*, за мізансценою хор відходить на задній план, а Руджієро, почувши шум, питає: «Но что за шум

раздался? Неужли кто за труд принялся?». 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: «Мы увидим скоро как костёр горит, праздник наш счастливый должен осветить!».

Несподівано на сцені з'являється Кардинал де Броньї. Хор – народ *sotto voce* в октавний унісон з острахом коментує появу Кардинала: «Вот сам глава верховного совета!». Руджієро доповідає де Броньї, що цих євреїв ведуть на страту. Елеазар нагадує де Броньї той час, коли кардинал мав дружину і маленьку доньку. На цьому завершується **№1 інтродукції** і розпочинається **№2 – Каватина (Andantino)**. До каватини де Броньї композитор додає коментаторів подій – хор, Рахіль, Елеазара та Руджієро. Кардинал де Броньї просить вибачення у Елеазара та Рахіль, звільнює їх і висловлює надію на їх повернення 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*», по мірі 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 «В 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 «Вот даром нас поят» – 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 «В предверии священном еврей стоит у храма». Рятує 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 и слава Императору во век!». 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

групи оркестру та арфи. Він складається з маленьких поспівок, ритмізованих дрібними тривалостями (тріолі, шістнадцяті, тридцять другі, пунктир), збагачений синкопами і прикрасами (перекреслений та не перекреслений форшлаги). 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*» («*Приими благодаренье*») 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, за умови його використання. 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*» («*Если б обман ложь и безчестье*»). У *третьому епізоді* Рахіль разом з хором повторює останню репліку Елеазара «*Да мы разделим здесь 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 **третього 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*» («Чудный пир») – гомофонно-гармонічна. Оркестр повністю дублює хор, що додає урочистості та міці 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*» («Чудный пир») може бути визначена як двочастинна, хоча розподіл на два розділи достатньо умовний. Перший розділ 1-48тт., другий – 49-94тт. Перший розділ складається з двох двічі повторюваних речень та модулюючої зв'язки: перше речення – 1-17тт., тональність g-moll, друге – 18-33тт., тональність Es-dur та зв'язка 34-48тт., в якій відбувається модуляція до G-dur. У другому розділі «*tout flechit sous la gloire*» («Что за день блеск и 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:

- А Хор
- В Секстет

- С Прокляття
- Дансамбль

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 квати у хору і солістів, тобто всі вимагають, щоб звук труб був гучнішим і свято продовжувалось.

У другому розділі першої частини фіналу (A) 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 Руджьєро 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*», Tempo 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 сексеті 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 «b²», а Кардинал де Броньї – два висхідних пассажів та виконати «es¹» в нюансі «*p*».

Елеазар, Рахіль, Рудж'єро 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 гармонія 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 (С) 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, Рудж'єро 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 розвиткові 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. В наступному епізоді вступають солісти за підтримки оркестру. Кожен з них звертається до Бога і просить: Євдоксія – терпіння, Елеазар жадає помсти, Леопольд благає про смерть, Руджьєро 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, Руджьєро – «страждання», «моління» Броньї та гостей до Бога про порятунок грішників. В оркестрі починає звучати повторюваний мотив *cis-d-es* у тріольному ритмі, завдяки якому відбувається нагнітання обставин.

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

У IV дії хор отримує позасценічну функцію. Закулісний чоловічий хор «*Au bbucher*» («*На костёр*») 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 чутно 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. Напрругу 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 Руджьєро з вартою, щоб відвести його на страту.

V 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-h-ais-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 застосована у III акті для

половинна тривалість, залігована з восьмими. Напруга зростає завдяки поступовому *cresc.*, збільшенню голосів хору та штриху *marcato*. Розгорнутий доміантовий 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 доміанти, а другий – тональній. У V акті хор виконує дієву 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: «в вогонь, в 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 «Вигукують»: «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 передусе *лейтмотиву смерті*, але на цей раз на «*ff*», а далі повністю повторюється

матеріал першого епізоду хору. Композитор знову застосовує принцип контрасту: в оркестрі «р», 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 хорového 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 виїм тонаний *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 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 басы та тенори «*des Juifs nous serons done venges*» («Їх стонь вонли нас не тронуть»), то згодом – партія тенорів і жіноча група хору «*spectacle qui nous enchante*» («Вот праздник здесь!»). 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 «р» 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 хор «*Au pecheur Dieu*» («Сам Бог прощає прегрешенья»), темп *Maestoso* 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 «*mp*», передуючи сцені прощання Рахілі 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, 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 venges*» («Каждей еврей должен так закончить») хор виконує функцію підсумку, що є генеральною кульмінацією опери «*La Juive*».

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

- дієву 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'en est fait, oui, c'en est fait et 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).

3.2 Етапи творчого формування виконавської концепції хорової драматургії оперного цілого

За концепцією М. Арановського моделювання – це системний процес музичного мислення, при якому екстрамузичні стимули перетворюються в музичний зміст, тобто «позамузичний зміст стає музичним» [2, с. 124]. З іншого боку, виконавське моделювання – це знаходження концепції твору та її втілення за допомогою засобів музичної виразності. Оскільки опера є синтетичним жанром, що поєднує в собі музику, літературу, образотворче мистецтво і танець, моделювання хорових сцен вимагатиме створення системи, складовими якої, згідно визначення Н. Белік-Золотарьової [11], 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 театру, яка обирає музично-сценічний твір для нової постановки. Обираючи нову назву, 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 спів-постановників.

Дорепетиційна робота хормейстера над клавіром – третій етап моделювання – передбачає вивчення стилю композитора, лібрето опери, визначення драматургічних функцій хорового компонента, 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 режисер-постановник передбачає ставити перед артистами хору та мізансцен за участі хору. Якщо в клавірі, за ремаркою композитора, є закулісні хорові побудови, необхідно обговорювати місце їх проведення. Співпраця з художником по костюмам передбачає обговорення створення 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. Прикладом невідповідності епосі може слугувати постановка Михайлівського театру, де дія опери була

перенесена з 1414 р. до ХХ ст. часів фашистської Німеччини. Режисер постановки Арно Бернар (Франція) підкреслив, що це було здійснено задля того, щоб нагадати страшні історичні події, які не мають бути забутими і не повинні повторюватися у наш час. Але це не відповідає задуму Ф. Галеві: протистояння двох віросповідань, переслідування іудеїв за їх віру змінено на переслідування єврейського народу фашистами.

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 групам. 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*» 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 опори дихання, дикції та ансамбль між 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.

Щодо віднайдення рішень 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 хоріві опери *a cappella*, наприклад, «Сім каменів» О. Адамека).

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 характеру хорової побудови 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.

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 па не втратили високої співацької позиції, виразної дикції, ансамблевого чуття тощо. Разом з 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 «масові». 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 і 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. 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.

Особливої уваги потребують закулісні хори (з супроводом чи *a cappella*). Хормейстер разом з диригентом та режисером повинні визначити місце проведення закулісного хору, що буде відповідати розгортанню

драматургії опери. Якщо це хор із супроводом, то хормейстеру необхідно диригувати на випередження, для цього треба досконало знати, як хорovu 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 закулісного 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). Постановниками було 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.

Важливим етапом створення виконавської версії є прогони оперної вистави, коли відбувається синтез хорової та драматичної дії в оперному цілому, а заключним етапом моделювання хорових сцен оперного твору є прем'єра нової постановки.

3.3. Специфіка інтерпретаційних прочитань «La Juive» Ф. Галеві у ХХІ столітті

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» [74, с. 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 [74, с. 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 Санкт-Петербурзьким державним академічним театром опери та балету імені М. П. Мусоргського (Михайлівським театром, 2018 р.).

Перш за все, постановки опер відрізняються у часі та місці дії. В інтерпретації постановки Віденської опери дія проходить у Констанці 1414 року, відповідно до лібрето, а в постановці Михайлівського театру дія була перенесена у ХХ століття до фашистської Німеччини. Констанц був насичений великою кількістю історичних подій як в 1414 році (на той час єпископська церква Констанцу була однією з найзначніших у Європі – проходили майже всі засідання Собору, окрім виборів нового Папи римського, які через велику кількість учасників були перенесені до будівлі торгового двору в Порту), так і під час другої світової війни (у листопаді 1938 року в Констанці була підпалена, а згодом знесена синагога). Режисер постановки Михайлівського театру Арно Бернар (Франція) переніс дію опери задля того, щоб нагадати страшні історичні події, які не мають бути забутими і не повинні повторюватися у наш час. В інтерв'ю для програми «Сьогодні – Санкт-

Петербург», Арно Бернар зазначив: «Справа в тому, що потрібно зберегти атмосферу французької опери, великої французької опери. Її треба адаптувати для сучасного глядача» [88].

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 Михайлівського театру, за задумкою режисера, натовп містян перетворюється на фашистів. Декорації не містять релігійної символіки – храму, про який зазначає композитор. На задньому плані знаходиться герб Третього Рейху. Таким чином режисер мав на меті посилити конфлікт оперного цілого, розкриваючи його сутність на прикладі злодіянь фашистів. Тут виникають питання щодо відповідності такого режисерського рішення задуму Ф. Галеві, адже фашисти переслідували іудеїв як націю, але не за їх віру.

Хор Михайлівського театру ділиться на дві групи сценічної та поза сценічної дії. *Te Deum* звучить за лаштунками, завдяки чому з'являється динамічний контраст між співом у храмі та вигуками натовпу містян, які

агресивно реагують на появу іудеїв. Можливо, Арно Бернар мав на меті показати, що під час війни католицька церква не вела відкритої боротьби з Гітлером, про це свідчить конкордат, що був укладений у 1933 році між Ватиканом та Третім рейхом.

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 Руджєро виконують функцію коментаторів подій.

У постановці Михайлівського театру, режисер сценографічно та динамічно поділяє учасників на головних та другорядних: на авансцені знаходяться де Броньї, Рахіль та Елеазар, а Руджєро та хор знаходяться в глибині сцени. 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 Михайлівського театру №4 «Affrettiam che già l'ora» (Allegro), артисти хору активно виконують мізансцени: шийють та прасують прапори і не мають можливості мати контакт з диригентом, тому жіночий хор не завжди співпадає у першій долі з оркестром. З появою чоловічої групи хору мізансцени стають більш статичними. Кореспондент телеканалу НТВ Павло Рижков у репортажі для програми «Сьогодні – Санкт-Петербург» приділяє увагу тому, що під час репетиційного процесу Арно Бернар вимагав від артистів хору та солістів, щоб вони рухались по сцені «не втрачаючи темп» [88].

У постановці Віденського театру в №4 відбувається зміна декорацій – зникає скляна стіна, що створювала ілюзію стіни храму, і сцена поділяється на дві частини. Цей поділ ніби символізує високе і нице. 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 опори дихання, дикції та ансамбль між 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 «*Поспешим, время нам так мало*», чоловіча також присутня на сцені. Серед хору в цей час знаходиться Руджєро і за його наказом, коли з'являються Елеазар та Рахіль, хор підіймається за стільців, утворюючи на півколо.

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 Михайлівського театру хор в даній сцені уособлює натовп містян та військових. За мізансценою, коли Руджєро та Елеазар ведуть діалог, вони опиняються в центрі кола, яке створюють військові, стримуючи натовп містян. Але розлючений натовп проривається крізь коло військових на середину сцени, а потім, під час співу Елеазара, військові знову утворюють півколо. Закінчується перша дія гімном «*Te Deum*», цього разу він звучить зі сцени у більш жвавому темпі. Прославляючи імператора Сігізмунда «*Nosanna*», 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, Руджєро, 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 Михайлівського театру він навпаки є.

Молитва № 8. Дія відбувається в домі Елезара на святкуванні Песах (іудейського Великодня). У II акті відбувається зміна декорацій – тлом слугує великий екран, на якому знаходяться фото жертв репресій під час Холокосту, а на сцені – два столи (окремо для жінок і чоловіків) і міква (резервуар для омовіння). Елезар співає молитву, а Ріхіль та гості йому підспівують «*O Dieu, Dieu de nos peres*» («О, приими благодареньє»). За традицією Песах він подає співрозмовникам по шматку маці. №8 Молитва в виконавській версії Михайлівського театру звучить в дуже повільному темпі (ММ=35-40) і не співпадає з темпом вказаним Ф. Галеві – *andante moderato* = 70-80.

II акт, за задумом Ф. Галеві, розпочинається з Прелюдії, але у виконавській версії Михайлівського театру дію «відкривають» мізансцени іудеїв без музичного супроводу: у дім Елезара приходять гості, серед них Леопольд. Елезар вдягає на хлопчика арбеканфес (традиційний елемент одягу – чотирикутна накидка з отвором для голови і чотирма китицями по краях), кіпу та щось йому розповідає. Гості поступово розміщуються за столом, Елезар цілує таліт (молитовний одяг в іудаїзмі, що представляє собою особливим чином виготовлене прямокутне покривало), вдягає його і сідає на чолі столу. І ця мізансцена є ніби поштовхом для початку 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 Елезар, 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 благодаренье». За ремаркою композитора *accomp. ad libitum*, тому постановча група Михайлівського 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 Михайлівського театру 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 ta voix tremblante*» («Нехай мій тремтячий голос летить скоріше до Творця») (*Andante*), яку підтримують Рахіль та гості подібно до Каватини де Броньї з І дії. Петер Феранец зберігає динамічний баланс між оркестром та Елеазаром і, за ремаркою композитора, здійснює *poco rallent., a Tempo*. Композитор 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 *stac.*, 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, в знак своєї любові і відданості.

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

У виконавській версії Михайлівського театру **№23** Хор «*Che pacer*» вилучений (купюр). Відкривається завіса, і на сцені озброєні солдати ловлять та б'ють іудеїв. Ця сцена нагадує про знущання фашистів у концтаборах під час другої світової війни. Завіса знову опускається і починає звучати **№24** Похоронний марш. Завіса підіймається наприкінці похоронного маршу, на сцені фашисти зі зброєю допитують іудеїв, фотографують їх, забирають дітей у батьків. Після звуків фанфар на сцені з'являється Рудж'єро, який виштовхує Елеазара з натовпу іудеїв. Рудж'єро повідомляє, що Елеазара та Рахіль буде страчено, а 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. Хоровий чинник уособлює іудеїв та солдатів, хоча за лібрето у п'ятому акті беруть участь тільки християни. З'являється протиріччя між текстом лібрето та образами, які створюють артисти хору. Дуже зворушливим є момент, коли кардинал де Броньї, знаходячись поміж дітей, котрих мить тому забрали від їх батьків, просить Елеазара відкрити таємницю про те, хто ж насправді його дочка. Майже всю сцену на першому плані залишаються лише головні герої, а хор знаходиться на другому плані. Це вплинуло на те, що між Рахіль та жіночим хором не було динамічного балансу – Рахіль звучала надто голосно, а хорал неначе здалеку. Після закінчення хоралу, на сцені з'являється велика сіра стіна, за якою зникають всі, крім Елеазара, Рахіль, кардинала де Броньї та Рудж'єро. Рахіль в останній раз обіймає батька, але Рудж'єро рознімає їх і проголошує про початок смертної кари. Елеазар востаннє звертається до Рахіль, щоб впевнитися, що вона не хоче врятуватися. Тримаючись за руки, вони

вирішують померти разом. З-за лаштунків стиха доноситься хорал *a cappella*, хоча за задумом композитора, цей хорал повинен виконуватися на сцені. Не зважаючи на те, що кардинал де Броньї знаходиться не на першому плані у даній сцені, він своєю акторською грою, дає зрозуміти, що переживає через те, що може так і не дізнатися хто насправді його донька. Руджеро забирає Рахіль за лаштунки. Дзвонить дзвін, і кардинал де Броньї, стоячи на колінах, багає Елеазара хоч перед смертю сказати хто ж таки його дочка. Елеазар, вказуючи рукою вгору промовляє: «*La vola!*» («Ось вона!»), в цей час стіна зникає, на сцені стоять євреї, які знімають з себе одяг. У виконавській версії Михайлівського театру іудеї також мають одяг чорного кольору. Оскільки дія перенесена у ХХ століття одяг містян відповідає моді сучасної Німеччини. Військові одягнені в уніформу солдат Третього Рейху. Кардинал де Броньї був вдягнений відповідно до свого сану – чорна ряса, червоний пояс та червона кардинальська шапка, червоний колір якої символізує готовність пролити кров за віру та Церкву.

У постановочній версії Віденської опери п'ята дія починається одразу після №22, передсмертної арії Елеазара з четвертої дії. Купюр на №23, одразу починається №24 похоронний марш, в цей час Елеазар знаходиться на сцені, поступово опускається завіса. Під звучання фанфар підіймається завіса, у нижній частині сцени нерухомо сидять на стільцях де Броньї, Руджеро 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 страта Рахіль, замість страти в казані з киплячою олією (за лібрето), уносить натовп одягнений у червоні мантиї з ковпаками, що можливо режисер хотів таким чином зобразити вогонь. Де Броньї тягнеться до Рахіль з нижньої частини сцени, але вже занадто пізно.

Не менш 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 Руджьєро. Чорний колір костюмів мають іудеї. І тільки Леопольд перевдягається (за лібрето) в чорний, коли він виходить на площу та зустрічається з іудеями, у білий – в палаці, під час бенкету.

Висновки до Розділу 3

Враховуючи вищезазначене, підкреслимо, що у відповідності до жанрової визначеності оперного шедевру Ф. Галеві – «*opera grande*» – функціональне навантаження хорового чинника є значним і різноманітним. Хор отримує дієву, функцію коментатора подій, молитовну функцію, прославну, привітальну, функцію тла, функцію підтримки думок героїв, функцію сценічних та поза сценічних хорових епізодів, поліфункціональну та лейтмотивну функції.

Ф. Галеві застосовує різні хорові склади, виокремлює солістів з хору, надаючи їм важливі репліки щодо розвитку сюжету. У зв'язку з тим, що упродовж всієї першої дії звучить «*Te Deum*», кожен раз у видозміненій якості, можна стверджувати наявність ознак методу симфонізму в оперному цілому Ф. Галеві й визначити цей гімн як лейттему християн.

ВИСНОВКИ

У Висновках узагальнено результати дослідження відповідно до мети і завдань, сформульованих у Вступі.

Огляд наукової літератури (а саме праць О. Батовської, Н. Белік-Золотарьової, Л. Бутенка, Д. Храмова) надав можливість порівняти типологічні підходи до визначення драматургічних функцій хору в оперних творах XVII–XX століть. У результаті опрацювання досліджень названих авторів, заснованих на аналітичному осмисленні оперних полотен українських і зарубіжних митців, встановлено, що роль хору в оперному цілому корегується в залежності від жанру, стилю та культурного простору.

Розглянуто наукові концепції та підходи, застосовані сучасними музикознавцями до вивчення оперної творчості Ф. Галеві. У магістерській роботі підкреслено, що митець надає перевагу комічному жанру (біля дванадцяти опер), в жанрі «*opera grande*» ним створено, зокрема, «*La Juive*», «*Karl VI*», «*Guido et Ginevra*», «*La Reine de Chypre*», «*Le Juif errant*». Всесвітню славу йому принесла саме «*La Juive*» (1835).

У вітчизняному та європейському музикознавстві оперні твори композитора, зокрема «*La Juive*», досліджено з таких точок зору як: специфіка лібрето Е. Скріба, що полягає, передусім, у дієвості, чіткому плануванні драми та лаконічності (О. Жесткова); втілення у сюжеті проблеми антисемітизму (Д. Хольмен); історії та географії постановок «*La Juive*» та «*Karl VI*» (О. Енська, М. Черкашина-Губаренко); вивчення оперної творчості Ф. Галеві (О. Енська, К. Ляйх-Галан); вплив «*La Juive*» на формування нового типу транскрипцій оперних творів у доробку Ф. Ліста (Н. Золотарьова).

На основі представленого в даній роботі огляду наукових джерел напрацьована методологія аналізу хорових сцен в опері «*La Juive*» Ф. Галеві. Застосовано типологічний та виконавсько-аналітичний підходи дослідження оперно-хорових побудов музично-сценічного цілого. Виявлено специфіку хорових побудов опери Ф. Галеві, що відповідають жанровим ознакам «*opera*

grande», а саме: масштабність хорових сцен; їх значимість у розгорненні оперної драматургії, численні сценічні ефекти за участі хору (поєднання сценічного та поза-сценічного хорового звучання, дієва участь артистів хору в сутичках, в сцені страти Рахіль, в кульмінаційних зонах оперного цілого як у вокальному, так і сценічному втіленні тощо); формування оперно-хорових сюїт (за Н. Белік-Золотарьовою) всередині композиційної структури опери.

Виконавсько-аналітичний підхід, застосований до вивчення оперно-хорових сцен «La Juive» Ф. Галеві, дозволив визначити наскрізні теми-образи хорової драматургії, запровадження композитором оперно-хорового симфонізму в музично-сценічному творі, драматургічні функції хорового чинника.

Виявлено два типи підпорядкування хорових сцен розвитку оперної драматургії в цілому. Як завершені хорові «номери» (№4 «*Hatons-nous, car l'heure s'avance*»; №5 «*Ah! Quel heureux destin!*» з I дії, №23 «*Que lplaisir*» з V дії), так і масштабні оперно-хорові сцени взаємодіють з розвитком ліричної та історичної драми (№7 Фінал «*Noel, tout la-bas le corlege s'avance*» з I дії; №8 «*O Dieu de nos peres*» з II дії; №25 Фінал V дії «*Le concile pronounce*»).

Задля виявлення конфлікту в розгорненні оперної драматургії, композитор розподіляє хор на два образно-змістовних шари та тематично-сценічні рівні: християн та іудеїв. Християні тлумачні композитором неоднозначно: і як об'єднані єдиним молитовним поривом («*Te Deum*»), і як фанатично налаштований натовп, що вимагає страти іновірців (I дія, №1 «*Introduction*»; «*Au bucher les Juifs*» з IV дії; №23 «*Que lplaisir*» з V дії), і як гуляки (№5 «*Ah! Quell heureux destin!*» з I дії), і як гедоністично налаштовані гості у палаці (№18 а «*Sonnes, clairons*», № 18 б «*Je frissonne et succombe et d'horreur et d'effroi*», № 18 d «*Sur eux analheme, le cielmeme les a proscrits*» з Фіналу III дії).

У розгорненні хорової драматургії опери виявлено **три оперно-хорові сюїти**:

- одна розосереджена – містяни: віряни (I дія, №1 «Te Deum», №25 Фінал V дії «*Le concile pronounce*»), фанатично налаштований натовп (I дія, №1 «Introduction»; IV дія «*Au bucher les Juifs*»; №23 «*Que lplaisir*» з V дії), гуляки (I дія №5 «*Ah! Quell heureux destin!*»);
- дві концентровані – іудеї (II дія №8 «*O Dieu de nos peres*») та гості у палаці (III дія, №18 Фінал, d «*Sur eux analheme, le cielmeme les a proscrits*»).

Встановлено запровадження Ф. Галеві методу оперно-хорового симфонізму (за Н. Белік-Золотарьовою) упродовж першої дії, де відбуваються трансформації молитви «*Te Deum*», що дозволило визначити цю побудову як **лейттему християн**.

У результаті аналізу хорових побудов визначено драматургічні функції хору в опері Ф. Галеві «*La Juive*»:

- дієву функцію (I дія, №4 «*Halons-nous, car l'heure s'avance*» та №5 «*Ah! Quel heur eux destin!*»; V дія, №25 Фінал «*Qui, c'enest fait, oui, c'enest faitet des Juifs nous sommes venges!*»);
- функцію коментатора подій (I дія, №2 *Cavatine*);
- молитовну (I дія, №1 «*Te Deum*», №7 Фінал «*Noel, tout la-bas le corlege s'avance*»; II дія, №8 «*O Dieu de nos peres*»; V дія, №25 «*Le concile pronounce*»);
- лейтмотивну функцію (I дія, №1 «*Te Deum*»);
- функцію підтримки думок героїв (II дія №8 «*O Dieu de nos peres*», №18 d «*Sur eux analheme, le cielmeme les a proscrits*»);
- величальну функцію (I дія, №1 «*Te Deum*», №7 Фінал; II дія №8 «*O Dieu de nos peres*», №18 a «*Sonnes, clairons*», № 18 b «*Je frissonne et succombe et d'horreur et d'effroi*», № 18 d «*Sureux analheme, le cielmeme les a proscrits*»);
- функцію тла (III дія, №18 Фінал, d «*Sur eux analheme, le cielmeme les a proscrits*»);

- підсумовуючу функцію (V дія, №25 Фінал «*Qui, c`enest fait, oui, c`enest faitet des Juifs nous sommes venges!*»);
- поліфункціональну, коли поєднуються різні функції (молитовна та величальна – I дія, №1 «*Te Deum*», II дія №8 «*O Dieu de nos peres*»).

Аналіз оперно-хорових побудов опери «*La Juive*» Ф. Галеві дозволив зробити висновок щодо вагомості хорового компонента в розвитку музичної драматургії оперного цілого, участі хору у вузлових сценах, де відбувається розкриття оперного конфлікту (I дія, №1 «*Introduction*», №7 Фінал «*Noel, tout la-bas le corlege s`avance*»; №18 a «*Sonnes, clairons*», №18 b «*Je frissonne et succombe et d`horreur et d`effroi*», №18 d «*Sureux analheme, le cielmeme les a proscrits*»; V дія, №25 Фінал «*Qui, c`enest fait, oui, c`enest faitet des Juifs nous sommes venges!*»).

Задля виявлення специфіки втілення хорових сцен опери і створення їх виконавської інтерпретації, визначені етапи моделювання хорових сцен музично-сценічного твору:

- вибір музично-сценічного твору для нової постановки художньою радою театральної установи за участі хормейстера;
- співпраця хормейстера з диригентом-постановником і режисером щодо моделювання виконавської версії хорових сцен оперного твору;
- дорепетиційна робота хормейстера над клавіром;
- репетиційна робота хормейстера-постановника з хором у класі;
- здавання хорових побудов опери диригенту-постановнику;
- співанки хору з солістами;
- сценічний етап, коли репетиції з хором (мізансценні, оркестрові, оркестрово-сценічні) відбуваються, переважно, на оперній сцені;
- прогони оперної вистави у костюмах;
- генеральна репетиція;

- заключний етап – прем'єра.

Задіяний компаративний аналіз виконавських версій оперного шедевру Ф. Галеві, представлених Віденською державною оперою (2003 р., диригент – Векослав Шутей) та Санкт-Петербурзьким державним академічним театром опери та балету імені М. П. Мусоргського (Михайлівським театром, 2018 р., диригент – Петер Феранец), дозволив встановити наступне:

- представлені версії «La Juive» відрізняються, бо у версії Віденського театру відсутній другий акт опери (купюр) – єдиний акт оперного цілого, що присвячений саме іудеям та їх традиціям; тобто пропущений важливий етап хорової драматургії – релігійне свято Песах та пов'язані з ним обряди;
- конфлікт оперного твору – протистояння двох віросповідань, переслідування іудеїв за їх віру у постановці Михайлівського театру змінений на переслідування єврейського народу фашистами, тобто застосований принцип осучаснення історичної фабули опери. Такий підхід переводить основний конфлікт оперного твору Ф. Галеві в іншу площину й не відповідає композиторському замислу;
- виконавська інтерпретація Віденської опери більш близька до задуму Ф. Галеві у показі епохи, оскільки її декорації та костюми репрезентують історичну обстановку XVIII століття;
- хорові колективи в обох театрах практично рівнозначні за кількісними й якісними показниками;
- темпова драматургія Ф. Галеві щодо хорових побудов більш точно втілена у постановці Михайлівського театру, що знаходить прояв у точному слідуванні позначкам метроному, що наведені у партитурі; для виконавській версії Віденської опери характерним є декілька прискорені темпи, особливо під час виконання масштабних, напружених хорових сцен;

- стосовно досягнення таких різновидів ансамблю як ритмічний, ансамбль між солістами, оркестром і хором, то постановка Віденської опери є більш переконливою завдяки тому, що режисер театру Гюнтер Кремер запропонував креативні рішення щодо мізансцен для хорового колективу, що сприяло досягненню ансамблю в процесі вокально-сценічного втілення хорових сцен опери на відміну від режисерського бачення Арно Бернара;
- звучанню хорових колективів обох театрів притаманна достатньо широка динамічна шкала (градація від *p* до *ff*);
- кульмінаційні вершини хорових побудов вибудовані більш рельєфно під керівництвом диригента Векослава Шутея у постановці Віденської опери;
- синтез вокальної довершеності й сценічної дієвості більш притаманний версії Віденської опери, адже режисерська концепція Гюнтера Кремера сприяла якісному виконанню музичного матеріалу.

Отже, виконавська версія хорових побудов «La Juive» Віденського театру більш відповідає задуму Ф. Галеві за показом епохи, вибудовуванням кульмінаційних вершин, розгорненням хорової драматургії оперного цілого. Не зважаючи на те, що темпова драматургія оперно-хорових сцен дещо відрізняється від вказівок Ф. Галеві у бік прискорення, хоровий колектив Віденської опери не тільки не втрачає високої співацької позиції, осмисленої дикції та ансамблю між партіями, солістами та оркестром, але й створює драматичні художні образи, що свідчить про високий рівень майстерності.

Хор в оперному шедеврї Ф. Галеві «La Juive» – дієвий персонаж, який сприяє створенню різноманітних образів і отримує непересічне значення у розвитку музичної драматургії твору.

Подальше вивчення та осмислення драматургічного навантаження хорового чинника в «La Juive» Ф. Галеві та інших операх митця у жанрі «*opera grande*» постають як перспективи дослідження, що сприятиме

віднайденню виконавських інтерпретацій, що оригінально розкривають багатовимірність та одвічну актуальність композиторського замислу, зокрема, за рахунок асоціативності художнього сприйняття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. Москва : Всерос. театр. общ-во, 1978. 455 с.
2. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика. Проблемы музыкального мышления. Москва, 1974. 336 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
4. Асафьев Б. Об опере. Ленинград : Музыка, 1976. 336 с.
5. Асафьев Б. Хоровое искусство. Ленинград, 1980. 104 с.
6. Батовська О. М. Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренка (на прикладі «Загибелі ескадри», «Пам'ятай мене», «Вій», «Згадайте, братія моя») : автореф. дис ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад.ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 16 с.
7. Батовська О. М. Хоровий компонент в операх західноєвропейських композиторів XVII – XVIII ст. Харків : ХНУМ імені І. П.Котляревського, 2010. 166 с.
8. Беленкова И. О новом аспекте в методике анализа оперной драматургии: методические рекомендации. Харьков, 1984. 25 с.
9. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість як категорія су часного вітчизняного хорознавства. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. праць. Харків : Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. 2010. Вип. 3. С. 11–18.
10. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ ст. : шляхи розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2011. 20 с.
11. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ ст. : шляхи розвитку : дис. ...

- канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2011. 275 с.
- 12.Белік-Золотарьова Н. А. Хоровий симфонізм та його типи у творчості українських композиторів. *Матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції (31 жовтня 2019 року)*. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. С. 20–24.
- 13.Бобровский В. К вопросу драматургии музыкальной формы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*. Москва, 1971. С. 96–115.
- 14.Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1977. 332 с.
- 15.Букина Т. Французская Grand opera и «музыка будущего» : фрагменты эристического турнира. *Музыкальная академия*. 2004. № 3. С. 79–94.
- 16.Бутенко Л. М.Оперно-хорове виконавство Одеса : ОДМА, 2002. 266 с.
- 17.Бутенко Л. Функція хору в драматургії сучасного оперного спектаклю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства :17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2001. 16 с.
- 18.Васильев В. Работа хормейстера над текущим репертуаром // *Музыкальная академия*. 995. №2. С. 83–91.
- 19.Вагнер Р. Еврейство в музыке. *Независимый альманах «Лебедь»*. URL: <http://lebed.com/2002/art3056.htm> (дата звернення: 26.10.19).
- 20.Вагнер Р. Опера и драма. *Избранные работы*. Москва : Искусство, 1978. С. 262–494.
- 21.Виноградова В. С. Французская музыка. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1981. Т. 4. Стб. 928–956.
- 22.Вопросы оперной драматургии : сб. ст / сост. и общ. ред. Ю. Н. Тюлина. Москва : Музыка, 1975. 315 с.
- 23.Галушко М. Д. Проблемы теории оперной драматургии в трудах ленинградских ученых. *Традиции музыкальной науки*. Ленинград : Советский композитор, 1986. С. 104–117.

24. Гозенпуд А. А. Оперный словарь. Ленинград : Музыка, 1965. 481 с.
25. Горович Б. Оперный театр. Ленинград : Музыка, 1984. 224 с.
26. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры*. Київ : Музична Україна, 1989. Вып 2. С. 52–64.
27. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ : Муз. Україна, 1985. 154 с.
28. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации : филос. анализ. Новосибирск : Наука, Сиб. отд-ние, 1982. 256 с.
29. Дмитриевский Г. А. Хороведение и управление хором. Элементарный курс. Москва : Музгиз, 1957. 106 с.
30. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Ленинград : Музгиз, 1952. 343 с.
31. Друскин М. Проблемы оперы. *О западноевропейской музыке XX века*. Москва : Совет. композитор, 1973. С. 54–91.
32. Енська О. Ю. Сучасне прочитання опери Фроменталья Галеві «Жидівка». *Часопис НМАУ імені П. Чайковського*. Київ, 2011. № 3 (12). С. 36–44.
33. Жесткова О. В. Национальная история и ее воплощение во французской большой опере. *Регионология*. № 4 (81). 2012. С. 271–273
34. Жесткова О. В. Драматургический метод Э. Скриба в либретто опер «Немая из Портичи», «Роберт-Дьявол», «Густав III», «Жидовка» и «Гугеноты». *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусства*. № 4–1, 2014. С. 52–57.
35. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения. *Работа с хором*. Москва : Музыка, 1972. С. 115–138.
36. Живов В. Хоровое исполнительство : Теория. Методика. Практика : учеб. пособ. Москва : Владос, 2003. 272 с.
37. Золотарева Н. С. Листовское прочтение оперы Ж. Ф. Галеви «La Juive» в фортепианных Reminiscences. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка* : зб. наук. пр. / Луганск. держ. ін.-т культури і мистецтв. Луганськ, 2012. Вип. 22. С. 84–95.

- 38.Іванова І. Л. Історія опери. Західна Європа. XVII-XIX століття / І. Л. Іванова, Г. В. Куколь, М. Р. Черкашина. Київ : Заповіт, 1998. 383 с.
- 39.Интерпретация. *Музыкальная энциклопедия* / под ред. Ю. Келдыша. Москва, 1974. Т. 2. Стб. 549–550.
- 40.Келдыш Ю. В. Драматургия музыкальная. *Музыкальная энциклопедия* / Москва, 1974. Т. 2. Стб. 299–301.
- 41.Конен В. Театр и симфония. Москва, 1975. 291 с.
- 42.Корыхалова Н. А. Интерпретация музыки : теоретические проблемы музыкального искусства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград : Музыка, Ленингр. отделение, 1979. 208 с.
- 43.Краснощеков В. И. Вопросы хороведения : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1969. 300 с.
- 44.Крауклис Г. В. Драма музыкальная. *Муз. Энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1974. Т. 2. С. 297–299.
- 45.Кудрявцева Т. С. Хороведение. Хор как бесконечное творчество : пособие. Ялта : РИО КГУ, 2007. 224 с.
- 46.Кулешова Г. Вопросы драматургии оперы. Минск : Наука и техника, 1979. 230 с.
- 47.Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. Москва, 1998. 344 с.
- 48.Левандо П. Хоровая фактура. Ленинград : Музыка, 1984. 124 с.
- 49.Летичевська О. Проблеми інтерпретації в хоровому виконавстві (на прикладі творчості національної опери України). *Науковий вісник* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 18, кн. 7 : Музичне виконавство. С. 143–153.
- 50.Ляйх-Галлан К. Опера Фроменталья Галеви «Жидовка». *Науковий вісник. Музыка у простій культурі* : зб. статей / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2004. Вип 33. С. 293–302.
- 51.Мазель Л. Строеие музыкальных произведений : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1979. 536 с.

52. Михайлов М. Стил ь в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 262 с.
53. Мовчан В. Французская лирическая опера в динамике жанровой традиции: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харькiвський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харкiв, 2016. 280 с.
54. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие. Киев : «Клякса», 2012. 272 с.
55. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исследование. Киев, 1994. 157 с.
56. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Харк. держ. акад. культури. Харкiв, 2003. 20 с.
57. Музыкальная эстетика Франции XIX века / сост. текстов Е. Бронфин. Москва : Музыка, 1974. 327 с.
58. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
59. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
60. Николаева Н. С. Симфонизм. *Муз. енциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5. Стб. 11–15.
61. Пазовский А. Записки дирижера. Москва : Музыка, 1966. 561 с.
62. Полех В. В. Работа хормейстера в процессе постановки оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин». *Монологи об оперном искусстве. К 70-летию оперного театра Московской государственной консерватории*. Москва, 2005. С. 213–239.
63. Рожок В. Музыка і сучасність. Монографічні дослідження. Науково-популярні, критичні та публіцистичні твори / відп. ред. М. Р. Черкашина. Київ : Книга Пам'яті України, 2003. 219 с.
64. Романовский Н. В. Хоровой словарь. Ленинград : Музыка, 1972. 136 с.

65. Ротбаум Л. Опера и ее сценическое воплощение. Записки режиссера. Москва : Сов. композитор, 1980. 262 с.
66. Савинов Н. Мир оперного спектакля. Москва : Музыка, 1981. 280 с.
67. Сабина М. Заметки об опере. *Советская музыка на современном этапе*. Москва, 1981. С. 70–100.
68. Сакало О. Опера як текст своєї історичної доби. *Українське музикознавство* : наук. метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Центр муз. Україністики. Київ, 2002. Вип. 31. С. 305–317.
69. Сакало О. В. Романтична драма та романтична опера. Шляхи еволюції. *Українське музикознавство*. Вип. 29. Київ, 2000. С. 160–170.
70. Сакало Е. Тенденции французской культуры 20-х годов XIX столетия и новации «Роберта Дьявола» Дж. Мейербера. *Науковий вісник* : зб. статей / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; ред.-упоряд. О. С. Зінкевич ; М. Р. Черкашина-Губаренко. Київ, 2004. Вип. 33 : Музыка у просторі культури. С. 282–293.
71. Селицкий А. Я., Демина И. К. Основы музыкальной драматургии : учеб. пособие. Ростов-на-Дону : Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. Изд. 2-е, доп. 72 с.
72. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
73. Сохор А. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва, 1971. 341 с.
74. Тимофеева К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.
75. Финкельштейн Е. Л. Эжен Скриб. Пьесы. Москва, 1960. 459 с.
76. Ферман В. Оперный театр. Москва : Музгиз, 1961. 354 с.
77. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Москва, 1997. 448 с.

78. Хайкин Б. Беседы о дирижерском ремесле. Москва : Советский композитор, 1984. 238 с.
79. Холопов Ю. О понятии «симфонизм». *Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура* : материалы Всесоюз. науч.-теорет. конф., 19–22 июня 1984 г. / общ. ред. Ю. В. Келдыша. Москва, 1986. С. 186–204.
80. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. Для студентов вузов искусств и культуры. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.
81. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 368 с.
82. Хохловкина А. Западно-европейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX века : очерки. Москва : Музгиз, 1962. 368 с.
83. Храмов Д. Хор в музыкальных драмах Рихарда Вагнера. Москва : Композитор, 2008. 109 с.
84. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва, 1964. 296 с.
85. Черкашина-Губаренко М. Историческая опера как метажанр («Коронация Помпеи» Монтеверди, «Юлий Цезарь в Египте» Генделя, «Гугеноты» Мейербера). *Музыка і театр на перехресті епох* : зб.ст. : в 2 т. Суми, 2002. Т. 1. С. 70–78.
86. Черкашина-Губаренко М. Р. Историческая опера первой половины XIX ст. Проблемы интерпретации истории. Судьбы жанра: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.03 / АН УССР. Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии имени М. Ф. Рыльского. Киев, 1983. 48 с.
87. Черкашина-Губаренко М. Р. Опера Ф. Галеви «LA JUIVE» на украинской оперной сцене. *Музыка і театр на перехресті епох* : зб. статей: У 2 т. Суми : Наука, 2002. Т. 2. С. 189–196.
88. Шедевр стиля по имени «Иудейка». *Ntv.ru* : веб-сайт. URL: <https://www.ntv.ru/novosti/186071/> (дата звернення 13.03.2020)

- 89.Энская Е. Дополнительные штрихи к творческому портрету Фромантала Галеви. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2013. Вип. 38. С. 20–30.
- 90.Энская Е. Итальянская история во французской интерпретации: «Королева Кипра» Ф. Галеви. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2010. Вип. 89. С. 491–505.
- 91.Энская Е. Музыкально-театральная жизнь Парижа и ранние оперы Ф. Галеви (20-е годы XIX века). *Ars inter Culturas*. 2016. Вып. 5. С. 75–90.
- 92.Энская Е. Студенческие годы музыканта Фромантала Галеви – французского патриота и истинного парижанина. *Київське музикознавство* : зб. статей / Київ. вище держ. муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра ; упоряд. Т. К. Гуменюк, С. В. Тишко. Вип. 13. С. 99–108.
- 93.Энская Е. Французская историческая опера в творчестве Фромантала Галеви : учеб. пособие по истории музыки для иностранных студентов муз. факультетов высших учебных заведений. Суми : ФЛП Цема С. П., 2018. 170. с.
- 94.Энская Е. Фроманталь Галеви – известный и неизвестный. *Київське музикознавство*. Київ, 2003. Вип. 11. С. 101–111.
- 95.Энская Е. Христианская тематика во французской опере XIX столетия. *Світогляд–Філософія–Релігія*. 2011. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39505/14-Enska.pdf> (дата звернення: 17.05.2021).
- 96.Crosten W.French Grand Opera : an art and a business. New York: King’s crown press Columbia university. 1948, 162 p.
- 97.Hallman D. R. Opera, Liberalism, and Antisemitism in Nineteenth Century France. The Politics of Halevy’s La Juive. Cambridge: Cambridge University Press, 2002
- 98.Macdonald H. Halévy, Fromental. *Grove Music Online* : веб-сайт. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561>

592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012213 (дата звернення:
10.09.2019).

99. Pendle K. Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century. Ann Arbor : UMI Research Press, 1979.

100. Van G. Le Grand Opera entre tragedie-lyrique et drame romantique. *Saggiotore musicale*. Florence. № 2. 1996. P. 325–360.