

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 782.087.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-16>

Олена Миколаївна Батовська

ORCID: 0000-0002-1435-1245

доктор мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри хорового диригування

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

bathelen@ukr.net

ХОР В ОПЕРІ «ФАУСТ» Ш. ГУНО ЯК ВАГОМИЙ КОМПОНЕНТ МУЗИЧНО-ДРАМАТУРГІЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ

Мета роботи – вивчення хору як показника образно-емоційної сфери в опері «Фауст» Ш. Гуно. Хоровий компонент разом з оркестром, солістами, декораціями, сценічним рухом є невіддільною ланкою музично-драматургічного розвитку твору. При всій специфічності ліричної трагедії деякі риси зближують твір Ш. Гуно з традиціями великої історичної опери: масштабність і грандіозність сценічного втілення, історичний антураж, методи використання хору. **Методологія дослідження** полягає в поєднанні методів цілісного інтонаційного, жанрово-стильового, композиційного, драматургічного аналізу. **Наукова новизна** представленої роботи виявляється в таких аспектах: вперше у вітчизняному мистецтвознавстві здійснено комплексно-аналітичний аналіз із позиції специфіки подання хору як драматургічної одиниці в опері «Фауст» Ш. Гуно; досліджено провідне місце хору в опері. **Висновки.** Аналіз хорових сцен дає нам підстави стверджувати, що хорові сцени в опері «Фауст» Ш. Гуно охоплюють майже всю дію та зумовлені змістом і сценічною ситуацією. В опері Ш. Гуно представлені всі основні сфери соціуму й побуту: сільська пастораль, міська площа, кабачок, бал, храм, в'язниця. Особливо розвинена в опері функція вираження

громадської думки, яка одночасно виступає непрямим розкриттям авторської оцінки того, що відбувається, з боку християнсько-католицької етики. Ш. Гуно різноманітно використовує тембральні можливості хору, застосовуючи різні склади (мішані, однорідні, неповні), обираючи кількість голосів (від одноголосся до шестиголосся), зберігаючи водночас незалежність кожного окремого голосу, звертається як до хору *a cappella*, так і до хору із супроводом. Ретельно розроблені жанрові картини, наділений різноманітними функціями хор дозволяють Ш. Гуно досягти кількох цілей: розв'язати проблему великої оперної форми, помістити любовну історію в реальний соціальний простір, забезпечити драматичну активність дії, виявити «надідею» твору. Все вищесказане говорить про особливу роль, яку відіграє хор в опері Ш. Гуно, про велику багатобразність його трактування як активного, багатоголикого персонажа, який незамінний у розв'язанні центрального завдання – втіленні музичної драматургії.

Ключові слова: драматургічні функції хору, опера «Фауст», французька лірична опера, Ш. Гуно.

Batovska Olena Mykolaivna, Doctor of Arts, Associate Professor, Associate Professor at the Choral Conducting Chair of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts

The choir in “Faust’s” opera Ch. Gounod as an important component of music-dramaturgical expressiveness

The purpose of the work is to study the choir as an indicator of the figurative–emotional sphere in the opera “Faust” by Ch. Gounod. The choral component together with the orchestra, soloists, scenery, stage movement is an integral part of the musical and dramatic development of the work. For all the specificity of the lyrical tragedy, some features bring the work of Ch. Gounod closer to the traditions of the great historical opera: the scale and grandeur of the stage embodiment, the historical entourage, the methods of using the choir. **The methodology** of the research is to combine the methods of holistic intonation, genre–style, compositional, dramatic analyzes. **The scientific novelty** of the presented work is manifested in the following aspects: for the first time in the domestic art criticism a complex analytical analysis was made from the point of view of the specificity of the choir’s presentation as a dramatic unit in the opera “Faust” by Ch. Gounod, and the leading place of the choir in the composer’s opera was revealed. **Conclusions.** Analysis of choral scenes gives us reason to say that the choral scenes in the opera “Faust” by Ch. Gounod cover almost the entire action and are determined by the content and stage situation. Ch. Gounod’s opera presents all the main spheres of society and life: rural pastoral care, city square, squash, ball, temple, prison. The function of expressing public opinion is especially developed in the opera, which at the same time acts as an indirect author’s disclosure of the author’s assessment of what is happening from the point of view of Christian–Catholic ethics. Ch. Gounod uses the timbre possibilities of the choir in various ways, using different syllables (mixed, homogeneous, incomplete), choosing the number of voices (from one voice to six voices), while maintaining the independence of

each individual voice, addresses both the choir a cappella and the accompanied choir. Carefully designed genre paintings, endowed with a variety of choir functions in the Faust opera, allow Ch. Gounod to achieve several goals: to solve the problem of a large opera form, to place a love story in a real social space that gives it vitality, to provide dramatic activity. All of the above speaks of the special role played by the choir in the opera, the great diversity of its interpretation as an active, many-sided character, which is indispensable in solving the central task – the embodiment of musical dramaturgy.

Key words: *dramatic functions of the choir, Faust opera, French lyric opera, Ch. Gounod.*

Батовская Елена Николаевна, доктор искусствоведения, доцент, доцент хорового дирижирования Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского

Хор в опере «Фауст» Ш. Гуно как важный компонент музыкально-драматургической выразительности

Цель работы – изучение хора как показателя образно-эмоциональной сферы в опере «Фауст» Ш. Гуно. Хоровой компонент вместе с оркестром, солистами, декорациями, сценическим движением является неотъемлемым звеном музыкально-драматургического развития произведения. При всей специфичности лирической трагедии некоторые черты сближают произведение Ш. Гуно с традициями великой исторической оперы: масштабность и грандиозность сценического воплощения, исторический антураж, методы использования хора. **Методология исследования** заключается в сочетании методов целостного интонационного, жанрово-стилевого, композиционного, драматургического анализов. **Научная новизна** представленной работы выражается в следующих аспектах: впервые в отечественном искусствоведении осуществлен комплексно-аналитический анализ с позиции специфики представления хора как драматургической единицы в опере «Фауст» Ш. Гуно; выявлено ведущее место хора в опере композитора. **Выводы.** Анализ хоровых сцен дает нам основания утверждать, что хоровые сцены в опере «Фауст» Ш. Гуно охватывают почти все действие и обусловлены содержанием и сценической ситуацией. В опере Ш. Гуно представлены все основные сферы социума и быта: сельская пастораль, городская площадь, кабачок, бал, храм, тюрьма. Особенно развита в опере функция выражения общественного мнения, хор одновременно выступает косвенным раскрытием авторской оценки происходящего с точки зрения христианско-католической этики. Ш. Гуно разнообразно использует тембральные возможности хора, применяя различные составы (смешанные, однородные, неполные), выбирая количество голосов (от одноголосия до шестиголосия), сохраняя при этом независимость каждого отдельного голоса, обращается как к хору *a cappella*, так и к хору с сопровождением. Тщательно разработанные жанровые картины, наделенный разнообразными функциями хор в опере «Фауст» позволяют Ш. Гуно достичь нескольких целей: решить проблему большой оперной формы, поместить любовную историю в реальное социальное

пространство, что придает ей жизненную конкретность и драматическую активность действия. Все вышесказанное говорит об особой роли, которую играет хор в опере, о большом многообразии его трактовки как активного многоликого персонажа, незаменимого в решении центральной задачи – воплощения музыкальной драматургии.

Ключевые слова: драматургические функции хора, опера «Фауст», французская лирическая опера, Ш. Гуно.

Актуальність теми дослідження визначена потребою сучасного вітчизняного музикознавства поглибити дослідницький погляд на проблему вивчення одного з важливих компонентів опери – хорового. В останні роки в музичній науці зріс інтерес до оперної творчості Ш. Гуно, про що свідчить поява присвячених їй монографій і книг [1; 7; 8], дисертаційних досліджень [3; 6] і наукових статей [2; 4; 5]. Однак в наявних наукових дослідженнях опера «Фауст» Ш. Гуно розглядається переважно в історичному, жанровому, стильовому й драматургічному ракурсах. Саме тому натепер стало вельми потрібним опрацювання кола питань щодо визначення хорового компонента як вагомого чинника музично-драматургічної виразності в опері «Фауст» Ш. Гуно. **Метою дослідження** є вивчення хору як показника образно-емоційної сфери в опері «Фауст» Ш. Гуно. **Об'єктом** дослідження є хоріві сцени в опері «Фауст» Ш. Гуно в контексті їх музично-драматургічної виразності у творі. **Предметом** – функції хору, що визначаються як важливий чинник музично-драматургічного розвитку в обраній опері. **Наукова новизна** роботи виявляється в таких аспектах: вперше у вітчизняному мистецтвознавстві здійснений комплексно-аналітичний аналіз із позиції специфіки подання хору як музично-драматургічної одиниці в опері «Фауст» Ш. Гуно й виявлено провідне місце хору в ній.

Виклад основного матеріалу. Особливості розвитку французького музичного театру другої половини ХІХ століття були пов'язані з появою нового жанру – ліричної опери, яка стала втіленням естетичних ідеалів нового історичного періоду. Найкращим представником і творцем нового ліричного жанру у французькій опері, який найпоспідовніше й найповніше виразив його особливості, виявився Шарль Гуно. В опері «Фауст» композитор сформував засади *нового ліричного оперного жанру*, який отримав свій подальший розвиток як у самого Ш. Гуно, так і в Ш. Тома, Ж.Е. Массне й інших. У своїх операх Ш. Гуно прагнув до втілення про-

блем нинішнього дня та не вагаючись насичував партії героїв інтонаціями й ритмами сучасного романсу, пісні й танцю. Б. Фішер (B. Fisher) відзначає, що оперні твори композитора «<...> акцентують глибокі людські цінності й емоції, що не було властиво великим операм Мейєрбера, Галеві й Обера. Людська пристрасть була вже не просто мотиваційним фактором в оперній історії, вона стала основним предметом дії» [9, с. 180] (переклад – О.Б.).

В основі лібрето опери «Фауст» Ш. Гуно лягли події I частини однойменної трагедії І. Гете. Автори лібрето (Ж. Барб'є, М. Каре) вміло динамізували дію, з'єднуючи схожі ситуації, замінюючи тривалі описи чітко позначеними вчинками¹. Провідним сюжетом в опері «Фауст» є тема гріхопадіння та спокути. Образно-сміслова й музична символіка втілюються в опері за допомогою двох рядів, які ототожнюють Божественне й диявольське (світ – антисвіт). До першого належать: ангели (уособлюють прощення Маргарити), храм (оселя Бога), образи світла й діви (Маргарита), а також музика «неба»: орган, хорал, молитва, великодній хор. Антисвіт в опері втілений в образі Мефістофеля та його «свити» – демонів, відьом і всілякої нечисті диявольського шабашу. Ліричний сюжет у «Фаусті» сполучається з планом подій, що пов'язано з участю в загальній інтризі твору інших, нерідко багатьох персонажів із багатофігурними й хоровими сценами.

Хоровий компонент разом з оркестром, солістами, декораціями, сценічним рухом є невіддільною ланкою музично-драматургічного розвитку твору. При всій специфічності ліричної трагедії деякі риси зближують твір Ш. Гуно з традиціями великої історичної опери: масштабність і грандіозність сценічного втілення, історичний антураж, методи використання хору. Звернемося до аналізу хорового компонента в опері «Фауст» Ш. Гуно.

Пролог². В оркестровій інтродукції створюється атмосфера трагічного результату болісних пошуків істини похилим ученим Фаустом. Використовуючи в I картині фабульні мотиви сцен «Ніч» і «Кабінет Фауста», композитор динамізує і кон-

¹ У порівнянні з літературним першоджерелом, в опері «Фауст» відсутня остання сцена – «Пролог на небесах», в якій закладається фундамент основного релігійно-філософського задуму трагедії І. Гете.

² Аналіз хорових сцен зроблено за клавiром Гуно Ш. Фауст, опера у 4-х д. з прологом. Москва : Музика, 1986. 394 с.

кретизує дію. Так, наприклад, душевному сум'яттю Фауста протиставлений в опері не пасхальний спів ангелів, жінок та учнів (як у трагедії І. Гете), а оспівування та ствердження життя (закулісний хор дівчат). Закулісний хор не великий за розміром і не має закінченої форми, він виконує важливу функцію – є переломним моментом в рішенні доктора Фауста отруїтися. Ідеалістично-пасторальна мелодія хору вносить смисловий і жанровий контраст. Характер мелодичного малюнку (стилізування під народну пісню) та розмір (6/8) вказують на жанрові ознаки баркароли. Світлий колорит і життєствердний характер вносять заспокоєння після напруженого попереднього монологу Фауста. Цей контраст розвивається, набуваючи все більш укрупненого вираження: збільшуються масштаби закулісних хорів і паралельно посилюється напруження «протесту» доктора – від аргументів розуму до емоційного вибуху, що викликає появу Мефістофеля. Початок третього монологу Фауста («Пусті звуки людської радості») світлим мажорним характером органічно доповнює попередній пасторальний хор дівчат. Нове вторгнення життя (хор орачів «Зірка зве нас в полі») приводить до примирення ученого з Богом – голос Фауста приєднується до голосу селян, що славлять творця. Подальше образне перевтілення Фауста набагато випереджає зовнішнє перетворення старого в молоду людину. Зникає драматична патетика, замість неї виникає зовсім новий тематизм, що характеризує образ юності. Його розкриває мажорний, польотний мелодизм, який зростає зі світлих пасторальних хорів – символів життя та молодості, від яких Фауст намагався відмовитися. У закулісних хорів дівчат та орачів оспівується пробудження природи, що є антитезою душевного сум'яття Фауста, який відкидає земні радощі. Саме під впливом хорового співу він починає вагатися та врешті-решт відмовляється від рішення померти. Отже, проаналізовані хори виконують допоміжну роль і є своєрідним паралельним драматургічному розвитку пластом. Тому в такому випадку хорові епізоди виконують фоново-репрезентативну функцію.

Початок I дії – це велика хорова сцена, яка насичена соковитим народним гумором. Вона напрочуд цільна й підкорена головній меті – показові різноманітної картини народного життя того часу. Композитор змальовує *Ярмарок* на площі. Уже невеликий оркестровий вступ вводить слухача в атмосферу святкового настрою бенкету городян. Подальший розвиток дії

здійснюється завдяки чергуванню хорових епізодів із цілою низкою персонажів. Хор є основою для створення мальовничої картини ярмаркової метушні й шттовханини. Він репрезентує різні соціальні групи населення (студентів, солдатів, городян, дівчат і жінок), кожна з яких має свої музичні портрети. Так, наприклад, у солдатів образ поважний, у городянок – граційно-танцювальний. І навіть у мить злиття в загальному звучанні вони зберігають індивідуальне забарвлення. Після жвавого й променистого оркестрового вступу появляються студенти, партія яких доручена чоловічому хору, зокрема басам: «Всім нам потрібно пити вино». Мелодія хору побудована на темі оркестрового вступу. В її основі – тризвокова поспівка, яка оспівує головні тони F dur і d moll і висхідний рух натурального d moll. Для зображення веселої орави студентів композитор використовує рухливий, пружкий, синкопований ритм дрібними тривалостями (восьмими й шістнадцятими) із зупинками на ключових словах тексту («вино», «нас», «шкода», «любов»). Далі звучить хор, який представляє солдатів. Незважаючи на те, що залишається жартівливий характер, у музиці відчутні бравурні й рішучі інтонації. Це пов'язано з характеристикою колективного персонажа – солдатів – і бадьористим змістом тексту: «Полум'я бойове страшно лише ворогам. Діви й без бою здаються нам!». Оновлюється тематичний матеріал, який побудований на двох зернинах:

1) низхідних рухах тризвуччя субдомінантової функції (B dur) і тональності VI ступені (d moll);

2) секвенції, в основі якої закладено повторювання квінтових тонів f moll та g moll із висхідним квартовим ходом та їх подальшим оспівуванням.

Важливу роль відіграє різноманітне тонально-функціональне забарвлення (B dur, d moll, f moll, g moll, B dur), яке викликає застосування хроматизмів.

Наступна група – Городяни. Вона представлена партією тенорів. Змінюється оркестрова фактура – вона стає легкою та прозорою, звучить у високому регістрі. Мелодія хору дублюється оркестром. Для неї характерний, по-перше, низхідний рух звукоряду F dur, по-друге, – висхідна секвенційна модуляційна побудова, що оспівує основні тони тональностей B dur, C dur, d moll та a moll. Такий хоровий епізод звучить на штрих *staccato* й динаміці *p* високого регістру. Наступний епізод представляє ще три хорові групи персонажів (дівчата,

студенти, жінки), тематичний матеріал яких ідентичний. Музичний розвиток будується у формі гумористичного діалогу, для цього композитор використовує співвідношення тембрових фарб хору: дівчата (сопрано I), що з нетерпінням чекають спілкування зі студентами: «От студенти йдуть до нас, із веселою пісенькою ідуть!»; студенти (тенори II), які бажають позалицятися з ними й сподіваються на їх взаємність: «Нас, красуні, покохайте, хоч на короткий час!»; жінки (сопрано II), які повчають юнаків: «Тільки дарма ви не базікайте, знати вас не хочемо, до біса ви йдіть, до дружин своїх!» Роль підсумку сцени Ярмарку виконує завершальний мішаний чотирьохголосний хор, в якому поєднуються всі представлені раніше персонажі. Цікаво, що за кожною партією закріплена окрема тема, яка звучала раніше. Завдяки використанню такого прийому створюється драматургічна арка, яка скріплює в одне ціле мозаїчну сцену Ярмарку. У проаналізованій сцені композитор одночасно розв'язав два протилежні художні завдання: диференціацію персонажів, надання кожному з них окремої, яскравої характеристики й досягнення єдності цілого, що досить складно в разі постійного оновлення музичного матеріалу. Виходячи з вищесказаного, така хорова сцена виконує репрезентативно-колеристичну функцію.

Наступна велика хорова сцена – Вальс і хор, які переносять нас у чарівну атмосферу балу. Саме в цій сцені відбувається зав'язка ліричної лінії опери – перша розмова Фауста й Маргарити, сварка Мефістофеля з Валентином, Зібелем і Вагнером, тобто зіткнення непримиренних сил. Уся картина досить велика за розмірами. Вона побудована за принципом концентричної композиції. Сцена пронизана чудесними мелодіями й ритмами вальсу, які створюють єдину у своєму розвитку музичну картину. У сцені хоровий компонент підкорений загальному розвитку драматургії та не несе самостійної функції. У такому разі він використовується як універсальний багатотембровий інструмент. Хор викладений у мішаному чотириголосному складі, гармонічній фактурі й зручних теситурних умовах. Основний музичний матеріал викладений в оркестрі, а хору відведена так звана декоративна (фонова) функція в традиціях класичного французького музичного театру.

Драматична кульмінація III дії приходить на 2 картину – Сцена перед храмом. Ця сцена є однією з головних кульмі-

націй опери, в якій поєднуються дві лінії трагедії Маргарити: релігійно-філософська й лірична. В образно-змістовному ряді структури сцени присутня символіка храмового дійства й всіляких знаків Божественної іпостасі. На її протигагу представлений Мефістофель, що імітує «Божий гнів» в образі фатальної неминучості. Зміст сцени заснований на конфлікті істинного (покаяння) та помилкового (псевдобожественна кара). Стає очевидним, що в сцені перед храмом є втілення принципів містеріальної трагедії, бо в ній зберігається «класичний трирівневий простір: рай – комплекс небесних сил ...; негативна містеріальна зона – пекло, Мефістофель і комплекс шабашу ...; і людина між ними ...» [6, с. 21] (переклад – О.Б.). Н.Г. Невська називає таку сцену храмовою містерією, масштабною ораторіально-пасіонарною «фрескою», «в якій зовнішній вплив зведений до мінімуму й «перемкнутий» у динаміку особистого духовного розвитку» [6, с. 21] (переклад – О.Б.). Образ героїні набуває трагічного характеру – саме їй належить витримати випробування в боротьбі зі злом. Храм для Маргарити – останній притулок, де покинута коханим і знехтувана суспільством героїня в молитвах шукає втішення та порятунку. Звучить орган, суворий спів парафіян народжує не спокій, а сум'яття в серці дівчини. Перед нею виникає Мефістофель, його мета – остаточно зломити Маргариту. Багата гама переживань Маргарити – від повного смирення в мить молитви до крайнього відчаю – втілені в гнучкому й виразному речитативі. Вона чує грізні голоси пекельних духів, що сповіщають їй нескінченні страждання. З хором зливається голос Мефістофеля, звучить його вирок: «Страждання та плач серед тьми безпросвітного пекла». Драматизм сцени загострюється різким контрастом: напруженому діалогу Маргарити з Мефістофелем протиставлено усунуте звучання органу й молитовного хору в храмі. Взагалі, музична тканина сцени пронизана риторичними фігурами: висхідними й спадними хроматичними інтонаціями (*passus duriusculus*, *anabasis catabasis*, інтонаційно-тематичними елементами середньовічної секвенції *Dies irae*), пов'язаними з емблематикою Страшного суду. Контраст, до якого звертається Ш. Гуно, не тільки смисловий, але й жанрово-стильовий. Зі строгою діатонікою та плагальними оборотами хорового й органного звучання контрастує особливий тип інтонування партії Маргарити – від аріозно-ліричного до декламаційно-гімнічного. Процес символізує

рух із простору гріха до Божественного прощення. Сцена визначає поворот до драматичної розв'язки опери. У картині засобами хору, з одного боку, протиставляються дві сили: світло й тьма, а з іншої, – передається емоційний стан Маргарити (її страх і трепет перед Судом Господнім), тобто хор активно бере участь у розвитку подій і пов'язаний із подачею певного образу. Таким чином, ми доходимо висновку, що в картині хор виконує внутрішньо-емоційну функцію.

З картина – повернення з походу солдатів і радісна зустріч їх городянами. Тут звучить знаменитий марш «Батьківщини славу не осоромимо», який дістав гарячого схвалення та популярності серед слухачів. Хор виступає психологічною антитезою головної героїні Маргарити й різко відтіняє її душевну драму. Хоча по зовнішньому вигляду хор виконує репрезентативну функцію.

Наступний драматичний епізод з участю хору – Сцена Смерть Валентина. Вона починається коротким напруженим оркестровим вступом на остинатному повторенні тону «а» й схвильованій секвенційній мелодії, після якої звучать унісонні хорові репліки з Мартою: «Всі сюди, всі сюди швидше!» Вони передають занепокоєння та жах від побаченого. Збігається народ, який прагне допомогти Валентину, але все марно, – він смертельно поранений. Хор скорботно співчуває герою: «Боже мій!.. Він умирає за неї!» Щемлива мелодія в оркестрі, що дублює партію Зибеля, гармонічна вертикаль зменшених і домінантових акордів мішаного хору, гнучка динаміка (pp, p, cresc.) створюють драматичність ситуації сцени. Наступний епізод пов'язаний зі зверненням Валентина до сестри. Він засуджує її вчинок. Хор тонко реагує на внутрішній настрій героїв та осуджує Валентина, благаючи зглянутися над сестрою та пробачити її. Але у мить смерті Валентин проклинає нещасну Маргариту. Після цього звучить завершальний хоровий епізод «Прийми Господь його і зглянься ти над ним». Він написаний для мішаного 4-х голосного хору a cappella, в основі мелодії використані інтонації Григоріанського хоралу. Хор стає на бік Маргарити – невинної жертви підступності Мефістофеля, а не Валентина – ображеного брата. Підкреслимо, що Валентин здійснює тяжкий гріх: він не прощає рідну сестру перед смертю, як це має бути в доброго християнина, а проклинає її.

Аналіз хорових фрагментів сцени показав, що вони не є окремими номерами (як, наприклад, марш солдатів),

а вплетені в наскрізний розвиток сцени. Тому функції хору трансформуються залежно від подій, що відбуваються. У зв'язку із цим композитор вводить різні хорові склади, використовує як монодійну, так і гармонічну фактуру. Хор є й активним учасником дії, і показником внутрішніх, емоційних переживань героїв, що говорить про поєднання двох функцій: лієво-динамічної та внутрішньо-емоційної.

IV дія (1 картина) – розв'язка драми. Похмурі зведення тюремної камери. У нападі відчаю Маргарита вбила своє дитя, і тепер її чекає болісна страта. З'являється священник і вартовий у камері. Маргариту ведуть на страту. У цей момент спокійно й урочисто звучить фінальний закулісний хор ангелів «Все сподіватимемося». Сам характер (риторичний, моральний) та арсенал музичних засобів виразності (статичність мелодії, гармонії та ритму, строга чотирьохголосна хорова вертикаль) адресують нас до статичності класицистської великої опери. Хор виконує морально-дидактичну, тобто репрезентативну функцію.

Балетно-хорова картина «Вальпургієва ніч» (2 картина IV дія) є типовим для французької великої опери дивертисментом. Картина містить ряд яскравих за музикою епізодів, котрі заслуговують на увагу. Хор використовується епізодично, але він відіграє певну роль в емоційно-психологічних модифікаціях відчуттів, переживань головного героя опери – Фауста. Музика картини заснована на різких контрастах. Перший хор «Хвилі клубочуть у похмурих склепіннях» виконує група сопрано, 6/8, Allegro, низхідна мелодія, що побудована по звуках VI 3 4, висхідних тонах ум. VII 7 тональності с moll викликає відчуття таємничості. Несамовитий розгул пекельних сил, який представлено в другому хоровому епізоді «Тут пекло справляє свій шабаш», наводить жах на уявлення Фауста. У наступній картині, коли похмура ущелина перетворюється в залиту сонячним світлом долину, де панують радість, сміх і веселість, звучить невеликий хор чарівних дів «Чаші вологою дивною», від якого віє безтурботним спокоєм і щастям. Несподівано погляду Фауста з'являється образ Маргарити. Скорботна подоба занапашеної дівчини будить у нього відчуття розкаяння. Марні спроби підручних сатани зачарувати його повторенням слів чарівного заклинання в похмурих і зловісних тонах (чоловічий хор «Раз, два, три, тринадцять»). Але все даремно: рушаються чари Мефістофеля та Фауст звільняється від страшного договору з сатаною. Аналіз хорового компонента в картині «Вальпургієва ніч» показав, що

Гуно поряд із традиційним використанням кантіленних можливостей хору вживає інструментальні й декламаційні прийоми, які сприяють розкриттю образу Мефістофеля та його злого царства. Отже, хорові епізоди в картині виконують емоційно-коліористичну функцію.

Висновки. Аналіз хорових сцен в опері «Фауст» дає нам підстави стверджувати, що хорові сцени (як розгорнуті, так і епізодичні) охоплюють майже всю дію та зумовлені вмістом і сценічною ситуацією. В опері Ш. Гуно представлені всі основні сфери соціуму й побуту: сільська пастораль, міська площа, кабачок, бал, храм, в'язниця. Це наділяє жанрово-побутові замальовки функцією репрезентації багатопланового соціального середовища, показу різноманітних сторін життя, яких доктор Фауст був позбавлений під час добровільного ув'язнення в кабінеті серед книг. Особливо розвинена в опері функція вираження громадської думки, яка одночасно виступає непрямим розкриттям авторської оцінки того, що відбувається, з боку християнсько-католицької етики. Ш. Гуно різноманітно використовує тембральні можливості хору, застосовуючи різні склади (мішані, однорідні, неповні), обираючи кількість голосів (від одного-двох до шестиголосся), зберігаючи водночас незалежність кожного окремого голосу, звертається як до хору а *capella*, так і до хору із супроводом. Ретельно розроблені жанрові картини, наділений різноманітними функціями хор дозволяють Ш. Гуно досягти кількох цілей: розв'язати проблему великої оперної форми, помістити любовну історію в реальний соціальний простір, що надає їй життєву конкретність, забезпечити драматичну активність дії, виявити «надідею» твору. Все вищесказане говорить про особливу роль, яку відіграє хор в опері Ш. Гуно, про велику багатообразність його трактування як активного, багатого персонажа, який незамінний у розв'язанні центрального завдання – втіленні музичної драматургії.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аникст А.А. Гете и Фауст: от замысла к свершению. Москва : Книга, 1983. 271 с.
2. Демина И.К., Горелик Н.Г. Религиозно-философская концепция гетевского «Фауста» в одноименной опере Ш. Гуно. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики та освіти* : збірник наукових праць Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2005. Вип. 16. С. 89–99.
3. Еньска О.Ю. Антична тематика та діалог культур в оперній творчості Ш. Гуно: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.

наук : 17.00.02 «Музичне мистецтво» ; Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 1995. 25 с.

4. Исаханов Г.Д. «Фауст» Гуно. Авторский замысел и сценическое воплощение. *Вопросы оперной драматургии* : сборник статей. Москва : Музыка, 1966. С. 118–144.

5. Мовчан В.О. «Фауст» Ш. Гуно: музикологічні та редакторські інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики та освіти* : збірник наукових праць. «Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти». Харк. держ. ун-т. мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків, 2012. Вип. 37. С. 412–422.

6. Невская Н.Г. Претворение фаустовской темы в музыке XIX века: проблемы жанра : автореф. дисс. ... кандидата искусств : 17.00.02 «Музыкальное искусство» ; Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2011. 24 с.

7. Федосова Э.П. «Фауст» Шарля Гуно. Москва : Музгиз, 1966. 73 с.

8. Capdevila R. Charles Gounod y sucesores: Oratorio, Melodie francesa, Opera Lyrique. Buenos Aires Ciudad, 2012. 83 p.

9. Fisher-Burton D. A history of Opera Milestones and Metamorphoses. Opera Classics Library, 2007. 400 p.

REFERENCES

1. Anikst, A. (1983). *Gete i Faust: ot zamysla k sversheniyu*. M. : Kniga, 271 [in Russian].

2. Demina, I. & Gorelik, N. (2005). Religiozno-filosofskaya kontseptsiya getevskogo «Fausta» v odnoimennoy opere Sh. Guno. *Problems of interaction of Art, Pedagogy, theory and practice of Education*, 16, 89-99 [in Ukrainian].

3. Yenska, O.Yu. (1995). Antichna tematika ta dialog kultur v operniy tvorchosti Sh. Guno (Extended abstract of Candidate's thesis). *Nats.muz. akad. Ukraïni im. P.I.Chaykovskogo*, 25 [in Ukrainian].

4. Isakhanov, G. (1996). «Faust» Guno. Avtorskiy zamysel i stsenicheskoe voploshchenie. *Voprosy opernoy dramaturgii*. M.:Muzyka, 118–144 [in Russian].

5. Movchan, V. (2012). «Faust» Sh. Guno: muzykovedcheskie i redaktorskie interpretatsii. // *Problems of interaction of Art, Pedagogy, theory and practice of Education*, «Shlyakh do maysternosti v realiyakh mistetskikh praktiki ta osviti», 37, 412-422 [in Russian].

6. Nevskaya, N.G. (2011). Pretvorenje faustovskoy temy v muzyke XIX veka : problemy zhanra. (Extended abstract of Candidate's thesis). *Rost. gos. konservatoriya im. S.V. Rakhmaninova*, 24 [in Russian].

7. Fedosova, E.P. (1966). «Faust» Sharlya Guno. M.: Muzgiz, 73 [in Russian].

8. Capdevila, R. (2012). Charles Gounod y sucesores: Oratorio, Melodie francesa, Opera Lyrique. Buenos Aires Ciudad, 83.

9. Fisher-Burton, D. (2007). A history of Opera Milestones and Metamorphoses. Opera Classics Library, 400.