

Розділ 3.

ОПЕРА: ДРАМАТУРГІЯ, ТРАДИЦІЇ, НОВАЦІЇ

УДК 78. 071. 1 (430) (092):782

DOI 10.34064/khnum1-6806

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

**Два світи хорової драматургії опери
«Robert le Diable» Дж. Меєрбера**

Признаний шедевр романтичного мистецтва, п'ятиактна опера-«grand» Дж. Меєрбера в силу своєї жанрової специфіки демонструє блискучі приклади використання хорових сцен, які несуть важливе сюжетне, смислове, емоційне навантаження в оперному цілому, що дозволяє говорити про наявність хорової драматургії твору, музика якого яскраво втілює ідею протистояння Добра і зла, реального, людського, та ірреального, потойбічного світів. Мета цього дослідження – розкрити сутність конфлікту реального та ірреального в хорівій драматургії опери «Robert le Diable» Дж. Меєрбера в контексті втілення романтичної «двосвітовості» в оперному жанрі. Системний підхід до вивчення хорового компонента опери обумовив застосування жанрового, інтонаційно-драматургічного, структурно-функціонального, контекстуального видів аналізу. Вперше у вітчизняному музикознавстві хоріві сцени опери Дж. Меєрбера розглянуто з визначенням драматургічних функцій хору і фокусуванням уваги на втіленні романтичної «двосвітовості» через застосування хорової драматургії. За результатами аналізу виявлено, що «два світи» хорової драматургії опери «Роберт-диявол» Дж. Меєрбера унаочнюють головний конфлікт твору – протидію Божественного і демонічного начал, а застосування «невидимих» (розташованих за лаштунками) хорів підкреслює двовимірність художнього простору опери і дозволяє не зупиняти сценічну дію в хорових сценах. Хори несуть значне драматургічне навантаження на кожному з етапів розвитку оперної дії і переконливо втілюють чи не головну особливість сюжетної канви опери – множинні перетини реального

та ірреального – спираючись на поєднання принципів контрасту, сюїтності, симфонізму в розгортанні оперно-хорової драматургії. Хорова складова в опері Дж. Меєрбера «Роберт-диявол» представлена майже в усій своїй функціональній різноманітності й багатстві градацій, від дієвості до споглядальності, і є активним носієм її ідейно-сюжетного шару.

Ключові слова: «Robert le Diable»; Дж. Меєрбер; опера; жанр; романтична двосвітовість; хорова драматургія; драматургічні функції.

Постановка проблеми.

На початку XIX століття у Франції виникає новий оперний жанр – велика опера, атрибутами якої є, зокрема, монументальність, насичений драматизм, пишні декорації, яскраві сценічні ефекти. У ці роки Париж був перенасичений видовищами та розвагами, і залучити публіку до театру було складно. Тому композитори і лібретисти створювали опери, де вражаючі ефекти та незвичайне в розвитку драматичної дії, особлива розкіш постановки поєднувалися з наявністю в історичному сюжеті зворушливої любовної лінії, співзвучної сентиментальним настроям втомлених від політичних струсів людей. У. Кростен визначає період появи великої французької опери як «підміну реальності», бо митці, на його думку, підлаштовувались під смаки французької публіки, адже «і традиція, і принцип були повністю підпорядковані одній головній меті комерційного успіху» (Crosten, 1948: 62). Висновок дослідника тільки частково може бути віднесений до таких зразків великої французької опери, як, наприклад, «Роберт-диявол» Дж. Меєрбера, бо разом із застосуванням сценічних ефектів для відтворення на сцені реального та ірреального світів, композитор написав музику, що яскраво розкривала основний конфлікт твору – протидію Добра і Зла, чому значною мірою сприяло майстерне застосування масових сцен і хору. Традиція зображення сил Добра і Зла за допомогою хорової драматургії взагалі притаманна операм романтичного періоду, таким як «Ундіна» Е. Т. А. Гофмана, «Фауст» Ш. Гуно, опера-містерія «Парсифаль» Р. Вагнера та ін. Ця традиція знайшла місце і у творчості українських композиторів: М. Леонтовича (опера-балет

«На русалчин Великдень»), В. Губаренка (опера-балет «Вій»), Є. Станковича (фольк-опера «Коли цвіте папороть»), І. Алексійчук (містерія-дійство «Потойбічні ігри»). Як свідчать наведені приклади, хоровий чинник як носій конфліктної драматургії в опері зберігає своє значення, отже, його аналіз і вивчення у творах, що мають статус признаних шедеврів, постає як необхідне й актуальне музикознавче, зокрема хорознавче, завдання.

Останні дослідження і публікації за темою. Оперній творчості Дж. Меєрбера присвячено дослідження О. Сакало, в якому авторка називає оперу «*Robert le Diable*» першою композицією в жанрі «великої» французької опери та спадкоємицею жанру *tragedie lyrique* (Сакало, 2017). Історико-стилістичні аспекти жанру «великої» опери розглянуті, зокрема, Ж. Де Ваном (De Van, 1996). Жанрова приналежність твору Дж. Меєрбера привернула увагу М. Єверіста, який вважає, що опера «*Robert le Diable*» була задумана композитором як *opera comica*, але згодом твір трансформувався в п'ятиактне полотно (Everist, 1994). М. Черкашина-Губаренко зауважує, що Дж. Меєрбер мав від народження «ген» оперного реформатора, але успіх його опер, як і творів інших композиторів-реформаторів німецького походження, значною мірою обумовлений вдалими лібрето, що написані у співпраці з Е. Скрібом, який направляв митця (Черкашина-Губаренко, 2002). Ролі Е. Скріба в історії розвитку французької опери ХІХ століття присвячене навіть окреме монографічне дослідження К. Пендл, яке, зокрема, висвітлює історію створення лібрето та постановки «*Robert le Diable*», певні риси образів героїв, особливості змісту опери (Pendle, 1979: 339, 381, 431–436, etc.). Хорова драматургія опери «*Robert le Diable*» в заявленому нами аспекті не була предметом спеціального дослідження.

Мета цього дослідження – розкрити сутність конфлікту реального та ірреального в хоровій драматургії опери «*Robert le Diable*» Дж. Меєрбера в контексті втілення романтичної «двосвітовості» в оперному жанрі.

Методи дослідження обумовлені системним підходом до осмислення процесу драматургічного розгортання хорових сцен в опері: задіяні інтонаційно-драматургічний та структурно-функціональний

аналіз для визначення функцій хорового компонента в оперній драматургії; контекстуальний аналіз для розуміння драматургічної ролі хорової складової в оперному цілому; жанровий аналіз, необхідний для усвідомлення взаємозв'язку жанру оперного твору та функціонального навантаження хорового чинника.

Виклад основного матеріалу дослідження.

«*Robert le Diable*» на лібрето Е. Скріба та Ж. Делавіня, перший зразок великої опери у творчості Дж. Меєрбера (1791–1864), з'явився 1831 року. «“*Robert le Diable*” позначає народження феномена Меєрбера у французькій опері», – зауважує К. Пендл (Pendle, 1979: 427). Надалі митець неодноразово звертався до цього жанрового різновиду і для постановки в Паризькій опері написав низку грандіозних музично-сценічних творів, також на лібрето Е. Скріба: «*Huguenots*» (1836), «*Le Prophète*» (1849) і поставлена посмертно «*L'africaine*» (1865).

Ежен Скріб знав театр, особливим чином відчував смаки публіки і вмів при цьому ці смаки непомітно спрямовувати. Сила його таланту дозволяла йому охоплювати цілісність оперно-театральної вистави та при плануванні сюжету вмів давати простір усім засобам її впливу на шанувальників опери (за: Черкашина-Губаренко, 2002). М. Еверіст вважає, що «“*Robert le Diable*” є відповіддю на традиції жанру “*opera comica*” та мінливий аспект паризької драматичної музики 1820 років» (Everist, 1994: 212), адже спочатку опера задумувалась як комічна: 1827 року Е. Скріб почав працювати над лібрето «*Robert le Diable*» саме як комічної опери (Pendle, 1979: 381).

За основу лібрето взято середньовічну легенду про одного з правителів Нормандії XI століття, *Robert le Magnifique* (приблизно 1000 – 3 липня 1035, Нікея), прозваного Робертом Дияволом. Але Е. Скріб та Ж. Делавінь зберегли в лібрето тільки його ім'я та деякі злодіяння. За легендою, нормандські герцог та герцогиня, Роберт і Юдиф, не могли мати дітей. Юдиф звернулася до демонічних сил, щоб отримати можливість стати матір'ю. За це вона запропонувала душу майбутньої дитини Сатані і вже через тиждень завагітніла від свого чоловіка. Е. Скріб та Ж. Делавінь, створюючи лібрето, внесли зміни і

стосовно батьків героя опери. Мати Роберта в опері залишилася людиною (герцогиня Берта), а от батько, на відміну від легенди, перетворився на демона (Бертрам). Берта мала купу залицяльників, але була зачарована Бертрамом і закохалися в нього. Вона не знала, що її обранець – демон, і народила від нього дитину – Роберта.

Перша дія опери Дж. Меєрбера містить початкову фазу експозиції головних героїв: Роберта, його матері Берти, Бертрама, Рембо й Аліси; також в ній відбувається і зав'язка конфлікту, коли Рембо співає відому в Нормандії баладу про юнака, який продав душу дияволу і через це був вигнаний з рідних країв. Роберт, про якого й було складено цю пісню, гнівається й намагається вбити Рембо, але Бертрам, відомий усім як друг Роберта, зупиняє його.

Друга дія містить наступну фазу експозиції: ми дізнаємось, що в Роберта є кохана, але йому необхідно боротись за можливість бути з нею. Черга невдач переслідує Роберта у боротьбі за руку Ізабелли, і ця сюжетна лінія розгортається далі: через те, що його викликали на дуель до лісу, Роберт пропускає турнір у Палермо, де перемагає гренадський принц, який з-за цього стає нареченим Ізабелли.

Третя фаза експозиції припадає на третю дію, де вперше проявляється справжня сутність Бертрама як злого духу: Аліса випадково дізнається, що він є слугою диявола.

У четвертій дії опери конфлікт набуває обертів. Роберт, у відчаї, за порадою Бертрама, приносить в покої Ізабелли зачаровану кипарисову гілку, поцуплену з могили Св. Розалії, і всі, крім закоханих, засинають. Ізабелла переконує Роберта в тому, що кипарисову гілку необхідно зламати, і як тільки він це робить, усі пробуджуються від чарівного сну і намагаються схопити Роберта, але йому вдається втекти.

Генеральна кульмінація опери припадає на п'яту дію: Роберт готовий підписати угоду з дияволом. Останнім поштовхом до цього кроку стає те, що Роберта женуть з палацу Ізабелли через зламану ним святиню – кипарисову гілку. Бертрам запевняє Роберта, що він і є причиною всіх проблем, і пропонує як рішення підписати угоду з пеклом. Перша стадія розв'язки починається, коли Аліса приносить свиток, який заповіла Роберту його мати, із застереженням щодо

Бертрама, але Бертрам не хоче відступати і розповідає Роберту, що він насправді й є його батьком. Молитва хору невидимих сил, що асоціюються у Роберта з матір'ю, рятує його – доки Роберт роздумує в нерішучості, минає полуніч, і Бертрам провалюється в Пекло – відбувається остаточна розв'язка. Тобто дві сторони головного конфлікту опери втілюють батьки Роберта – Берта, яка намагається з небес врятувати сина (Добро), та Бертрам, прибічник диявола (Зло).

Дж. Меєрбер в своєму п'ятиактному оперному шедеврї поєднав значну кількість сюжетних ліній, зокрема таких:

- історичну;
- дві лінії кохання – Роберта та Ізабелли; Аліси та Рембо;
- дружби між Робертом і Бертрамом;
- темних сил на чолі з Бертрамом, який підштовхує Роберта до служіння дияволу;
- «невидимих сил» добра, що разом із Бертою рятують її сина.

Конструкція лібрето сприяла наскрізному розвитку оперної дії, що не припиняється, а перемикається з однієї ситуації на іншу; отже на перший план виходять не герої як такі, а ситуації, у яких вони опинилися. Як підкреслює К. Ляйх-Галлан (2004), це спричинило посилення ролі ансамблів і хорів. Монументальні хорові сцени, що вражають масштабами, є характерною рисою стилю великої французької опери. М. Черкашина-Губаренко виокремлює в ній хор як дійову особу, визначаючи його епітетом «багатоликий» (Черкашина-Губаренко, 2002).

У розгортанні оперної драматургії «*Robert le Diable*» хоровому компоненту, відповідно до жанрових ознак великої французької опери, належить визначальна роль. Хор в опері створює характеристики як негативних, так і позитивних персонажів, бере участь у конфлікті між прибічниками диявола (демони) та прихильниками добра (народ, невидимі сили). Відповідно, артисти хору в «*Robert le Diable*» створюють образи кавалерів, народу, дівчат, зброєносців, демонів та пустельників, що привело до розгалуження хору на різні склади:

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

Опера відкривається **Увертюрою** в темпі *Andante maestoso*, де на *pp* застережливо звучить тремоло у струнній групі оркестру, після якого вривається на *ff* низхідна тема духових мідних інструментів, побудована по звуках тризвуку *c-moll*, тональності інтродукції. Друга тема увертюри в партії струнних протилежна першій за характером: граційна, рухлива, з хвилеподібною мелодією. Отже, вже в увертюрі композитор за допомогою контрасту двох тем втілює ідею «двосвітості» – персоніфікує зло і добро, що існують поряд.

Інтродукція, І дія. Оркестровий вступ *Allegro baccanale*, як і в увертюрі, починається з тремоло в струнній групі оркестру, але, на відміну від увертюри, в інтродукції отримує розвиток тільки друга тема струнних. Вступу хору передують тритактовий хроматичний хід (*F-dur*) з ритмічним малюнком «вісімка – дві шістнадцяті», але у третьому такті він звучить в октавний унісон, готуючи вступ хору, що розпочинається таким же чином: чотири кавалери з чоловічим хором, який створює образи лицарів-гостей, завзято *ff* співають «*Versiamo a tazza piena*» («Наллемо повні чаші»). Усі учасники дії, включаючи Роберта і Бертрама, розміщуються на сцені й, за ремаркою композитора, п'ють вино. Хорові партії насичені пунктирним ритмом, що додає музиці святковості й урочистості. Продовжує сцену полілог Роберта, Альберта і Бертрама, на тлі якого з'являється Рембо.

№ 2, Балада Рембо «*Jadis regnait en Normandie*» (*Allegro molto moderato*) речитативного характеру, в якій композитор використовує первинні атрибути цього жанру – наративність, танцювальність (розмір 6/8), строфічність – містить легенду про жінку на ім'я Берта, яка мала безліч залицяльників, але обрала демона, народивши від нього дитину. Рембо «розповідає», не здогадуючись, що Роберт,

який перебуває поруч серед гостей, і є сином Берти. Але лицарі не вірять Рембо й насміхаються над ним (у діалозі, що виникає між Рембо та лицарями, з'являються пунктирний ритм і акценти на сильні та слабкі долі тактів):

Ah! Le conte est fort bon;
Comment ne pas en rire?
Quoi, c'était un démon?

Ах! казка дуже добра;
Як з цього не сміятися?
Що, він був демоном?

Фіналом першого акту стає хор кавалерів та «Сициліана» «*Nous sommes tous flattés*». № 3 відкривається тремоло струнних інструментів, на фоні якого з'являються уривки другої теми увертюри, що з нюансу *p* переростає в межах восьми тактів у загрозливе *f*. Після вступу оркестру звучить репліка Бертрама: він повідомляє кавалерам про те, що в грі у кості хоче взяти участь принц Нормандії, тобто Роберт. У партії Бертрама присутні інтонації першої теми увертюри: в такий спосіб Дж. Меєрбер «натякає», що Бертрам не той, ким хоче, щоб його вважали. Триголосний хор кавалерів, охарактеризованих пунктирним ритмом та штрихом *staccato*, відповідає, що вони залюбки подивляться, на чиєму боці фортуна. Роберт підтримує настрої кавалерів реплікою «*N'est-il pas le plaisir?*» («Хіба це не весело?»). Кавалери ставлять стіл і починається «Сициліана». Хроматичний хід в оркестрі, що передуює вступу Роберта, уривчастий ритм його партії («*O fortune! à ton caprice*» – «О, Фортуна! За твоєю примхою») передають сумніви героя та його невпевненість у перемозі, й не дарма, бо він програє; але азарт охопив Роберта, і він просить у Бертрама ще грошей, щоб відігратись. Альберт та інші кавалери радіють програшу Роберта: репліка чотириголосного чоловічого хору «*la-la, la-ra*», побудована на пунктирному ритмі, звучить в динаміці *ff*. Роберт програв усі свої гроші та меч, від злоби він починає погрожувати кавалерам, але вони гідно відповідають йому («*Craignez ma fureur, Et tremblez vous même*» – «Бійся і тремти від нашої люті»). Партія кавалерів побудована на початкових інтонаціях партії Роберта в «Сициліані», але у виконанні хору вони набувають більш «переконливого» характеру через велику кількість повторів і видозмінену

ритміку (чверть – восьма). Наприкінці побудови партії хору поєднуються в октавний унісон.

Події **другого акту** відбуваються в палаці, де принцеса Ізабелла сумує на самоті через те, що довгий час не бачилась зі своїм коханим. До неї приходить Аліса з листом, з якого Ізабелла дізнається, що Роберт, як і раніше, думає про неї. Вона зустрічається з ним і прощає Роберту його вихвалання, попри те, що воно може коштувати закоханим щастя. Раптом лунають гучні звуки труби: Герольд повідомляє, що гренадський принц, який щойно прибув і також хоче боротись за руку Ізабелли, викликає його на бій. Поєдинок має відбутися негайно, у лісі. Роберт, який заглибився у призначений для бою дубовий гай, даремно чекає на суперника. Тим часом біля палацу у Палермо, де має відбутися лицарський турнір, зібрались Ізабелла, Бертрам, Аліса, Рембо, лицарі, лорди, придворні дами, пажі та прості люди. З'являється гренадський принц, який з-за відсутності Роберта і стає переможцем та нареченим Ізабелли, усунувши хитрістю свого головного супротивника. *Хор № 6 «Accourez au-devant d'elle»* («Біжи їй назустріч, святкуйте, вірні люди!») починається фанфарними звучаннями (*B-dur, ff*): присутні радіють видовищу дуелі. Чоловічій групі хору через два такти відповідає жіноча, створюючи діалог. Музичний матеріал хору – пунктирний ритм, синкопи, акценти на слабких долях такту, рух мелодії за тризвуком та секстакордом *B-dur* – також нагадує фанфари, що підкреслює святковість подій. Отже, фанфара як символ початку поєдинку з'являється як в оркестровій, так і в хоровій партії. Ізабелла, сидячи поряд із батьком на троні, шукає серед лицарів Роберта, але даремно. В октавний унісон по звуках тризвуку *C-dur* вступає хор «*Le clairon sonne et l'honneur vous réclame*» («Звучить горн і вшановує ваш виклик»). Але вже в четвертому такті його жіноча і чоловіча партії звучать окремо. Жіноча група співає в терцію, а у чоловічій з'являється *divisi*, за допомогою якого й надалі імітуються фанфарні звучання, але вже в нюансі *pp*. Оркестр виконує функцію підтримки хорових партій. Завершується хор октавним унісоном всіх голосів (звук «с»), адже його масивне звучання за підтримки оркестрових фанфар (*C-dur*) – надважливий прийом, запроваджений композитором для того, щоб

підкреслити зміст слів: «*Qu'un chevalier vole aux combats*» («В бій летить лицар!»).

III акт присвячено характеристиці потойбічних образів. Бертрам постає в новому амплуа демона, який насміхається над невдачами Роберта і підбурює його підписати угоду з дияволом. № 10 поєднує «Пекельний вальс» та хор демонів (змішаний хор), що, за ремаркою композитора, звучить за лаштунками «*Noirs, demons, fantomes!*» («Темні демони, привиди! Забудьте про небеса»). У такий спосіб композитор економить час, не витрачаючи його на перевдягання та гримування хористів, і звільняє сцену для танцювальної трупи. «Пекельний вальс», відповідно до жанрових ознак, написаний у розмірі 3/8, а акценти на третій долі додають напруги. Драматизація відбувається й за рахунок хорового масиву, що звучить *ff* в октавний унісон. Підкреслюючи тезу «*Oublions les cieux*» («Забудьте про небеса»), Дж. Меєрбер вводить *divisi* в партіях сопрано і тенорів, які співають паралельними терціями. Цей епізод є складним для виконання, враховуючи темп *Allegro moderato* і спів за лаштунками.

Повернення хорового унісону «*Célébrons les jeux*» («Давайте святкувати») знаменує початок секвенційного розвитку: арпеджована побудова шістьнадцятими тривалостями (ланка секвенції) з'являється тричі в тональностях G-dur, D-dur та e-moll, доки остання репліка «*Célébrons les jeux*» не повертає основну тональність *h-moll*, після тризвуку якої оркестрова звучність стримується (ремарка *pp*), і в цій динаміці хроматична висхідна мелодична лінія тріолями шістьнадцятих звучить у віолончелей та контрабасів. Динамічний контраст і зміна фактури в оркестрі зумовлені вступом Бертрама «*C'est en vain qu'on*» («З моїх рук він не втече»), який в цей час перебуває на сцені. Після репліки Бертрама оркестр переходить на *ff*, передуючи вступу хору, що славить диявола: «*Gloire au maître qui nous guide*» («Слава володарю, що веде нас»). Стосовно всієї вищеописаної сцени Н. Золотарьова зазначає: «Для опери Дж. Меєрбера важливі оркестрові, інструментальні номери. Він створює поліпластову структуру на основі поєднання хору демонів за сценою, *banda* на сцені й

одкровенень Бертрама. Сцена, таким чином, набуває ознак поліфонічної» (Золотарьова, 2018: 122).

Далі з'являється Аліса, яка йде на побачення з Рембо (за ремаркою у клавірі, вона підіймається на гору). Раптом Аліса розуміє, що земля під її ногами тремтить («*La terre tremble sous mes pas! Fuyons!*»), й що треба тікати. Вона чує вигуки з ущелини: «*Robert! Robert!*», – і, згідно ремарці композитора, починає молитись та непритомніє від побаченого. Отямившись, Аліса з жахом згадує те, що відбувалося в печері та, зустрівши Роберта, не розповідає йому про те, що бачила Бертрама з демонами, котрі вигукували його ім'я (бо Бертрам зрозумів, що Аліса знає його таємниці, і погрожував їй).

Роберт жаліється Бертраму на свої невдачі: «*Perdu ... dés honoré*» («Загублений ... зневажений»). У відповідь він отримує пораду зламати кипарисову гілку на кладовищі в покинутому абатстві, яка (хоча це й буде святотатством) наділить його магичною силою. Привиди черниць, закликані Бертрамом (за ремаркою, на сцені з'являються черниці – балет), спокушають Роберта і проводять до кипарисової гілки, за яку він хапається і відбивається від демонів, що оточують його.

Заключний номер III дії розпочинає тремоло струнних *pp* на звуці «*a*» (квінтовий тон *d-moll*). У п'ятому такті до тремоло додається висхідний хроматичний акордовий рух, але динаміка оркестру змінюється лише в 14 такті (могутнє *tutti* на звуці «*a*» в октавний унісон). Хор демонів «*Il est a nous*» («Він наш!») тріумфує, коли Роберт вирішує перейти на сторону зла, ламаючи кипарисову гілку. Дж. Меєрбер викладає всі хорові голоси у високій теситурі, застосовує октавні уніسونи та акценти на останній долі такту. Завершується дія знов тремоло в оркестрі на тонічному звуці «*d*».

IV акт розгортається в королівському палаці, де готуються до одруження Ізабелли з принцом Гранаді. Октавний унісон (звук «*h*», *f*), що відкриває оркестрову інтродукцію, жвавий темп (*Andantino quasi Allegretto*), арпеджіо і низхідна хроматична мелодична лінія в партії скрипок сприяють створенню святкового настрою, який продовжується в № 17 – хорі жінок «*Frappez les airs*» («Дзвенять у повітрі крики радості»), які чекають на свято в покоях

принцеси. Композитор вибудовує партію хору на матеріалі інтродукції: хроматична мелодія, виконувана *staccato*, звучить у сопрано, а партія альтів побудована на арпеджіо. До хорової партитури додано ремарку *dolce e leggiro*, яка, разом із тональністю *G-dur*, має підкреслити святковість звукообразу; хорове звучання підтримує оркестр, що дублює хорові партії, підсилюючи загальний урочистий настрій.

З появою Роберта із чарівною кипарисовою гілкою в руках всі мешканці палацу, крім нього та Ізабелли, одразу поринають у чарівний сон. З давніх часів листя вічнозеленого кипарису символізувало сум, тому це дерево часто саджали на цвинтарях. Древні греки та римляни залишали кипарисові гілки в гробницях померлих, також ними прикрашали на знак жалоби будинки. Ізабелла благає Роберта зламати злощасну гілку, і той, стоячи на колінах (згідно вказівці композитора), ламає гілку, і всі вмить оживають. У № 18, «*Quelle aventure!*» («Яка пригода!»), в тональності *C-dur*, беруть участь хор кавалерів на чолі з Рембо та Альбертом та хор дівчат із Алісою та Ізабеллою в якості солісток. Партії солістів повністю дублюють хорові партії. Вступ Рембо, Альберта й кавалерів готує оркестрове октавне *basso ostinato (ff)*, неначе передвістя чогось страшного, а хор і солісти вступають *pp*. В ідентичній динаміці вступають і Аліса та Ізабелла з хором дівчат «*Quelle langueur nous glaçait tous?*» («Яка знемога нас всіх зморила?»). На зміну *basso ostinato* в оркестрі в хорових партіях теж з'являється остинатність завдяки перегукам чоловічої й жіночої груп («*Sommeil étrange! ... où sommes-nous?*»). Єднання хору і солістів підтримано оркестровим дублюванням. Ремарка композитора *molto crescendo* передує кульмінації («*Robert! Robert!*»), що ознаменована високою теситурою у всіх виконавців, динамікою *fff* та ремаркою *tutta la forza* – усі присутні висловлюють бажання схопити й вбити Роберта, який зіпсував їм свято і осквернив святиню. Згідно заключній ремарці IV дії, кавалери намагаються наздогнати Роберта, а Ізабела непритомніє, і жінки оточують її.

В акт відкривається оркестровим *антрактом* (№ 19) у тональності *c-moll* в темпі *poco Andante*. В октавний унісон загрозливо на *ff* звучать контрабаси, віолончелі та мідні духові інструменти в низькому регістрі. Експонований ними тематичний

матеріал відіграє значну роль у розвитку драматургії: надалі він звучатиме в хорі монахів, вступ якого готує партія контрабасів. Дія відбувається у вестибюлі собору Палермо, де монахи закликають паству до покаяння. За вказівкою композитора, образ монахів створюють баси, котрі співають в унісон. Тема їх хору повністю дублює тематизм інтродукції до V акту, містить низхідні мотиви, а в п'ятому такті її розвиток приводить до неприродного для партії басів «*es¹*». Монахи завершують свою проповідь і, за ремаркою Дж. Меєрбера, заходять до церкви. Тематична арка в партії оркестру наприкінці номера сприяє створенню стрімкої послідовної дії, логічного музичного розвитку.

На сцені швидко з'являються Роберт і Бертрам. Роберта переслідують невдачі: меч, яким він мав битися на поєдинку, зламався. Бертрам переконає Роберта, що той сам винен у своїх бідах і пропонує йому підписати угоду з дияволом. Їх розмову перериває гучне звучання органа (*ff*), що стає вступом до № 20 – *Молитви*, яка звучить з-за лаштунків (ремарка «хор із церкви»).

Перший рядок молитви – «*Gloire à la Providence!*» («Слава Провидінню, слава Всемогутньому Богу») проспівує канонарх (*f*), а парафіяни – чотириголосний змішаний хор – повторюють за ним ту ж саму строфу, як її відлуння (*pp*). Для створення достовірності відправи у храмі композитор використовує респонсорний спів (почерговий спів соліст – хор) та спів *a cappella*, що відповідає християнським традиціям. Таким чином, драматургічні функції хору у цій сцені може бути визначено як сугестивну, катарсичну (молитовну) та колористичну.

У № 21 продовжує розвиватися тема з *Молитви* № 20, але хор звучить у супроводі органа, а спів солістів супроводжує оркестр, отже, хор продовжує перебувати в храмі. Але у № 21 драматургічна функція хору змінюється: хорова молитва «*Gloire à la Providence!*» стає персоніфікацією образу матері Роберта, яка з небес оберігає його, щоб він не потрапив у пекло: «Слава Провидінню! Слава Всемогутньому Богу, хто врятував невинність від пастки лиходія!». Таким чином, хор унаочнює одну зі сторін основного ідейного конфлікту опери – силу Добра в його протиборстві зі Злом.

Подальший розвиток сюжетних подій приводить до останньої, 24 сцени опери, яка репрезентує щасливу розв'язку: дві пари – Роберт з Ізабеллою і Рембо з Алісою, – як їм і пророкував колись святий самітник, вступають в освітлені двері собору і прямують до вівтаря для вінчання. У цій величній вокально-хоровій сцені, що прославляє Бога й, у той же час, яскраво репрезентує стиль великої французької опери, Дж. Меєрбер поєднує ансамбль солістів (Роберт, Ізабелла, Рембо та Аліса) і два хори – хор невидимих сил і хор народу. Хор невидимих сил розміщений за лаштунками, хор народу та солісти – на сцені; співаючи почергово, в масштабній фінальній кульмінації вони поєднуються в монолітну хорову побудову.

Висновки.

«Два світи» хорової драматургії опери «Роберт-диявол» Дж. Меєрбера унаочнюють головну ідею твору – протистояння сил Добра і Зла, конфлікт Божественного і демонічного начал. Численні хорові сцени групуються навколо двох ключових образів – Берти, померлої матері Роберта, яка з Небес, за підтримки невидимих (небесних) сил (хори з п'ятої дії), рятує сина від пекла, і Бертрама, прислужника демонів і батька Роберта, який намагається за допомогою пекельних сил (хори з третьої дії) змусити його підписати угоду з дияволом. Тобто батьки Роберта, що мають протилежні наміри, представляють два ворожі ірреальні (неземні) «табори», що вступають між собою в боротьбу за панування у повсякденному житті звичайних («земних») людей.

Хорові сцени, що завдяки жанровій приналежності твору Дж. Меєрбера (опера-«*grand*») вирізняються масовістю й монументальністю, несуть значне драматургічне навантаження на кожному з етапів розвитку оперної дії. Вони, зокрема, переконливо втілюють чи не головну особливість сюжетної канви опери – множинні перетини реального та ірреального (притаманну мистецтву Романтизму «двосвітовість»), спираючись на поєднання принципів контрасту, соїтності, симфонізму в розгортанні оперно-хорової драматургії.

Крім того, Дж. Меєрбер, застосовуючи «видимі (сценічні)» й «невидимі (закулісні)» (в термінології Н. Белік-Золотарьової, 2011) хори, робить «двосвітовість», двовимірність музично-сценічного

цілого майже відчутною. Поєднання сценічної та позасценічної дії відбуваються у другій (№ 8) та третій діях опери (№ 10, хор за лаштунками «*Noirs, demons, fantomes!*»; № 11 «*Quand je quittai la Normandie*», хор демонів, змішаний), що дозволяє не припиняти сценічну дію під час хорових сцен: у № 10 Бертрам спілкується з демонами, а в № 11 хор демонів продовжує звучати (за ремаркою композитора, у печері), хоча на сцені вже діє Аліса, яка стежить за Бертрамом.

Отже, хорова складова в опері Дж. Меєрбера «Роберт-диявол» представлена майже у всій своїй функціональній різноманітності й багатстві градацій, від дієвості до споглядальності, і є активним носієм ідейно-сюжетного шару твору, насамперед, її головного конфлікту – одвічної протидії Світла й темряви, їх боротьби в душі людини на шляху до кінцевої Перемоги Добра над злом.

Перспективи дослідження. Багатозначність поняття романтичної «двосвітовості» та різноманітність втілення цього явища в мистецьких творах, зокрема оперно-хорових, залишає величезний простір для подальшого його вивчення, у тому числі, на матеріалі хорового компонента в операх-«*grand*», що сприятиме розкриттю багатомірності композиторського замислу та створенню його нових виконавських інтерпретацій.

ЛІТЕРАТУРА

- Белік-Золотарьова, Н. А. (2011). *Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ ст.: шляхи розвитку*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Золотарьова, Н. С. (2018). «Reminiscences de “Robert le diable”» Ф. Ліста в аспекті мефістофельської символіки. *Культура України*, 61, 117–127.
- Ляйх-Галлан, К. (2004). Опера Фроменталя Галеви «Жидовка». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 33: Музика у просторі культури, 293–302.
- Сакало, О. В. (2017). «Роберт-Диявол» Джакомо Меєрбера і французька *tragedie lyrique*. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4, 64–75.

- Черкашина-Губаренко, М. Р. (2002). *Музика і театр на перехресті епох.* (Тт. 1–2). Т. 1. Суми: Наука.
- Crosten, W. L. (1948). *French Grand Opera, an Art and a Business.* New York: King's Crown Press.
- De Van, G. (1996). Le grand opéra entre tragédie lyrique et drame romantique. *Il saggiatore musicale*, 3 (2), 325–360.
- Everist, M. (1994). The Name of the Rose: Meyerbeer's opéra comique, Robert le Diable. *Revue de Musicologie*, 80 (1), 211–250, <https://www.jstor.org/stable/947055>
- Pendle, K. (1979). *Eugen Scrib and French Opera of the Nineteenth Century.* Ann Arbor: UMI Research Press, URL: <https://archive.org/details/eugenescrIBEfren0000pend/page/434/mode/2up?q=Robert>

REFERENCES

- Bielik-Zolotariova, N. A. (2011). *Opera and choral works of Ukrainian composers of the second half of the XX century: ways of development.* (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art. Kharkiv [in Ukrainian].
- Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2002). *Music and theater at the crossroad of epochs.* (Vols. 1–2). Vol. 1. Kyiv; Sumy: Nauka [in Ukrainian].
- Crosten, W. L. (1948). *French Grand Opera, an Art and a Business.* New York: King's Crown Press [in English].
- De Van, G. (1996). The grand opera between lyric tragedy and romantic drama [Le grand opéra entre tragédie lyrique et drame romantique]. *Il saggiatore musicale [The musical assayer]*, 3 (2), 325–360 [in French].
- Everist, M. (1994). The Name of the Rose: Meyerbeer's opéra comique, Robert le Diable. *Revue de Musicologie*, 80 (1), 211–250, <https://www.jstor.org/stable/947055> [in English].
- Leich-Hallan, K. (2004). Fromental Halévy's opera “La Juive”. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 33: Music in cultural space, 293–302.
- Pendle, K. (1979). *Eugen Scrib and French Opera of the Nineteenth Century.* Ann Arbor: UMI Research Press, URL: <https://archive.org/details/eugenescrIBEfren0000pend/page/434/mode/2up?q=Robert> [in English].
- Sakalo, O. V. (2017). Giacomo Meyerbeer's “Robert the Devil” and French tragédie lyrique. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 4, 64–75 [in Ukrainian].

Zolotariova, N. S. (2018). “Reminiscences de ‘Robert le diable’” by F. Liszt in the aspect of Mephistopheles symbolism. *Culture of Ukraine*, 4, 117–127 [in Ukrainian].

Tetiana Kyseliova

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

**Two worlds of choral dramaturgy of
G. Meyerbeer’s “Robert le Diable”**

Statement of the problem.

Recognized as a masterpiece of romantic art, G. Meyerbeer’s five-act “grand” opera, due to its genre specificity, demonstrates brilliant examples of the use of choral scenes, which carry an important mean and emotional load in the opera. We can talk about the presence of choral dramaturgy in the work, which vividly embodies the idea of romantic “two-worldliness” expressed in the confrontation between Good and evil, real, human, and unreal, otherworldly ones.

Objectives, methods and novelty of the research.

The purpose of this study is to reveal the essence of the conflict between the real and the unreal in the choral drama of G. Meyerbeer’s opera “Robert le Diable”. The systematic approach to the study of the choral layer of the opera conditioned the application of genre, intonation-dramaturgical, structural-functional, and contextual types of analysis. The genre affiliation of G. Meyerbeer’s opera, its connections with lyrical tragedy and romantic drama attracted the attention of researchers (Everist, 1994; Sakalo, 2017; De Van, 1996, and other), as well as the symbolic richness of the opera (Pendle, 1979; Zolotariova, 2018, etc.) associated with its legendary a medieval plot adapted to the opera stage by the best librettists of the 19th century, however, the choral component of the opera in chosen aspect has not been studied in detail. For the first time in domestic musicology, the choral scenes of G. Meyerbeer’s opera were examined with the determination of the dramatic functions of the choir and focusing attention on the embodiment of two opposite “worlds” through the peculiarities of the choral dramaturgy.

Research results and conclusion.

According to the results of the analysis, it was found that the “two worlds” of the choral dramaturgy of G. Meyerbeer’s opera “Robert the Devil” visualize the main conflict of the work – the opposition of the Divine and demonic principles, and the use of “invisible” (located behind the scenes) choirs emphasizes the two-dimensionality of the artistic space of the opera and allows not stop stage action in choral scenes. Choirs bear a significant dramaturgical load at each stage of the development of the opera action and convincingly embody the most important feature of the plot of the opera – multiple intersections of the real and the unreal relying on the combination of the principles of contrast, suiteness, symphonism in the unfolding of opera and choral drama. The choral component in G. Meyerbeer’s opera “Robert the Devil” is represented in almost all its functional diversity and richness of gradations, from effectiveness to contemplation, and is an active carrier of the ideological and plot content of the opera.

Keywords: *G. Meyerbeer; “Robert le Diable”; opera; genre; two worlds; romantic dualism; choral dramaturgy; dramaturgical functions.*

Стаття надійшла до редакції 5 вересня 2023 року