

УДК 78.071.1(44)(092):782
DOI 10.34064/khnum2-35.10

Кисельова Тетяна Іванівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики

e-mail: kiseltanya@ukr.net

ORCID iD: 0000-0002-6643-7614

Жанровий синтез в опері «*La muette de Portici*» Д. Обера

Першим твором у жанрі французької «grand opera», яка являє собою синтетичний видовищний спектакль із поєднанням оперних і балетних сцен, є опера «La muette de Portici» Д. Обера (1828). Особливості жанрового синтезу у цьому творі досі не стали темою, достатньо висвітленою в сучасному українському музикознавстві, що зумовлює актуальність здійсненого в межах статті дослідження, мета якого – виявити рівні жанрового синтезу в названій опері. У дослідженні застосовано жанровий, структурно-функціональний та контекстуальний види аналізу. Виявлено, що Д. Обер вводить великі хореографічні сцени як характеристику героїв та засіб розгортання оперної драматургії. Підкреслено, що хор є безпосереднім учасником конфлікту та бере участь у вузлових сценах опери. Балетні та хорові сцени переважають над сольними номерами, що є нетиповим для оперного мистецтва і дозволяє визначити жанр твору Д. Обера «La muette de Portici» як оперу-балет. Виявлено, що жанровий синтез відбувається на двох основних рівнях: на рівні оперного цілого та на рівні його хорової складової.

Ключові слова: опера; балет; grand opera; велика історична опера; опера-драма.

Постановка проблеми.

Як визначає у своєму словнику з історії музики відомий французький мистецтвознавець Жерар Перну, опера (італійською мовою – «твір», скорочення від «opera in musica»), це – «музична драма для солістів, хору та оркестру, зазвичай, на світське лібрето; опера може мати певну форму (*opera seria, opera buffa, opéra bouffe, opéra-*

comique, singspiel) або не мати її, може бути інсценізована, передбачати балет і т. ін.» (Pernon, 2007: 333). Як відомо, опера з'явилася на початку XVII століття, після того, як, на думку Ж. Перну, «поліфонічна музика поступилася місцем акомпанованій монодії та відродилося античне мистецтво драми», й коли Західна Європа «насолоджувалася економічним процвітанням, що дозволило буюти придворним розвагам» (там само). Зародження оперного жанру в Італії ознаменувалося експериментами, які здійснювала «*Camerata Fiorentina*» графа Барді. «*Edipo tiranno*» з хорами А. Габрієлі (1585), драматичний мадригал «*Amfipamasso*» О. Веккі (1597) стали віхами на шляху створення оперного жанру.

Засновником французької оперної традиції став Ж. Б. Люллі, який творив при дворі короля Людовіка XVI. Разом із лібретистом Ф. Кіно Ж. Б. Люллі створює «*tragedien musique*» – форму, у якій поєднано танцювальну музику, сольний та хоровий спів («*Cadmus et Hermione*», 1673; «*Alceste*», 1674; «*Thésée*», 1675; «*Atys*», 1676).

Героїка, сценічна видовищність і монументальність знайшли відображення в оперному жанрі, що з'явився в XIX столітті – «*grand opera*», фундатором якої став Д. Обер (Pernon, 2007: 22). Перший зразок цього жанру, «*La muette de Portici*», Д. Обер створив у співпраці з лібретистом Е. Скрібом у 1828 році. Працюючи над лібрето, митці спирались на історичні події – повстання неаполітанців під проводом рибалки Мазаньєло проти іспанців у 1647 році. Через відсутність відповідної співачки на роль Фенели на сцені з'явилася німа героїня, образ якої втілювала артистка балету. Таким чином, Д. Обер та Е. Скріб у «*La muette de Portici*» поєднали оперний і балетний жанри.

Особливості синтезу цих жанрів в опері Д. Обера не можна назвати достатньо вивченими в сучасному українському музикознавстві, чим і зумовлена **наукова новизна результатів** нашої розвідки.

Останні дослідження та публікації за темою. Жанру великої французької опери присвячено праці як українських (Іванова, Куколь, & Черкашина, 1998; Енська, 2018; Шан Юн, 2021; Омеляненко, & Максименко, 2023), так і іноземних дослідників (Clement, & Larousse, 1869; Slatin, 1979; Fulcher, 1987; Schneider, 1992; Bartlet, 2001; Pernon,

2007; Hibberd, 2009 та ін.). Зародження та еволюцію оперного жанру розглянуто в «Історії опери» авторства І. Іванової, Г. Куколь та М. Черкашиної (1998). Якщо французький дослідник Ж. Перну визначає «*La muette de Portici*» Д. Обера як «*grand opera*» (Pernon, 2007: 22), то у праці українських учених жанрова назва «*grand opera*» не використовується. Натомість «*La muette de Portici*» Д. Обера, «*Guillaume Tell*» Дж. Россіні, «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера розглядаються як зразки «великої історичної опери» (Іванова, Черкашина, & Куколь 1998: 252), що корелюється із сюжетами «*grand opera*», основою яких є значущі історичні події. «Досконалість утілення в опері Дж. Мейєрбера комплексу засобів поетики історичного масштабного жанру (в оперній версії) саме “Гугенотам” відвела місце першого повноцінного зразка романтичної історичної великої опери», – зазначає також О. Сакало (2016: 62–63).

Разом із тим, у вітчизняній науковій літературі утвердилася і жанрова дефініція «*grand opera*» (здебільшого у перекладі), до якої часто додається визначення національної приналежності («французька») та стилістики («романтична»), як у дослідженнях, зокрема, О. Стахевича, де у зв'язку з розглядом еволюції сольного співу йдеться про «жанр романтичної великої французької опери», «великої французької опери» (Стахевич, 2012: 145), О. Енської (2018), де у назві фігурують «Хореографічні сцени у “великих” операх Ф. Галеві», та інших музикознавців. Наприклад, дисертація Шан Юн (2021) має назву «Містеріальні аспекти “великої” французької опери». Предметом розгляду в іншій статті О. Сакало є «спадкоємність із жанром *tragedie lyrique* першої великої романтичної опери Дж. Мейєрбера “Роберт-Диявол”» (Сакало, 2017: 64). Тобто, у використанні дефініції «*grand opera*» / «велика опера» українськими дослідниками спостерігається певна варіативність.

Згідно дослідженням відомої канадсько-американської музикознавиці Мері Елізабет Каролін Бартлет, дефініція «*grand opera*» зазвичай стосувалася творів, написаних для Паризької опери (Bartlet, 1991). До 1830 року визначення «*grand opera*» отримали твори Д. Обера, Ф. Галеві, Дж. Мейєрбера та Дж. Россіні. З іншого боку,

сучасники Ж. Б. Люллі також називали створені ними музичні трагедії «*grand opera*».

Дослідники вказують на характерні ознаки жанру «*grand opera*», серед яких – великі часові масштаби (п'яти, рідше чотириактна структура) та помпезність. Крім численних виконавців головних і другорядних ролей, для здійснення постановки «*grand opera*» необхідні були великі за складом оркестр і хор, балет, артисти мімансу. «Хоровий колектив, зазвичай, створював образи представників різних груп, що конфліктують між собою; балет отримав подвійну функцію: інколи видовищну, та, переважно, він брав участь в оперній дії. Симфонічний оркестр не тільки був розширений за рахунок кількісного складу, композитори прагнули до створення безлічі спеціальних оркестрових ефектів» (Bartlet, 1991). Оперні партитури містять розмаїття типів фактури і стилістичних ознак. Наприклад, віртуозні, великі за діапазоном арії нагадують італійські, що вимагають володіння технікою *bel canto* і контрастують із відносно простими романсами. Сольні номери часто є частиною більших побудов, зокрема ансамблевих і хорових сцен. Таким чином, у часопросторі музично-театральних опусів «*grand opera*» переважають хори і ансамблі, що створюють динаміку розвитку оперної драматургії і сценічної дії. Інтерес творців великої французької опери до місцевого колориту і видовищності привів до новаторських пошуків сценічних рішень. Перш за все, це проявилось у стилі декорацій і костюмів, які створювалися відповідно до епохи, змальованої в опері. Мізансцени солістів і артистів хору ставали менш статичними, наповнювалися динамікою відповідно до драматургічних завдань, у зв'язку з чим великого значення набували ремарки композиторів стосовно деталей сценічної дії.

Мета цього дослідження полягає у вивченні синтезу театральних жанрів в опері Д. Обера «*La muette de Portici*» і визначенні рівнів їх співвідношення та виявленні драматургічної ролі таких складових музично-сценічного твору, як балет і хор.

Об'єктом дослідження виступає жанр «*grand opera*», а його **предметом** – жанровий синтез в «*La muette de Portici*» Д. Обера.

Виклад основного матеріалу дослідження.

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

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

Поява в лібрето німої дівчини Фенелли – героїні опери, яка бере участь тільки в пантомімі – є новаторським прийомом для опери того часу. До цього сюжету зверталися в різні часи Р. Кайзер («*Die neapolitanische Fischer-Empörung oder Masaniello furioso*», 1706), Г. Р. Бішоп («*Masaniello, the fisherman of Naples*», 1825) і М. Карафа («*Masaniello, ou le Pêcheur napolitain*», 1827), але жоден із цих митців не виводив на сцену німу героїню. Ідея створення такого образу виникла завдяки, з одного боку, роману «*Peveril of the Peak*» Вальтера Скотта (1822), з другого – мелодраматичним творам бульварних театрів.

Прийом пантоміми в оперному мистецтві з'явився завдяки оперній реформі К. Глюка. Композитор увів пантоміму в оперу «Орфей та Еврідіка» для посилення драматичної дії. Наприклад,

у сцені, під час якої Орфей спускається до підземного світу, щоб повернути Еврідіку, пантоміма допомагає передати атмосферу та емоції, пов'язані з цією похмурою й небезпечною подорожжю. У сцені зустрічі Орфея та Еврідіки взаємодію героїв часто супроводжують виразні жести й рухи, які підкреслюють їхні почуття та драматичні колізії. Пантоміма в опері К. Глюка, наявна і в хорових сценах, застосована для того, щоб допомогти візуально передати емоції радості, печалі або страху.

Зазначимо, що в опері «*La muette de Portici*» Д. Обера прийом пантоміми композитор застосовує тільки для Фенелі, яка не має вокальних номерів.

Підкреслюючи, що головна героїня опери – актриса балету, К. Омеляненко та А. Максименко вважають, що це зумовило новий підхід до створення партитури: «Композитор, працюючи над твором, по-перше, мав урахувати німу “розмову” Фенеллі й надавати можливість висловлювати їй свої думки й почуття, тому опера виявилася насиченою оркестровими епізодами, які супроводжували сценічну гру героїні» (Омеляненко, & Максименко, 2023: 49). Дослідники також вважають, що Д. Обер та Е. Скріб, доручивши балерині головну роль в «*La muette de Portici*», вивели пантоміму в оперному жанрі на новий рівень. Адже до цього моменту пантоміма була притаманна лише комічному жанру й асоціювалася з таємничою інтригою.

Важливим для жанру «*grand opera*» є створення національного колориту, що, на думку дослідників, зумовило, зокрема, появу розгорнутих хореографічних сцен: у першій дії міститься два іспанських танці – гуараш та болеро, що супроводжують появу іспанської принцеси з молодими дівчатами в ролі свити: «...перший на рівні підтексту підкреслює ситуаційний момент дії, другий – створює жанрову портретну замальовку» (Омеляненко, & Максименко, 2023: 50).

Гуараш – танець, що має кубинське походження. Його вважали танцем для черні, тому що він мав дещо пікантний характер, а головним його принципом є чергування сольного та колективного виконання (там само).

Д. Обер застосував гуараш в опері відповідно до характеристик танцю – адже танець виконують жителі Неаполя, що протиставляють себе принцесі. К. Омеляненко та А. Максименко звертають увагу на політичний аспект, зокрема на сатиричну чи революційну спрямованість гуарашу, яка дає підстави інтерпретувати сцену як передвісницю події, що розіграється у третьому акті – повстання на чолі з Мазаньєлло. Дослідники підкреслюють, що запровадження гуарашу, який був розповсюджений в Іспанії, натякало саме на іспанське походження Ельвіри. Крім того, на їхню думку, цей «танець-розпуста нагадував і про пікантні обставини, які спровокували драматичні події та призвели до загибелі обох головних героїв» (там само).

Танцем, що продовжує хореографічну сцену, є № 4¹ – болеро, що, за висловом дослідників, є «портретом іспанської нареченої». Увагу звернено на декоративність «сцени, яка пов'язана з весільною ходою – те, без чого “велика” опера як жанр у недалекому майбутньому не зможе існувати, оскільки видовищність спектаклю залишалася пріоритетною» (там само). Наступний танцювальний номер – тарантела (№ 16) – є символом італійської культури. Як зауважують К. Омеляненко та А. Максименко, з «часом використання побутових жанрів тієї чи іншої історичної епохи, а також місцевості, де відбувається дія, стає однією з головних ознак жанру “великої” історичної опери» (там само).

Г. Шнайдер зазначає: «Сугестивна сила музики пантомім і танців Фенели вплинула на багато інших творів; наприклад, *Allegro vivace* у першій частині № 4 перегукується з однією з тем Дж. Верді, використаних в його увертюрі до “*Oberto conte di San Bonifacio*”» (Schneider, 1992).

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

¹ Розгляд номерів опери здійснено за клавіром німецького видавництва C. F. Peters (Auber, 1870).

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

- ❖ **I дія** – арія, балет (гуараш, болеро);
- ❖ **II дія** – баркарола;
- ❖ **III дія** – тарантела;
- ❖ **IV дія** – арія та каватина Мазаньєло, хор та каватина, марш та хор;
- ❖ **V дія** – баркарола.

Щодо застосування хорового чинника в оперному цілому зазначимо, що ми спиралися на визначення Н. А. Белік-Золотарьової, яка оперно-хорову сцену розуміє як «достатньо значну за обсягом частину музично-сценічного твору номерної або наскрізної структури, художній зміст якої розкривається засобами хорового співу у поєднанні з драматичною дією» (Белік-Золотарьова, 2020: 34). Критеріями визначення поняття мають бути: театральність, контекстність, завершеність у структурі цілого, стабільний і варіативний склад виконавців, функціональне навантаження. Відповідно до цього визначення, відмітимо наявність у партитурі Д. Обера розгорнутих, масштабних оперно-хорових сцен. Це, зокрема, інтродукція з хором (№ 1) «*Du Prince, objet de notre amour*», сцена з хором (№ 5), Фінал «*Ils sont unis!*» (№ 6), хор рибалок «*Amis, amis, le soleil*» (№ 7), фінал «*Venez amis venez!*» (№ 11), хор «*Au marche qui vient de souvir*» (№ 14), сцена з хором (№ 16), фінал «*Courons a la vengeance*» (№ 18), сцена з хором «*Mais on vient!*» (№ 21), фінал з хором та балетом (№ 24), баркарола з хором (№ 25), фінал «*Ou vient, silence amis!*» (№ 26).

Отже, Д. Обер надає великого значення не тільки балету, а й хору, який є безпосереднім учасником усіх вузлових моментів опери, адже він має як окремі номери (№ 14 «*Au marche qui vical de sourir*»), що отримують динамічно-дієву функцію, так і стає коментатором подій у сольних номерах головних героїв (II дія, № 8 «*Barcarolle*»; IV дія, квартет із хором «*Des entrangers dans*»). Як учаснику розгорнутих сцен (I дія, № 5 – «*Dans ces jardins quel brail*», № 6 – Фінал; II дія, № 7 – інтродукція з хором «*Amis, le soteil va paraitre*», № 11 – Фінал з хором; IV дія, сцена з хором «*Mais on vient!*»), Д. Обер надає

хоровому чиннику різне функціональне навантаження: динамічно-дієве, коментатора подій, функцію підтримки думок героїв, а також функцію тла.

Необхідно зазначити, що участь хору в сольних епізодах (II дія, № 8 «*Barcarolle*»; IV дія, квартет з хором «*Des entrangers dans*») зумовлює жанровий синтез, адже відбувається поєднання пісні з хоровою сценою та камерного жанру квартету із хором крупної форми.

Хор є уособленням основних етнічних та соціальних груп, представлених в опері: неаполітанців, іспанців, рибалок, солдатів, що вимагає для постановки опери хорового колективу з великою кількістю учасників, адже композитор залучає одночасно, наприклад, хор народу та хор солдат у Фіналі першої дії «*Quel est done ce mystere?*» (№ 6). Композитор також задіяв закулісні хори мішаного складу, зокрема, хор з інтродукції «*Da Prince, objet de notre amour*», драматургічна функція якого – очікування нареченої – іспанської принцеси – та уславлення союзу Альфонсо та Ельвіри.

Г. Шнайдер вважає, що музика Д. Обера «по-перше, перебуває під впливом комічної опери та популярної політичної пісні того часу; по-друге, більш формального типу оперної арії, ансамблю, танцю та фіналу; і, по-третє (у сценах пантоміми), мелодрами» (Schneider, 1992). На нашу думку, дослідник, вказуючи на впливи комічної опери, мав на увазі, перш за все, хор із третьої дії (№ 14), який змальовує картину галасливого ринку, де продавці наперебій пропонують свої товари, розхвалюючи їхню якість. Драматургічну функцію хорового компонента визначимо тут як динамічно-дієву.

Щодо впливу політичної пісні, підкреслимо втілення притаманних їй ознак через жанр баркароли. Баркарола – «від італійського *barcaruolo* (гондольєр), пісня човняра, згодом вокальний чи інструментальний твір, написаний у схожому ритмі, що провокує коливання» (Pernon, 2007: 36). Типовим для баркароли є розмір 6/8, зручний для зображення коливання човна на хвилях. У XVIII столітті цей пісенний жанр був поширеним в Італії, отже, він слугує в опері для характеристики неаполітанця Мазаньєло та його споборників – рибалок-повстанців.

Баркарола Мазаньєло № 8 із першої сцени II акту (Мазаньєло, Борело, рибалки) містить замаскований виклик тиранам. Хоча баркарола починається зі слів «*Amis, la matinée est belle*» («Друзі, ранок прекрасний»), але слова приспіву згодом стають «девизом» повстанців-змовників: «*Conduis ta barque avec prudence, / Pêcheur, parle bas; / Jette tes filets en silence, / Pêcheur, parle bas*» («Веди свій човен обережно, / Рибалка, розмовляй тихо, / Закинь сітки потайки, / Рибалка, розмовляй тихо»). Мазаньєло та Борело повторюють двічі «Рибалка, розмовляй тихо» (у цей час оркестр затихає), неначе акцентують увагу на революційному підтексті, після чого приспів ще раз повторює хор, що посилює його змістове значення.

Баркарола готує знаковий номер опери – «*Mieux vaut mourir*» («Краще померти»), що його у другій сцені II дії виконують Мазаньєло (тенор) та його соратник П'єтро (бас). Номер свого часу здобув широку популярність в Європі як дует «священної любові до Батьківщини», оскільки саме ці слова – «*Amour sacré de la patrie*» – повторюються у приспіві й несуть головне смислове навантаження не тільки у цій сцені, а й загалом в опері, з огляду на ту роль, яку зіграла брюссельська постановка «*La muette*» у здобутті Бельгією незалежності. «Визнано як факт музичної історії, – зазначає дослідниця Соня Слатін, – що виконання у Брюсселі 25 серпня 1830 року опери Обера “*La muette de Portici*” прискорило революцію, яка привела, врешті, до утвердження Бельгії як незалежної нації» (Slatin, 1979: 45). Публіка, що надихнулася схожістю між становищем бельгійського народу та подіями, які розігравались на сцені Театру де ля Монне, ще до початку останнього акту вистави вибігла на вулиці міста, розпочавши таким чином хвилю протестів, що привели до революційних змін. «Спроби історичних пояснень безпрецедентного революційного триумфу *La Muette de Portici* в ніч на 25 серпня варіюються від припущень щодо впливу революційного духу часу у цілому до, більш конкретно, впливу Липневої революції 1830 року в Парижі, яка викликала значне хвилювання в усіх європейських містах і селах, і особливо у франкофільському Брюсселі, влітку того року» (там само). І хоча далі С. Слатін говорить про можливість випадкового збігу подій, оскільки день початку Бельгійської революції

був призначений повстанцями заздалегідь (там само: 60), не можна недооцінювати досить чіткого віддзеркалення в опері демократичних, в дусі часу, політичних настроїв. Навряд чи можна вважати випадковістю, що знаковий рядок згаданого вище приспіву дуету дослівно збігається з початком шостого куплету «Марсельсьзи»²:

«Марсельса»

*Amour sacré de la Patrie,
Conduis, soutiens nos bras vengeurs
Liberté, Liberté chérie,
Combats avec tes défenseurs!*

Рефрен дуету

*Amour sacré de la patrie,
Rends nous l'audace et la fierté ;
À mon pays je dois la vie ;
Il me devra sa liberté.*

Завдяки майстерності Е. Скріба цитата стає органічною частиною тексту дуету: «Краще померти, ніж залишитися нещасним! / Чим ризикує раб? / Скиньте ярмо, що обважнює нас, / І під нашими ударами загине чужинець! / *Свята любов до батьківщини*, / Поверни нам сміливість і гордість; / Батьківщині я завдячую своїм життям; / Вона буде зобов'язана мені своєю свободою».

У IV (фінальний) сцені III акту, коли повстанці, яких Мазаньєло закликає до боротьби, роззброюють солдатів, звучить хор «*Courons à la vengeance! / Des armes, des flambeaux!*» («Помститися біжи! / До зброї, до вогню!»), повнозвучні репліки якого (ремарка *Choeur général*) у наступному дуеті Мазаньєло і П'єтро перетворюються на рефрен, де знов виникають натяки на «Марсельсу»:

«Марсельса» (рефрен)

*Aux armes, citoyens,
Formez vos bataillons,
Marchons, marchons!*

Хоровий рефрен (фінал III дії)

*Marchons!
Des armes! Des flambeaux!*

Ще одну баркаролу з політичним тираноборчим підтекстом на початку V дії (№ 25) виконує П'єтро. За ремаркою, що міститься у клавірі, він сидить з гітарою на кутку столу, в оточенні дванадцяти

² Тут і далі текст цитовано за офіційною електронною версією (Paroles de «La Marseillaise», 1792, 25 avril).

змовників і Морено. Пажі подають йому та його супутникам вино. Музиканти, що стоять на терасі, акомпанують танцівницям. Рибалки п'ють і співають.

Баркарола з V дії розвиває ідею, закладену в баркаролі з II-ї, де йшлося про те, як обережно треба вести човен. У V дії П'єтро співає: «*Voyez du haut de ces rivages / Ce frêle esquif voguer sur la mer en fureur!*» / «Погляньте з вершин цих берегів, / Цей тендітний човник пливе по бурхливому морю!», – і хор йому відповідає: «*Buvons! La barque est dans le port*» / «Давай вип'ємо! Човен у порту». Отже, знов присутній образ човна, символу повстанців. Текст також несе в собі революційний підтекст – рибакі побоюються отримати в особі Мазаньєло ще одного тирана, вважаючи його зрадником, і прагнуть його позбутися. Наприкінці другого куплету баркаролі як кода звучить діалог П'єтро та одного з рибалок. Рибак цікавиться: «*De ce nouveau tyran as-tu brisé les chaînes?*» / «Чи зламані кайдани нового тирана?», – маючи на увазі Мазаньєло і вказуючи на вихід із бенкетної зали, де перебуває останній. П'єтро одказує: «*Oui, j'ai de notre chef puni la trahison. Et par mes soins, un rapide poison. Déjà circule dans ses veines*» / «Так, я покарав нашого лідера за зраду. Як на мене, швидко отрута. Вже циркулює в його жилах». У Баркаролі превалює динаміка **ff** та *tutti* оркестру, тоді як у сцені змови – навпаки, нюанси **pp-ppp**, й фактура оркестру стає більш прозорою, адже, за ремаркою Д. Обера, Рибак та П'єтро спілкуються пошепки.

У цьому номері хор виконує функцію підтримки думок героїв. Зазначимо, що в ньому також відбувається поєднання пісні й танцю, що і є другим рівнем жанрового синтезу в оперному цілому.

Висновки.

У результаті аналізу виявлено, що оскільки в «*La Muette de Portici*» Д. Обер доручив виконання головної партії артистці балету, яка за сюжетом є німою дівчиною, артисти балету є рівноправними учасниками дії поруч зі співаками, що виконують партії головних героїв, та артистами хору. Про це свідчить і наявність в оперному цілому великих хореографічних сцен, що сприяють динамічнішому розгортанню оперної драматургії. В опері Д. Обера балет і пантоміма поєднуються з іншими жанрами та оперними формами, що є

продовженням традиції, яку започаткував К. В. Глюк. Отже, є підстави визначити «*La muette de Portici*» Д. Обера, перший твір, написаний в жанрі «*grand opera*», як оперу-балет. Жанровий синтез в опері Д. Обера відбувається не лише на рівні всього художнього цілого вистави, але й на рівні хорової складової опери, прикладом чого є поєднання хорової пісні (баркароли) або розгорнутої хорової сцени з балетом.

Перспективи подальшого дослідження полягають у вивченні жанрових поєднань в інших зразках французької «*grand opera*» або інших оперних шедеврів.

ЛІТЕРАТУРА

- Белік-Золотарьова, Н. А. (2020). Критерії визначення поняття оперно-хорова сцена. У зб. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики*, сс. 32–34. Харків: Харківський національний університет імені І. П. Котляревського.
- Еньська, О. Ю. (2018). «Опера з самого початку тяжіла до видовищності», або Хореографічні сцени у «великих» операх Ф. Галеві. *Аспекти історичного музикознавства*, XII, 7–22
- Іванова, І., Куколь, Г., & Черкашина, М. (1998). *Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття*. Київ: Заповіт.
- Омельяненко, К. А., & Максименко, А. І. (2023). Хореографія як драматургічний і виразний ресурс в опері Данієля Обера «Німа з Портічі». *Слобожанські мистецькі студії*, 3, 47–52. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2023.3.10>
- Сакало, О. В. (2016). «Гугеноти» Джакомо Мейєрбера: залаштункові процеси першої вистави. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1, 54–64. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2016_1_8
- Сакало, О. В. (2017). «Роберт-Диявол» Джакомо Мейєрбера і французька tragedie lyrique. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4, 64–75. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2017_4_9
- Стахович, А. Г. (2012). *Bel canto в западноевропейской опере XIX века: творчество, исполнительство, педагогика*. Saarbrücken, Deutschland: LAP LAMBERT Academic Publishing. URL: <https://library.sspu.edu.ua/wp-content/uploads/2018/04/52-2.pdf>

- Шан Юн. (2021). *Містеріальні аспекти «великої» французької опери та їх відтворення у творчості Дж. Меєрбера та Ж. Ф. Галеві*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська Національна Музична Академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Auber, D. F. E. (1870). *Die Stumme von Portici: grosse oper in 5 akten* (Klavierauszug). Leipzig und Berlin: C. F. Peters.
- Bartlet, M. E. C. (2001). Grand opéra. In *Grove Music Online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=grand+opera&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>
- Clement, F., & Larousse, P. (1869). *Dictionnaire lyrique ou Histoire der operas*. Paris : Imprimerie Pierre Larousse.
- Fulcher, J. F. (1987). *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hibberd, S. (2009). *French Grand Opera and the Historical Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Paroles de «La Marseillaise» (1792, 25 avril). La Marseillaise de Rouget de Lisle. *ÉLYSÉE*. <https://www.elysee.fr/la-presidence/la-marseillaise-de-rouget-de-lisle>
- Pernon, G. (2007). *Dictionnaire de la musique*. Editions Jean-Paul Gisserot. <http://livre21.com/LIVREF/F23/F023002.pdf>
- Schneider, H. (1992). La Muette de Portici. *Grove Music Online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000903028?rskey=JG7euB&result=1>
- Slatin, S. (1979). Opera and revolution: La Muette de Portici and the Belgian revolution of 1830 revisited. *Journal of Musicological Research*, 3(1–2), 45–62. <https://doi.org/10.1080/01411897908574506>

REFERENCES

- Auber, D. F. E. (1870). *Die Stumme von Portici: grosse oper in 5 akten* [“The Mute of Portici”: grand opera in 5 acts]. (Piano reduction). Leipzig and Berlin: C. F. Peters [in German / French].
- Bartlet, M. E. C. (2001). Grand opéra. In *Grove Music Online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=grand+opera&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> [in English].
- Bielik-Zolotariova, N. A. (2020). Criteria for defining the concept of an opera and choir scene. In *Conducting and Choral Education: Synthesis of Theory and Practice*, pp. 32–34. Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University [in Ukrainian].

- Clement, F., & Larousse, P. (1869). *Dictionnaire lyrique ou Histoire der operas [Lyrical dictionary or History of operas]*. Paris: Imprimerie Pierre Larousse [in French].
- Enska, O. Yu. (2018). "Opera from the very beginning tended towards entertainment" or Choreographic scenes in "grand" operas by F. Halévy. *Aspects of Historical Musicology*, XII, 7–22 [in Russian].
- Fulcher, J. F. (1987). *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Hibberd, S. (2009). *French Grand Opera and the Historical Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Ivanova, I., Kukol, H., & Cherkashyna, M. (1998). *The history of opera: Western Europe, XVII–XIX centuries*. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
- Omelianenko, K., & Maksymenko, A. (2023). Choreography as a dramatic and expressive resource in Daniel Auber's opera "La Muette de Portici". *Artistic Studies of Slobozhanshchyna*, 3, 47–52. <https://doi.org/10.32782/art/2023.3.10> [in Ukrainian].
- Paroles de «La Marseillaise» (1792, 25 avril). La Marseillaise de Rouget de Lisle. *ÉLYSÉE*. <https://www.elysee.fr/la-presidence/la-marseillaise-de-rouget-de-lisle> [in French].
- Pernon, G. (2007). *Dictionnaire de la musique [Music Dictionary]*. Editions Jean-Paul Gisserot. <http://livre21.com/LIVREF/F23/F023002.pdf> [in French].
- Sakalo, O. V. (2016). "Huguenots" by Giacomo Meyerbeer: the behind-the-scenes processes of the first performance. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1, 54–64. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2016_1_8 [in Ukrainian].
- Sakalo, O. V. (2017). "Robert the Devil" by Giacomo Meyerbeer and the French 'tragedie lyrique'. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 4, 64–75. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2017_4_9 [in Ukrainian].
- Schneider, H. (1992). La Muette de Portici. *Grove Music Online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000903028?rskey=JG7euB&result=1> [in English].
- Shang Yun. (2021). *Mysterious aspects of the Grand French opera and its reproduction in the works of G. Meyerbeer and J. F. Halévy*. Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].

- Slatin, S. (1979). Opera and revolution: La Muette de Portici and the Belgian revolution of 1830 revisited. *Journal of Musicological Research*, 3(1–2), 45–62. <https://doi.org/10.1080/01411897908574506> [in English].
- Stakhevych, A. H. (2012). *Bel canto in Western European opera of the 19th century: creativity, performance, pedagogy*. Saarbrücken, Germany: LAP LAMBERT Academic Publishing. URL: <https://library.sspu.edu.ua/wp-content/uploads/2018/04/52-2.pdf> [in Russian].

Tetiana Kyseliova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Ukrainian and Foreign Music History
e-mail: kiseltanya@ukr.net
ORCID iD: 0000-0002-6643-7614

Genre synthesis in D. Auber's opera “La Muette de Portici”

Statement of the problem. Objectives, methods, and novelty of the research.

The genre of grand opera is associated with the work by D. Auber. The first work in this genre was the opera ‘La Muette de Portici’, which was produced by D. Auber in collaboration with the librettist in 1828. When creating the libretto, the artists relied on historical events of the Neapolitan rebellion against the Spaniards in 1647 led by the fisherman Mazaniello. For the first time, a mute heroine appeared on the opera stage as the main character, whose image was embodied by a ballet dancer. Thus, D. Auber and E. Scribe combined the genres of opera and ballet in “La muette de Portici”. The opera immediately became popular on the stages of European theaters, nevertheless, the issues of genre synthesis in this work doesn't have sufficient level of research until today.

The purpose of this study is to identify the levels of genre synthesis in the opera ‘La Muette de Portici’ by D. Auber. The systematic approach as a main method to research choral and choreographic components has led to the use of genre, structural-functional and contextual types of analysis.

Results and conclusion.

The results of the study revealed that the opera score has a wide range of different types of texture and stylistic features. For example, the virtuosic, large-range arias, reminiscent of Italian ones that require mastery of the bel canto technique, contrast with the relatively simple romances. The solo opera numbers

are often the part of larger complexes, including ensembles and choirs. The chorus has diverse functional weight, as it embodies Neapolitans, Spaniards, fishermen, people and soldiers. The ballet in D. Auber's operatic masterpiece reaches a new level, as the composer introduces large choreographic scenes as a means of unfolding the operatic drama focused around the main heroine and political collisions. In D. Auber's opera, ballet and pantomime are combined with other genres and operatic forms, so there are reasons to define 'La muette de Portici' as an opera-ballet. Genre synthesis in D. Auber's opera takes place not only at the level of the artistic whole performance, but also at the level of the choral component of the opera, an example of which is the combination of a choral song (barcarole) or an extended choral scenes with a ballet.

Key words: opera; ballet; genre; grand opera; great historical opera; opera drama.

Стаття надійшла до редакції 29 травня 2024 року