

Елена Энская

Музыкально-театральная жизнь Парижа и ранние оперы Ф. Галеви (20-е годы XIX века)

Ars inter Culturas nr 5, 75-90

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Original research paper

Received: 3.10.2016

Accepted: 15.12.2016

Елена Энская

Сумской государственной педагогический университет имени А.С. Макаренко

Сумы

elena.enskaya@mail.ru

**МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ПАРИЖА
И РАННИЕ ОПЕРЫ Ф. ГАЛЕВИ
(20-е годы XIX века)**

Ключевые слова: *французская опера, творчество Ф. Галеви, комическая опера, оперный театр, театральный репертуар*

В середине XIX века во Франции одним из самых ярких и значительных оперных композиторов был Фроманталь Галеви (Fromental Halévy). Наряду с Д. Обером и Дж. Мейербером он внес существенный вклад в развитие жанра французской оперы. Его произведения не сходили со сцен европейских театров многие десятилетия, включая XX век. На рубеже XX-XXI столетий имя композитора привлекло особое внимание как оперных режиссеров-постановщиков, так и музыковедов. За полтора десятка лет в европейских оперных театрах были возобновлены *Клары (Clary)*, *Карл VI (Charles VI)*, *Волшебница (La Magicienne)*, поставлен *Ной*¹, неоднократно шли премьеры *Жидовки* на сценах разных театров, включая Михайловский в Санкт-Петербурге. Знаменательным событием стало исполнение оперы в Мюнхенском оперном театре в июле 2016 года.

Исследованию творчества композитора, чье имя в настоящее время зазвучало с новой силой, посвящены монографии Р. Жорден² и Д. Холлманн³, а также целый ряд отдельных статей музыковедов разных стран. Благодаря усилиям Марты Галлан (Marthe Galland) и Карла Ляйх-Галлана (Karl Leich-Galland), а также Люси Галлан (Lucie Galland) опубликована переписка Галеви, переизданы клавиры и партитуры значительного количества его опер. В истории музыки, написанной советскими музыковедами, имя Ф. Галеви, к сожалению, упоминается чрезвычайно редко. Лишь с начала нынешнего столетия стали появляться пуб-

¹ При жизни композитора эта опера не была поставлена, поскольку Галеви не успел завершить работу над партитурой. Эту задачу выполнил его ученик Ж. Бизе, дописав и оркестровал некоторые фрагменты.

² R. Jordan, *Fromental Halévy*, London 1994.

³ D. Hallmann, *Opera, liberalism, and antisemitism in nineteenth-century France*, Cambridge 2002.

ликации, посвященные творчеству этого выдающегося композитора. В украинском музыкознании страница с его именем только начинает открываться. Наследие Ф. Галеви явилось важной вехой в развитии французского оперного театра эпохи романтизма. Изучение вопроса формирования его творческой личности на фоне театральной жизни Парижа, анализ его сценических произведений, знакомство с историей их создания и сценической судьбой необходимы для воссоздания более полной картины развития оперного жанра в XIX веке.

Данная статья посвящена раннему периоду творчества композитора, его первым шагам к оперной сцене. Ранние сочинения рассматриваются в контексте театральной жизни Парижа того времени и в русле тех тенденций, которые, начав свое развитие в первой четверти XIX столетия, вскоре стали определяющими романтическое искусство особенностями.

Раздел 1. Начало творческого пути

Свою первую оперу Фроманталь Галеви написал по окончании консерватории в 1819 году. За плечами был уже конкурс на Римскую премию и получение долгожданной награды. Отъезд, однако, откладывался на год по семейным обстоятельствам. В целях получения заработка и продвижения по карьерной лестнице композитора молодой автор, не теряя времени, занялся поисками сцены для постановки своего сочинения под названием *Два павильона*. Относительно этой оперы необходимо отметить, что, как любой начинающий композитор, испытывающий на себе мощное влияние музыкальных авторитетов, Фроманталь в своем стремлении к широким и углубленным познаниям в области композиции, разумеется, не мог пройти мимо творчества Россини, который к тому времени уже завоевал славу. Свойственные россиниевскому стилю интонации и приемы отчетливо видны в партитуре Галеви.

Сюжетная схема *Двух павильонов* напоминает известную *Свадьбу Фигаро*. В основе драматургии лежит столкновение между двумя парами. Первую из них составляют слуги Пикар и Лизет, которые собираются обвенчаться, вторую – граф с графиней, переживающие семейный кризис. Графиня собирается проучить своего супруга, который решил приударить за хорошенькой Лизет. Его действия вызывают ревность у Пикара и графини, которая решает отомстить мужу за измену. На глазах у ничего не подозревающего графа она с помощью слуг разыгрывает любовную сцену, используя для этого павильон. Попав в ловушку, ревнивый супруг понимает, что он разоблачен и раскаивается в своем поведении.

В музыкальном отношении сочинение приближено к итальянским образцам оперы-буффа. Здесь нет типичных для французской школы разговорных диалогов, характеристика персонажам дается в ариях, романсах и ансамблевых номерах. Опера состоит из восьми номеров: 1. Ария Пикара. 2. Романс и дуэт графа и Лизет. 3. Дуэт Лизет и Пикара. 4. Дуэт графа и Пикара. 5. Трио графа, Лизет и Пикара. 6. Куплеты графа. 7. Трио графа, Лизет и Пикара. 8. Квнтет графини, Лизет, графа, Пикара и Генри. В окончательный вариант оперы не вошла ария для сопрано (она осталась незавершенной). Влияние россиниевского стиля про-

является в использовании скороговорки в мужских партиях, виртуозности женских соло, применении динамических стретт и ускорении темпа в заключительных разделах ансамблевых номеров в сочетании с интенсивным нарастанием динамики.

18 октября 1819 года партитура *Двух павильонов* была передана театру Opéra-Comique. Однако до подписания контракта с дирекцией было далеко. Первым и важнейшим фактором при отборе произведений к постановке была гарантия успеха и полного кассового сбора. В этом отношении Фроманталь Галеви мог быть спокойным. Имя его либреттиста в Париже было достаточно известным. Жан-Батист Виаль уже не первый год сотрудничал с театром Opéra-Comique, создавая тексты для сценических произведений А. Бертона, Э. С. Жэ, Ф. Герольда. Его опыт и положительная репутация вполне могли стать залогом успеха. И все же Галеви решил заручиться дополнительной поддержкой гораздо более влиятельного лица, без протекции которого диалог с дирекцией театра вряд ли мог состояться. 20 декабря 1819 года композитор написал письмо барону д'Э – одному из пяти членов королевской Комиссии, занимавшейся делами Комической Оперы. В коротком послании юный автор выражал свою надежду на помощь: «Мосье, Вы любезно обещали мне Вашу поддержку и управление моими первыми шагами в театральной карьере. Исполненный доверия к Вашей доброте, я прошу Вас сегодня принять участие в судьбе произведения, написанного, образно говоря, под Вашим покровительством. Музыка *Двух павильонов* завершена. Мосье Керубини, мой наставник, любезно следил за моей работой и давал мне советы, которым я старался следовать. Я хотел бы предложить ее к прослушиванию в Комической Опере. Осмелюсь Вас просить, мосье, чтобы Вы любезно согласились переговорить с руководством театра по поводу моего прослушивания. Я надеюсь на Вашу благосклонность ко мне и доброту. С уважением, Ваш чрезвычайно скромный и преданный слуга Галеви»⁴ [перевод автора].

Благодаря ходатайству покровителей прослушивание состоялось, но его результаты оказались неутешительными. Комиссия (это были пайщики из числа самих актеров), ознакомившись с произведением лишь по небольшим отдельным фрагментам и их названиям, сочла невозможным принять его к постановке. Несмотря на имя признанного театральными кругами либреттиста, а также по-

⁴ F. Halevy, *Lettres*, Heilbronn 1999, p. 1.

Ниже приводится текст оригинала:

Monsieur,

Vous avez bien voulu me promettre de me prêter votre appui, et de guider mes premiers pas dans la carrière théâtrale; plein de confiance en vos bontés, je viens aujourd'hui vous prier de vouloir bien vous intéresser au sort d'un ouvrage fait, pour ainsi dire, sous vos auspices. Ma musique des *Deux pavillons* est terminée. Monsieur Cherubini, mon maître, a bien voulu examiner et me donner des conseils que je me suis empressé de suivre; je désirerais maintenant la soumettre à l'approbation de MM. les Sociétaires du théâtre de l'Opéra-Comique, et j'ose vous prier, Monsieur, d'avoir l'extrême bonté de demander à ces Messieurs une audition pour moi. J'espère que vous voudrez bien m'être favorable, et joindre cette marque de bienveillance à toutes celles dont vous m'avez honoré jusqu'à ce jour.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance du respect et du sincère attachement avec lequel j'ai l'honneur d'être.

Votre très humble et très obéissant serviteur Halévy.

ручительство Л. Керубини и барона д'Э, партитура первой оперы композитора так и осталась лежать в своей папке.

В конце 1823 года Галеви вернулся из Рима во Францию. Обстановка Парижа, в которую попал Фроманталь, имела большое значение для индивидуальных творческих поисков и самоутверждения. За три года его отсутствия в культурной жизни страны произошли изменения, которые внимательный Галеви не мог не заметить и не ощутить. В это время демократически настроенные романтики собирали свои силы. В Париже уже был опубликован литературный памфлет вернувшегося недавно из Италии Стендаля *Расин и Шекспир* – программа новой литературной школы, в которой писатель выступал против застывших канонов и правил классицизма и призывал к обновлению искусства.

Постепенно менялась и жизнь музыкального театра. Возвращение Галеви совпало с первым визитом в Париж Россини. Известно, что маэстро прибыл сюда ненадолго – основной его целью был Лондон. Во Франции его слава уже успела распространиться, преодолев все преграды, выстроенные директором Итальянского театра Фердинандо Паэром⁵. На сценах театров с шумным успехом ставились оперы Россини, в число которых непременно входил *Севильский цирюльник*; в Итальянском театре триумфально прошел *Отелло* с участием Мануэля Гарсиа и Джудитты Паста⁶; в театре Жимназ парижане не без удовольствия посмотрели водевиль Эжена Скриба *Россини в Париже, или Большой обед*. Через месяц Дж. Россини покинет Францию, но ненадолго – спустя год он сюда вернется, чтобы стать кумиром публики и достойным соперником французским композиторам. Фроманталю Галеви не раз представится возможность встречи со знаменитостью, которая не так давно вдохновляла его в Италии.

В 20-е годы Россини был не единственным, о ком писали французские газеты и кого признавали любители оперы. Среди французских композиторов наряду с мастерами старшего поколения – Ф. Буальде, Л. Керубини, Ж.-Ф. Лесюэром, А. Бертоном – в оперном жанре продолжал плодотворно трудиться Ф. Герольд (в 1823 году успешно прошла премьера его оперы *Погонщик мулов*). Уверенно претендовал на позицию одного из ведущих оперных композиторов своего времени Д. Обер. Его имя стало известно уже в 1820 году благодаря опере *Пастушка – владелица замка*, поставленной на сцене Комической оперы (Opéra-Comique). В 1823 году там же были поставлены его *Лейчестер* и *Снег* (либретто Э. Скриба), а в Королевской академии музыки – *Вандом в Испании*, написанный совместно с Ф. Герольдом. Впоследствии оба ведущих театра Парижа ежегодно будут ставить произведения этого композитора, получая немалые доходы. Оперы Д. Обера, которым произведения Ф. Галеви позже составят достойную конкуренцию, займут почетное место в истории французского музыкального театра.

Начало самостоятельного творческого пути Фромантала, как и у большинства начинающих композиторов, было довольно сложным. Ему часто приходи-

⁵ Фердинандо Паэр (1771-1839), итальянский композитор, профессор Парижской консерватории, в период с 1812 по 1825 годы был дирижером Итальянского театра.

⁶ Парижская премьера оперы состоялась в июне 1821 года в Итальянском театре. В роли Джульетты дебютировала Дж. Паста. В последующие годы *Отелло* не переставал возглавлять репертуарный список Итальянского театра. В 1844 году опера в переводе на французский язык была поставлена на сцене Королевской академии музыки. Штольц и Дюпре исполнили главные партии.

лось преодолевать выставленные театрами барьеры, высоту и прочность которых уже довелось узнать. Это, однако, не могло отрицательно повлиять на его решение стать композитором и трудиться в оперном жанре – не только наиболее признанным во Франции и дающим хорошую прибыль, но и наиболее сложным и опасным с точки зрения конкуренции. Композитору необходимо было привлечь к себе внимание искушенной в оперных делах публики. Осуществить это было сложно, учитывая высокий ранг многих композиторов, предоставлявших на суд публики свои сочинения, а также многообразие оперного репертуара. Ведь за время отсутствия Галеви парижане посмотрели премьеры многих опер – удачных и менее удачных. В длинном списке авторов числились общепризнанные имена итальянских и французских мастеров старшего поколения, здесь же были и менее известные фамилии более молодых, но удачливых композиторов. Театральные афиши пестрили названиями. Среди них были *Регент* и *Блани Прованская, или Суд фей* Ф. Паэра (первая из них наряду с *Агнессой* составила славу композитора), хорошо известная *Стратоника* и *Валентина из Милана* Э. Мегюля, *Негоциант из Гамбурга* Р. Крейцера, *Феликс и Леонора* Ф. Бенуа, *Флорестан, или Совет десяти* М. Гарсиа, *Аладин* Н. Изуара, *Цветочный навильон* Н. Далейрака, *Эдем Магомета* Ш. Крёбе и Р. Крейцера, *Сафо* А. Рейхи (эта опера долгие годы входила в театральный репертуар). Обосновавшись во Франции с 1821 года, сразу же завоевал сердца публики итальянец М. Э. Карафа ди Колобрано⁷. Его парижским дебютом стала *Жанна д'Арк из Орлеана* (1821), которая шла с большим успехом. Спустя год был поставлен его же *Отшельник*.

Продолжал укреплять свои позиции и Д. Обер. Его *Эмма, или Неблагодарное обещание* (1821), поставленная в Опера-Комик, как и предыдущая *Госпожа-пастушка* (1820) принесла долгожданный успех. С этих успешных постановок началось быстрое восхождение композитора к вершинам славы.

На фоне ярких парижских премьер выделялись постановки опер Дж. Россини, которые осуществлял Итальянский театр. Из новых сочинений композитора были представлены *Пробный камень* (1821) и *Золушка* (1822). Вторая из них была восторженно встречена публикой, чего нельзя сказать о первых ее постановках в Риме. В течение многих лет эта опера будет стоять в одном ряду с *Севильским цирюльником* и очаровывать зрителей красотой своей музыки.

В 1823 году на театральных сценах были поставлены три новые оперы Д. Обера *Лестер, или Замок Кенилворт*⁸, *Снег* и *Вандом в Испании* (последняя была написана совместно с Ф. Герольдом). *Лестер* был знаменателен тем, что стал первым опытом сотрудничества с Э. Скрибом. Опера, в которой было заметно влияние Россини, имела успех, но весьма средний. Следующее сочинение Обера на либретто Э. Скриба и Ж. Делавиня было отмечено уже индивидуальностью автора (оно было насыщено простыми и в то же время свежими мотивами) и встретило теплый прием публики. Некоторые номера оперы, как, например, Рондо, быстро обрели широкую популярность.

В этом же году были поставлены *Смерть Авеля* Р. Крейцера, *Медея* и *Белая роза и красная роза* Ж.-С. Майера, *Дворцовая интрига* Дж. Катруфо, *Вирджиния*

⁷ В большинстве музыковедческих источников композитор упоминается под сокращенным именем Карафа.

⁸ В написании либретто участвовал также А. Мельвиль.

А. Бертона, *Сестры-близнецы* и *Мария Стюарт в Шотландии* Ф.-Ж. Фетиса, *Французское празднество* А. Пиччини, *Камердинер* М. Карафы, *Элиза и Клаудио* Дж. С. Меркаданте, *Герцог Аквитанский* Ф. Бланьини, *Погонщик мулов* Ф. Герольда (музыку одноактной оперы по сказке Бокаччо критики характеризовали как очень приятную, хотя в некоторых местах отмечали ее как вульгарную).

Этот далеко не полный список прошедших в начале двадцатых годов премьер все же дает представление о выпускаемой оперной продукции и приоритетах парижской публики. Наряду с операми именитых композиторов ставились произведения более молодых авторов, но дальнейшая судьба любого сочинения находилась в руках зрителей. Зная капризы театральной фортуны и стремясь к признанию, Галеви после первой неудачи более тщательно продумывал новые замыслы и продолжал шлифовать свое мастерство. В конце 1823 года он написал вторую по счету одноактную оперу *Пигмалион* на известный античный сюжет.

Авторами либретто небольшого сочинения были д'Арноль и Генри Патен. Воспользовавшись правом римского стипендиата на постановку одноактного произведения на сцене одного из ведущих театров столицы, композитор обратился к Ф.-А. Хабенеку, директору Королевской Академии музыки. Рукопись *Пигмалиона* была принята, начались репетиции, которые, однако, вскоре были прекращены. В итоге опера так и не была поставлена. Неудача в попытке пробиться на сцену театра принесла огорчение, но, отнюдь, не лишила Фромантalia Галеви надежды на успешное развитие композиторской карьеры.

Если новая опера была отклонена администрацией главного театра Парижа, то судьба *Двух павильонов* продолжала решаться. Одно из влиятельных лиц вновь напомнило руководству Комической оперы о залежавшейся партитуре талантливого композитора. В архивных документах театра сохранилась небольшая анонимная запись, сделанная летом 1824 года. Ее автор сообщал о своих неоднократных попытках начать репетиции *Двух павильонов* и постоянных препятствиях, которые не давали возможность поставить спектакль. Один из исследователей творчества композитора О. Бара высказывает предположение, что ходатайство о постановке первой оперы Галеви шло от барона д'Э, который в период с сентября 1823 года по апрель 1824 года входил в состав временной администрации Комической оперы⁹. Это вполне вероятно, если учесть, что однажды Галеви уже получал помощь от этого человека, когда речь шла о прослушивании первой оперы..

Возможно, на этот раз постановка могла бы осуществиться, если бы в театре не произошли кардинальные перемены в руководстве. Весной 1824 года административный совет Комической Оперы, отказавшись от своего коллективного руководства, передал все полномочия Жильберу Пиксерекуру. Это был известный драматург, автор популярных во времена Наполеона мелодрам. Его произведения почти не сходили со сцены Фейдо¹⁰, привлекая в театр демократическую публику. Некоторые из пьес, написанных Пиксерекуром, выдержали более

⁹ О. Бара, *Les débuts de Fromental Halévy à l'Opéra-Comique*, [в:] *Etudes sur l'opéra français du XIX siècle*, Paris 2000, с. 54.

¹⁰ Так называли по старой привычке театр Opéra-Comique.

полутора тысяч представлений. Драматурга, которого знал и ценил любой парижанин, нередко называли «Шекспиром бульваров». К его мелодрамам обращались именитые композиторы, используя их в качестве оперного сюжета. Так, хорошо известными в свое время были оперы *Мелидор* и *Фросина* Э. Мегюля и *Фаниска* Л. Керубини. В период Реставрации Пиксерекур не утратил свои позиции. Напротив, теперь, когда на него были возложены обязанности директора предприятия, он чувствовал себя уверенно и понимал всю ответственность. Долгие годы работы в театре, где постоянно шли его пьесы, приобретенный опыт и знание театральной жизни изнутри помогали Пиксерекуру проявлять себя в новом качестве.

Испытав в прошлом на себе тяготы, связанные с постановками новых сочинений, директор *Opéra-Comique* принял решение поддерживать начинающих авторов. Не исключено, что ранее составленный план работы театра был пересмотрен с целью полного обновления репертуара; иными, по-видимому, были и критерии при оценке предлагаемых к постановке опер. В период руководства Пиксерекура с 1824 по 1827 годы¹¹, двери *Opéra-Comique* были открыты для многих молодых композиторов. Здесь дебютировал лауреат Римской премии 1821 года Луи Виктор Этьен Рифо (на следующий год после возвращения из Италии в театре была поставлена его трехактная опера *Поединок, или Закон Фредерика*). Благодаря новому директору театра 1827 году Париж узнал также имена Луизы Бертен (ее одноактная комическая опера *Оборотень* на либретто Э. Скриба была исполнена двадцать шесть раз) и Дезире Александра Баттона (он дебютировал в одно время с Бертен трехактной героической драмой *Этельвина*, которая выдержала только шесть представлений). За короткий период директорства Пиксерекура прошли блестящие премьеры *Каменичка* Д. Обера, *Белой дамы* Ф.-А. Буальде, *Мари* Ф. Герольда.

Новый подход к составлению репертуара и качеству постановок давал свои положительные результаты, из которых особенно важными были открывшиеся возможности для начинающих композиторов. И все же, несмотря на новую политику Пиксерекура, направленную на поддержку молодых талантов и пополнение репертуара их произведениями, первая опера Галеви *Два павильона* не была поставлена.

Пока Фроманталь Галеви обдумывал новые творческие планы, на парижских театральных сценах появлялись новые произведения. В 1824 году в репертуар оперных театров входили *Два контракта* М. Гарсиа, *Ipsiboe* Р. Крейцера, *Фальшивая гостиница* М. Карафы, *Офицер и крестьянин* Ш. Крёбе, *Король Рене* Ф. Герольда, *Прерванное жертвоприношение* Винтера, *Два мушкетера* А. Берттона, *Веледа* Л. Эмона. Обер представил публике два новых сочинения. В одноактной комической опере *Концерт при дворе, или Дебютантка* на либретто Скриба и Мельвиля в одной из пародийных ролей был изображен бывший директор Итальянского театра Ф. Паэр. Пять месяцев спустя, в ноябре, была представлена его же «*Леокадия*» (авторами либретто были вновь Скриб и Мельвиль).

По-прежнему покорял сердца публики Дж. Россини. В мае 1824 года произошло знаменательное событие: в театре Одеон прозвучал *Севильский цирюль-*

¹¹ Осенью 1827 года театр Фейдо, где располагалась *Opéra-Comique*, закрылся. Комическая Опера открылась заново в Зале Вангадор в 1829 году.

ник с французским текстом, составленным Ф. Кастиль-Блазом. Спектакль прошел с успехом. Три недели спустя публика посмотрела *Риччардо и Зораиду*, а в сентябре, когда Россини уже был назначен директором Итальянского театра, парижане увидели *Деву озера*. В конце 1824 года в театре Одеон был исполнен *Фрейшютц* К.-М. Вебера.

Осенью в жизни Франции произошли события, повлиявшие на ее внутреннюю жизнь. В сентябре 1824 года скончался Людовик XVIII, и на престол возшел наследник королевского трона Карл X, граф д'Артуа. Весной 1825 года в Реймсе состоялась его коронация. Церемония поразила присутствующих не только грандиозностью и роскошью, но и восстановлением средневековой традиции этого торжества с соблюдением всех ритуалов. Это событие нашло отклик в искусстве: в 1825 году Э. Сю написал пьесу *На коронацию Карла X*, М. де Лореаль совместно с Г. Сен-Жоржем создали трехактную оперу *Луи XII, или Дорога в Реймс*; в июне в Итальянском театре состоялась премьера оперы Дж. Россини *Путешествие в Реймс*, на которой присутствовал новый король. Оба музыкальных произведения писались по заказу, полученному в связи с коронацией Карла X. В это же время была исполнена комическая опера Ф.-Ж. Фетиса *Мецзинин из Реймса* на либретто Г. Сен-Жоржа. Заказной была и Месса Л. Керубини, написанная для коронации. В период «коронационных» представлений был показан *Фарамонд*. Трехактное произведение, созданное Бертоном, Крейцером и Буальдые, так же отвечало духу времени – оно было посвящено первому королю династии Меровингов.

Кроме перечисленных опер, написанных «по случаю», на сценах Парижа с разной степенью успеха были поставлены многие другие сочинения. Так, исполненная в начале марта 1825 года *Спящая красавица* М. Карафы с занимательным сюжетом, красивым балетом и яркими декорациями, по словам критиков, нагоняла на публику сон, а последовавший за ней спустя три дня, *Пансион благородных девиц* Ф. Девьена заслужил аплодисменты. Эта же опера была вновь исполнена четыре месяца спустя под названием *Французенка в серале* (произведение, созданное в 1792 году, было достаточно популярным и не раз возобновлялось на сценах парижских театров с разными названиями в зависимости от политического режима). В мае 1825 г. состоялась премьера *Каменичка* Д. Обера (либретто Э. Скриба и Ж. Делавиня). Опера принесла композитору настоящую славу, прочно войдя в репертуар Орéга-Comique. На фоне триумфа *Каменичка* незаметной оказалась премьера одноактной комической оперы Ф. Герольда *Белый кролик*, которая состоялась две недели спустя.

В конце лета 1825 года, после коронационных торжеств, публика Парижа увидела новые комические оперы *Дети мэтра Пьера* Ш. Кребе и *Вояж ко двору* Дж. Катруфо, *Ночь Гюстава Васа* Гассе. Осенью парижане посмотрели *Деву озера* Дж. Россини, *Набросок пьесы* Ф. Бланьини, *Прециозу* К. М. Вебера. Год завершался постановкой *Семирамиды* Россини. Опера в течение долгих лет будет звучать на сцене Итальянского театра, а в 1860 году ее поставят в Императорской академии музыки. Карафа отредактирует речитативы в соответствии с требованиями французской сцены и напишет музыку балета.

Многочисленные оперные спектакли, которые шли в парижских театрах создавали достаточно пеструю картину. В этой атмосфере Галеви работал над сво-

ей третьей оперой под названием *Эрострат*. К началу декабря 1825 года произведение было завершено (на рукописи трехактного сочинения рукой автора поставлена дата 4 декабря 1825 года). На этот раз авторами либретто были д'Арноль и Леон Галеви, младший брат композитора. Как и предыдущая, эта опера по неизвестным сегодня причинам не была поставлена.

Третья неудача подряд... Судьба будто испытывала на прочность Фроманталь, который, работая в консерватории и быстро продвигаясь по служебной лестнице, пытался строить свою композиторскую карьеру. Ему в очередной раз пришлось пережить разочарование, чтобы через время вновь приняться за дело. Как бы там ни было, но прохождение запутанных лабиринтов театральной жизни и преодоление всевозможных препятствий давало Галеви бесценный опыт не только в плане поиска верных путей для достижения цели, но и в плане выработки терпения и стойкости перед неожиданными поворотами судьбы. Его настойчивость и устремленность вскоре дали положительные результаты, но пока Фроманталю оставался еще год ожиданий и надежд. В целом понадобилось чуть более семи лет, чтобы заветная мечта о постановке оперы исполнилась.

Начало 1826 года было отмечено важным для Галеви событием. Работая в консерватории с момента приезда из Италии, он вел класс сольфеджио, теперь он был переведен на должность профессора гармонии и аккомпанемента. Занимаясь со своими учениками, молодой композитор продолжал внимательно следить за тем, что происходит в театральной жизни. Театры по-прежнему старались привлечь внимание публики новыми премьерами. Так, в январе 1826 года в театре Одеон была показана трехактная комическая опера на текст Ф. Кастиль-Блаза *Сенарский лес*, (музыка была составлена из фрагментов произведений Бетховена, Вебера и Россини). Позже были поставлены *Старуха* Ф.-Ж. Фетиса и опера-балет «Проделки амура» А. Детуша. За этими постановками последовали *Застенчивый Д. Обера* (спектакль не имел успеха), а месяц спустя была исполнена в Одеоне *Свадьба Фигаро* В. Моцарта с диалогами в редакции М. Кастиль-Блаза (в оригинале опера постоянно исполнялась в Итальянском театре в период с 1807 по 1840 годы). Успешной была премьера *Мари* Ф. Герольда – одно из самых популярных его сочинений, которое, представив французскую школу в традициях Буальдьё, надолго вошло в репертуар Опера-Комик.

Чрезвычайно ярким событием года оказалась постановка *Осады Коринфа* Дж. Россини, созданная специально для сцены Королевской академии музыки. Автор испытал настоящий триумф. Заслуженному успеху спектакля способствовали не только вдохновенная музыка и удачная постановка, но и блестящее пение Лауры Даморо, о чем писали обозреватели и театральные критики. Ими же была отмечена выразительность многих номеров, среди которых выделялась экспрессивностью сцена благословения флагов из третьего акта. Ария баса «*Qu'à ta voix la victoire s'arrête*» быстро вошла в репертуар всех певцов того времени. Автор статьи, опубликованной в газете *Пилот* с восторгом писал: «Музыка первых двух актов, безусловно, принадлежит перу этого знаменитого композитора, но третий акт создан не им, он творение бога и гармонии»¹².

Вскоре после *Осады Коринфа* публика увидела трехактную оперу *Креолы* А. Бертона, затем прозвучали *Ученик из Рима* О. Пансерона и *Фиорелла* Д. Обера.

¹² Е. Бронфин, *Джоаккино Россини*, Ленинград, 1986, с. 79.

Раздел 2. Первая удача

Переломным в творческой судьбе Фроманталь стал рубеж 1826 – 1827 годов: в январе 1827 года осуществилась давняя мечта композитора – на сцене Opéra-Comique была поставлена его одноактная комическая опера *Ремесленник*. Своим театральным дебютом Фроманталь был обязан директору оперного театра Ж. Пиксерекуру. Эдуард Моне, ближайший друг братьев Галеви, в воспоминаниях рассказывает, как незадолго до нового года на одной из вечеринок, проходивших в доме Буальдьё, где был и Пиксерекур, произошла знаменательная для Ф. Галеви встреча¹³. Находясь в хорошем расположении духа, директор Опера-Комик, сообщил, что у него есть для Галеви одно хорошее предложение и пригласил молодого композитора к себе для деловой беседы. На следующий день Галеви пришел в театр в назначенное время. Разговор с руководителем предприятия был недолгим, но дающим надежду на будущее – Пиксерекур вручил музыканту рукопись одноактной пьесы Г. Сен-Жоржа под названием *Ремесленник*.

Генри Сен-Жорж (1799-1875) был известной фигурой в литературных кругах Франции. Его уже тогда знали как автора комедий, водевилей, интермедий, оперных и балетных либретто и как прекрасного сценариста. В будущем большую часть своих текстов Сен-Жорж напишет в сотрудничестве с другими писателями-драматургами, среди которых будут Э. Скриб, Т. Готье, Ж. де Нерваль, Э. Планар, хотя со временем его имя как соавтора нередко будет умалчиваться. Так, французский исследователь Ф. Клодон сообщает, что, например, проект хорошо известной *Жизели* принадлежал Сен-Жоржу, который пригласил для сотрудничества Т. Готье, своего лучшего друга¹⁴. В результате этой совместной работы и было создано либретто для балета А. Адана.

В течение своей творческой жизни Г. Сен-Жорж будет сотрудничать со многими композиторами. Большая часть наиболее популярных балетов, комических и больших опер будут созданы с его непосредственным участием. В их число войдут произведения Ф. Герольда (*Людвик*, 1833), Г. Доницетти (*Дочь полка*, написанная в 1840 году для французской сцены), Д. Обера (*Бриллианты короны*, 1841), а также многие сочинения Ф. Галеви.

Ремесленник Сен-Жоржа и Галеви вполне соответствовал духу времени и удачно вписывался в рамки театрального репертуара. Сюжет из современной жизни Франции оказался довольно простым. Действие происходит в 1826 году в Провансе, в одном из портов, расположенных недалеко от Марселя. Рабочий верфи Жюстен не знает своего происхождения, он сирота. Его воспитала Франсуаза, у которой есть дочь Луиза. Жюстен и Луиза любят друг друга и мечтают о свадьбе. Неожиданно на верфи появляется Гюстав, морской офицер. Он разыскал юношу, чтобы сообщить Жюстену о его благородном происхождении. Когда-то его богатые родители волею жестокой судьбы лишились сына, но теперь, ко-

¹³ E. Monnaie, *F. Halévy*, Paris 1863, с. 9.

¹⁴ F. Claudon, *Un collaborateur de F. Halévy: Henri de Saint Georges*, [в:] *Etudes sur l'opéra...*, с. 23.

гда он найден, в Париже его ждет богатое наследство и невеста. Сам Гюстав является кузеном Жюстена. Чтобы вступить в права наследника, юноша должен выполнить лишь одно условие: приехать в Париж и жениться. Луиза, не желая вредить возлюбленному, соглашается на брак с Жаном, диспетчером верфи, который гораздо старше по возрасту. В это время Жюстен отказывается от наследства в пользу своего кузена – богатство ляжет пропастью между ним и Луизой. Не желая терять свою возлюбленную, юноша сообщает Гюставу о том, что останется в порту и будет по-прежнему работать плотником. Но, узнав о решении Луизы выйти замуж за Жана и не зная истинной причины этого шага, Жюстен собирается выйти в море и навсегда покинуть родные края. Луиза в отчаянии, она не в состоянии вынести приближающуюся разлуку. Верные друзья Жюстена задерживают его отплытие, сообщив, что Луиза находится при смерти. Возвратившись к девушке, юноша обещает никогда ее не оставлять и не поддаваться опьянению ни деньгами, ни ценными бумагами. Диспетчер, в свою очередь, осознает, что староват для молодой невесты и отказывается от своего предложения о браке. Счастливое бракосочетание Жюстена и Луизы венчает эту наивную историю.

Не вызывает сомнений, что предложенное либретто было рождено своим временем, особенно, если вспомнить принятый в апреле 1825 года Карлом X закон о возмещении аристократам материальных убытков, нанесенных им революцией. Идеализация героев «из народа», идея согласия между добродетельными рабочими и доброжелательными дворянами были присущи французской театральной культуре 20-х годов, которая быстро реагировала на социально-политические изменения в обществе и приспособлялась к новым условиям. Парижские театры по-прежнему курировались правительством и использовались в качестве трибуны, все так же неусыпно работала цензура. Франция, уставшая от бесконечных социальных потрясений, вернувшая на трон наследника престола, боялась революционных лозунгов, которые легко могли нарушить и без того весьма шаткий мир. Выполняя условия правящей верхушки, драматурги использовали сюжеты, в которых идеализировались противоположные классы и взаимоотношения в обществе. При нестабильности внутривнутриполитической жизни страны подобного рода произведения были своеобразным противовесом постоянно назревавшему недовольству реальной жизнью. Появлявшиеся одно за другим, созданные по заказу времени, многие из них вскоре были забыты как потерявшие свою актуальность. И лишь некоторые, имеющие художественную ценность и определенное значение в развитии европейской оперы, вошли в историю.

Получив либретто Сен-Жоржа, Галеви тот час принялся за работу. Композитору понадобилось немного времени, чтобы предоставить директору театра рукопись одноактного сочинения. Состоявшаяся 30 января 1827 года премьера прошла успешно. Пиксерекур был весьма удовлетворен результатами и пообещал автору дать четырнадцать представлений. Свое слово он сдержал¹⁵.

Ремесленник, созданный спустя несколько лет после *Двух павильонов*, несмотря на скромность партитуры и типичность сюжета, был заметным шагом

¹⁵ В оперном словаре, изданном в Париже в 1866 году сообщается, что опера была исполнена 100 раз.

вперед. Если в первой своей опере Галеви во многом опирался на итальянские образцы комической оперы, в частности россиниевские, то в новом сочинении более просматривается приверженность национальным оперным традициям. Вокальные номера чередовались с разговорными диалогами, а для индивидуальных характеристик персонажей Галеви, отказавшись от итальянской арии, использовал типичные для французской комической оперы жанры куплетов и шансон, которые в *Ремесленнике* равномерно распределялись между ансамблевыми номерами. В композиционном и музыкально-драматургическом отношении произведение выглядит более стройным и завершенным, чем предыдущее.

Опера открывается Увертюрой, которая отсутствовала в первом образце, причем тематически она связана с основным действием – ее тема прозвучит в Шансон Луизы (№ 3). После Увертюры следует довольно масштабная Интродукция (№ 1), состоящая из пяти разделов. Вначале звучит активный по своему характеру Хор *Плотники, жизнерадостные люди*, написанный в характерном для провансальских народных песен размере 6/8. Их сменяют Куплеты Жана, после которых идет Сцена, переходящая в Ансамбль. Начальный Хор плотников репризой завершает Интродукцию, создав тематическую арку и уравновесив таким образом композицию номера. Далее следуют лирические Куплеты Луизы *Прекрасное небо Прованса* (№ 2), Трио Франсуазы, Луизы и Жюстена, в центральном разделе которого в сопровождении тамбурина звучит Шансон Луизы *Когда слышен хоровод радостных матросов* (№ 3), куплеты Гюстава (№ 4), Дуэт, переходящий в Трио Гюстава, Жюстена и Луизы (№ 5, в котором вновь звучит тема из Хора плотников), Дуэт и последующий Квартет Луизы, Жюстена, Франсуазы и Жана (№ 6), сентиментальные Куплеты Жюстена (№ 7) и Финал (№ 8), который завершается радостно звучащим хором плотников из Интродукции.

Несмотря на простоту музыкального языка, автору оперы удалось показать картины современного быта провансальцев и раскрыть их внутренний мир. При создании музыки композитор опирался на наиболее распространенные среди простых французов бытовые жанры, в частности шансон и куплеты, используя их ладогармонические и метроритмические особенности. Для воссоздания местного колорита в состав небольшого оркестра (2 флейты, флейта пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 трубы, 2 валторны, тромбон, литавры и группа струнных) был введен провансальский тамбурин.

В *Opéra-Comique Ремесленник* для подстраховки шел вместе с другими спектаклями, успех которых был гарантирован. У Пиксерекура был свой подход к формированию репертуара. Каждый из четырнадцати раз премьерная опера сопровождалась новыми произведениями. Разнообразие вариантов давало хорошие результаты: публика вначале шла не на *Ремесленника*, автора которого вовсе не знала, а на полюбившуюся уже оперу. Для этого и давался достаточно большой выбор. Когда стало ясно, что опера Галеви принята, она сама стала выполнять функцию основного произведения во время премьеры очередной новинки, как это было в случае с *Этельвиной* Баттона. В программе театральных вечеров с *Ремесленником* числились следующие спектакли:

30 января 1827 – *Комическая опера* (Делла Мария), *Ремесленник*, *Меломания* (Шампен);

- 1 февраля – *Арестант* (Делла Мария), *Ремесленник*, *Свидания мещанина* (Изуар);
 3 февраля – *Эдмон и Каролина* (Крёбе), *Ремесленник*, *Опрокинутые кареты* (Буальдьё);
 5 февраля – *Тетушка Аврора* (Буальдьё), *Ремесленник*, *Новый помещик* (Буальдьё);
 7 февраля – *Время свадьбы* (Далейрак), *Ремесленник*, *Пансион благородных девиц* (Девьен);
 9 февраля – *Старуха* (Фетис), *Ремесленник*, *Молодая невеста* (Далейрак);
 13 февраля – *Погонщик мулов* (Герольд), *Ремесленник*, *Жан Парижский* (Буальдьё);
 15 февраля – *Ефросиния и Кораден* (Мегюль), *Ремесленник*, *Новый помещик*;
 17 февраля – *Меломания*, *Ремесленник*, *Бениовский* (Буальдьё);
 20 февраля – *Ремесленник*, *Старуха*, *Ефросиния и Кораден*;
 28 февраля – *Странствующий философ* (Крёбе), *Ремесленник*, *Фиорелла* (Обер);
 20 марта – *Время свадьбы*, *Ремесленник*, *Фиорелла*;
 6 апреля – *Ремесленник*, *Этельвина* (Баттон);
 8 мая – *Ремесленник*, *Белая дама* (Буальдьё).

В этот же период в театрах Парижа было представлено множество других оперных спектаклей (удачных и неудачных). Значительная их часть в течение длительного времени сохраняла свою популярность; иные, потерпев неудачу, оказались забытыми. Так, в феврале в Одеоне с большим успехом шла одна из самых популярных немецких опер первой четверти XIX века *Эммелина, или Швейцарская семья* Й. Вайгля (во Франции она впервые была исполнена в 1811 году перед императрицей Марией-Луизой). В марте в Королевской академии музыки с триумфом исполнили *Моисей в Египте* Дж. Россини, переработанного для французской сцены. Месяц спустя театр Одеон представил «Безумие Гларис» Конрадина Крейцера, а Итальянский театр в этот же день предложил посмотреть грациозную пастораль *Пастушка, владелица замка* Н. Ваккаи, одного из любимцев итальянской публики (этот сюжет был уже использован Обером в 1820 году). Невзирая на очарование многих номеров, о чем говорилось в печати, парижанам опера не понравилась. В середине мая была исполнена одноактная комическая опера М. Карафы *Сангаридо* (с умеренным успехом), затем – *Макбет* И. Шелара, премьера которого вовсе провалилась.

Первая поставленная опера Галеви не только сыграла важную роль в творческой судьбе своего автора, но наряду с другими произведениями имела определенное значение для развития французского музыкального театра. «Рядовое» сочинение, как и многие другие, составляющие основную часть оперной продукции, являлось, с одной стороны, зеркалом своей эпохи, отображало общий ее характер в настоящем времени и укрепляло достигнутые старшими современниками позиции. С другой стороны, *Ремесленник* оказался в ряду тех произведений, которые обозначили новый вектор в развитии французской оперы. Отчетливо это проявилось уже в *Каменщике* Обера: развитый бытовой фон, снижение героического начала, присущего театру наполеоновской эпохи, до уровня повседневности, разрешение конфликта без самопожертвования, новые принципы

музыкальной драматургии свидетельствовали о повороте в развитии французской оперы.

Об обновлении сценического жанра в период Реставрации говорило и появление в оперных либретто нового элемента – мотива неожиданного обретения наследства и высокого титула, что автоматически влекло за собой счастливую развязку. Идеализация, которая проявлялась в обрисовке быта, нивелировании социальных конфликтов и типе персонажей, делала подобные сюжеты выгодными для успешного прохождения цензуры и в определенной степени давала гарантию на постановку.

Соответствуя духу времени, *Ремесленник* хорошо вписался в социокультурный контекст. Во-первых, в нем нашла отзвук политическая жизнь страны (в этой связи стоит напомнить о принятии Карлом X закона о выплате денежных средств вернувшимся из эмиграции аристократам). Во-вторых, вливаясь в общее романтическое русло, он соответствовал творческим устремлениям композиторов-современников, создававших оперы о представителях различных профессий¹⁶. В-третьих, он пополнил список лирико-бытовых комедий с их интересом к жизни «маленьких» людей. Лирическая трактовка персонажей *Ремесленника*, перенесение акцента на их внутренний мир сняли необходимость типичного для французской комедии противопоставления ловкого бедняка и глуповатого аристократа. В то же время, в действии присутствуют комические элементы. Например, неуместным выглядит заикание Жана в тот момент, когда он делает предложение Луизе. В комическом ключе написан и дуэт Жюстена и Гюстава, в котором вдохновенная речь приехавшего кузена о грядущем богатстве постоянно прерывается ударами молота равнодушного к этому сообщению плотника. Стремясь показать существующую, несмотря на родственные узы, дистанцию между двумя молодыми людьми, композитор дает им разные музыкальные характеристики. Партия аристократа Гюстава отличается легкостью и некоторой виртуозностью, в то время как партия Жюстена проста и несколько грубовата (при этом Галеви не выходит за жанровые рамки куплетов). Лирический оттенок *Ремесленника* свидетельствовал об укреплении сформировавшейся к этому времени лирической комедии и о дальнейшем процессе лиризации музыкально-театральных жанров, который приведет в середине столетия к рождению лирической оперы.

Заключение

Раннее сочинение Галеви, пусть даже весьма скромное и впоследствии забытое, среди обилия опер сумело занять собственную ячейку. *Ремесленник*, в кото-

¹⁶ К началу 20-х годов XIX века сформировался жанр лирической бытовой комедии, в котором прослеживалась связь с комическими операми XVIII века. В разнообразной оперной продукции четко наметилась одна из основных линий этого жанра – лирико-бытовая. Героями оперных спектаклей чаще всего становились ремесленники, горожане, крестьяне, а фигуры добродетельных аристократов, в отличие от ранних примеров французской комической оперы, исчезали. Внутренний мир персонажей из народа раскрывался посредством мелодраматических приемов, в назидательном финале подчеркивалось превосходство жизненных установок главных героев над моралью высшего сословия.

ром соединились традиции старшего поколения композиторов и современные достижения оперного театра, содержал в себе зерно будущего: в нем была показана жизнь современной французской провинции.

Показывая в своем сочинении быт простых провансальцев, подчеркивая их собственную значимость и моральное превосходство над богатым Парижем, Галеви попытался воссоздать локальный колорит посредством оркестровых красок (введение тамбурина), использования метроритмических особенностей провансальского фольклора, а также прибегнув к жанровой характеристике¹⁷.

Обратившись в своем произведении к жизни провансальцев, Сен-Жорж и Галеви оказались в русле одной из важных проблем французской культуры XIX века, которая была связана с вопросом о социально-культурном статусе французских провинций. *Ремесленник* Ф. Галеви оказался в числе первых опер, открывших провансальскую страницу в музыкальном искусстве Франции, и стал своего рода предвестником движения представителей провансальской культуры, мощная волна которого придется на середину века. Это будет связано с деятельностью Фредерика Мистрала, чья поэма *Мирей* (1859) совершит переворот во французской литературе и изменит отношение правительственных кругов к проблеме провинции. Несколько лет спустя, в 1864 году, появится произведение, написанное по сюжету поэмы Ф. Мистрала. Это будет лирическая опера *Мирей* Ш. Гуно, ученика Ф. Галеви.

Значение *Ремесленника* заключается и в том, что он положил начало творческому союзу с известным литератором Генри Сен-Жоржем. Долгие годы композитора и его либреттиста будет связывать крепкая дружба и совместная работа, результатом которой станут еще двенадцать сценических произведений. Очень важным для Галеви оказалось также знакомство с М. Шлезингером, который не только взялся напечатать партитуру *Ремесленника*, но и предложил композитору свою помощь в будущем. Издатель пообещал молодому автору купить у него рукописи следующих шести одноактных опер и издать партитуры. Этот устный договор говорил о значительном успехе композитора. Кроме того, в новом произведении композитору удалось выйти из-под мощного влияния итальянской оперы и опереться на традиции парижской композиторской школы, «идя в ногу» с развивающимся жанром комической оперы.

Библиография

- Бронфин Е., *Джоаккино Россини*, Ленинград 1986.
Bara O., *Les débuts de Fromental Halévy à l'Opéra-Comique*, [в:] *Etudes sur l'opéra français du XIX siècle*, Paris 2000.
Claudon F., *Un collaborateur de F. Halévy: Henri de Saint Georges*, [в:] *Etudes sur l'opéra français du XIX siècle*, Paris 2000.
Monnaie E., *F. Halévy*, Paris 1863.
Halevy F., *Lettres*, Neillbronn 1999.

¹⁷ Передача национального колорита, специфических красок окружающей героев среды, постепенно становилась одним из главных признаков романтического искусства в целом.

Hallmann D., *Opera, liberalism, and antisemitism in nineteenth-century France*, Cambridge 2002.

Jordan R., *Fromental Halévy*, London 1994.

Summary

MUSICAL AND THEATRICAL LIFE OF PARIS AND EARLY OPERAS OF F. HALÉVY (THE 20-IES OF THE 19TH CENTURY)

The article gives a broad overview of the repertoire of opera theatres of Paris during the twenties of the 19th century, analyzes some of the processes of the opera genre renewal. The creative connections of F. Halévy with the representatives of the theatre world, who played at an early stage a decisive role in the creative destiny of the composer (J. Rossini, J. Pixerecourt, G. Saint-Georges, M. Schlesinger) are revealed.

The information on the history and fate of the first operas of F. Halévy *Two pavilions*, *Pygmalion*, *Herostrat*, *Craftsman* is provided. The composition, the principles of musical characteristics of the characters, the peculiarities of the musical language of *Two pavilions* and *Craftsman* are analyzed.

The connection of the early works of Halévy with the socio-political life of the country, the general thrust of the development of musical culture of France and new trends that have emerged in the twenties (the development of the genre of lyrical comedy about the lives of ordinary people, the opera about the representatives of different professions, an appeal to the provincial cultures) is established.

Key words: *French opera, works of F. Halévy, comic opera, opera house, theatrical repertoire*