

## ЖАНР ІСТОРИЧНОЇ ОПЕРИ В ТВОРЧОСТІ Ф. ГАЛЕВІ

Енська О. Ю.

### ВСТУП

Тридцять років XIX століття відомі в історії музики як період розквіту романтичного мистецтва, центром якого став Париж. Сюди з різних кінців Європи приїздили музиканти-виконавці і композитори, поети і письменники, живописці та звичайні любителі високого мистецтва. У паризьких салонах постійно обговорювали музичні новинки молодих композиторів та численні виступи віртуозів. Оперний театр, як і раніше, не втрачав своєї провідної позиції. Поряд з творами Г. Спонтіні, Л. Керубіні, Дж. Россіні, Ф. А. Буальдьє, Д. Обера звучала музика Ф. Герольда, Г. Доніцетті, В. Белліні. Новим явищем у розвитку європейської опери стали «великі» історичні опери Ф. Галеві («Жидівка», 1835) і Дж. Мейєрбера («Гугеноти», 1836).

Видатну роль у розвитку французького музичного театру, особливо у становленні жанру «великої» історичної опери зіграв Фроманталь Галеві (1799–1862). Його «Жидівка», яка на рік випередила появу «Гугенотів» Дж. Мейєрбера, була першим зрілим зразком нового жанру. «Королева Кіпру» (1841) і «Карл VI» (1843) стали продовженням сформованої жанрової традиції.

Починаючи з кінця XX століття, творча спадщина композитора стала предметом наукових досліджень західноєвропейських музикознавців, серед яких перш за все слід назвати Р. Жорден<sup>1</sup>, Д. Холмен Б.<sup>2</sup>, Пріорон-Пінеллі<sup>3</sup>. У цей же час у Франції та Німеччині творчою родиною французького музикознавця Карла Галлана було опубліковано листування композитора, матеріали періодики XIX століття стосовно постановок сценічних творів Ф. Галеві, перевидано оперні клавіри та партитури.

На початку XXI століття ім'я композитора почало привертати увагу українських музикознавців. Деякі сторінки його творчості було висвітлено у наукових статтях М. Черкашиної<sup>4</sup>, О. Дьячкової<sup>5</sup>,

<sup>1</sup> Jordan R. Fromental Halévy. London : Kahn & Averil, 1994. 232 p.

<sup>2</sup> Hallman D. Opera, liberalism, and antisemitism in nineteenth-century France. Cambridge University Press, 2002. 390 p.

<sup>3</sup> Prioron-Pinelli B. Le Juif errant. Weinsberg : Musik-Edition L. Galland, 2005. 648 p.

<sup>4</sup> Cherkashina-Gubarenko M. *La Juive* on Ukrainian Operatic Stages. *Actes du colloque Fromental Halévy*. Paris : Musik-Edition Lucie Galland, 2000. P. 267–273.

<sup>5</sup> Дьячкова О. «Пікова дама» Фромантала Галеві. *Чотири століття опери. Оперні школи XIX – XX століть*. Київ : НМАУ, 2000. С. 29–32.

О. Енської<sup>6, 7, 8</sup>. Творчість композитора, зокрема його опера «Жидівка», стала об'єктом дисертаційних робіт, присвячених окремим питанням оперного театру. Сьогодні сторінка, що присвячена композиторській діяльності Ф. Галеві, продовжує заповнюватися, а одним з важливих питань, яке потребує висвітлення, є визначення ролі композитора у становленні та розвитку жанру французької історичної опери періоду романтизму. Саме це становить мету даної статті.

## 1. Становлення жанру історико-романтичної опери

Соціальні потрясіння, що відбулися на межі XVIII–XIX століть і змінили життя суспільства, позначилися й на розвитку мистецтва. Зсув акценту зі світу об'єктивного на світ суб'єктивний, прагнення вийти за жорсткі рамки академічного мистецтва і здобути свободу творчості призвели до руйнування старих канонів, появи нових тем і сюжетів, жанрів і форм, оновлення музичної мови.

На межі XVIII–XIX століть у Франції сформувалася «опера порятунку», яка поєднала риси героїчної драми та комічного жанру. Характерними для неї стали оспівування героїки, напружений розвиток сюжетної лінії з кульмінацією наприкінці твору, типи персонажів, які представляли верхні й нижні соціальні шари (останні з них відрізнялися великодушністю та високою мораллю). Як правило, герої таких опер діяли у незвичайних умовах, конфлікт вирішувався несподіваним чином, і слабкі перемогали сильних.

Серед оперних композиторів початку XIX століття виділяється Л. Керубіні (1760–1848) – один із провідних французьких композиторів цього періоду, у творчій спадщині якого «опера порятунку» зайняла почесне місце. Найяскравішими зразками молодого жанру стали його «Лодоїска» (1791), «Еліза» (1894) та «Водовоз» (1800).

Не менш значним представником музично-театрального мистецтва був Ж.-Ф. Лесюєр (1760–1837). Втілюючи у своїх творах героїчну тематику, композитор прагнув передати в музиці колорит зображуваної історичної доби. Насичені масштабними сценами, пронизані урочистою героїкою,

<sup>6</sup> Енська О. Ю. Опері Фромантія Галеві в сучасних музикознавчих дослідженнях і сценічній практиці. *Часопис Національної музичної Академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : Видавничий центр НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. № 3 (16). С. 42–49.

<sup>7</sup> Енська О. Сучасне режисерське прочитання опери Фромантія Галеві «Жидівка». *Часопис Національної музичної Академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : Видавничий центр НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. № 3 (12). С.36–44.

<sup>8</sup> Енська О. Ю. Відродження історії на паризькій оперній сцені середини XIX століття. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*: 36. наук. праць. Вип. 40. Київ : КНЛУ, 2009. С. 36–41.

його твори відповідали духу наполеонівської епохи. З великим успіхом на сцені театру йшли «Печера» (1893), яка вважається класичним зразком «опери спасіння», «Оссіан, або Барди» (1804), «Тріумф Траяна» (1807). Опера «Оссіан» привернула особливу увагу Наполеона. Відомо, що після вистави композитор отримав подарунок – золоту табакерку з написом: «Імператор Наполеон – автору “Бардів”».

Численні оперні твори початку століття, попри свою різноманітність, мали спільні риси: інтерес до екзотики та нестандартних ситуацій, героїчний дух і піднесення окремих персонажів третього соціального стану до рангу представників усього народу і носіїв загальної високої ідеї. Усі ці якості пізніше втілювалися у «великій» опері, в жанрових рамках якої сформувалася історична з характерною для неї п'ятиактною композицією, драматичними колізіями, видовищністю та балетними сценами. Водночас перелічені риси змушують згадати твори яскравих представників французького мистецтва Ж.-Б. Люллі та Ж.-Ф. Рамо, які у свій час заклали традиції національного музичного театру.

Формування у XIX столітті жанру історико-романтичної опери було зумовлене розвитком історії як науки та пов'язаного з цим методу історизму, який дав змогу по-новому поглянути на світ та людину, зрозуміти роль індивідуальності в ході історичних подій, усвідомити унікальність кожного моменту розвитку суспільства, неповторність і різноманіття національних культур. Період 1820–1830-х років у Франції став етапом осмислення історії в художній формі. Нагадаємо, що в цей час у Парижі вийшов цілий ряд літературних творів на історичну тему, в яких відтворювалися масштабні події та поворотні моменти життя суспільства. Позиції лідерів в цьому процесі зайняли В. Гюго, П. Меріме, А. Дюма, А. де Віньї, чії твори нерідко ставали основою оперних лібрето. Особливу популярність здобули також твори шотландця В. Скотта.

Поряд з історичною драмою та романом з'явилися і перші зразки історичної опери. Найважливішими віхами на шляху формування нового жанру, як відомо, стали твори Г. Спонтіні («Весталка», 1805), Д. Обера («Німа з Портічі», 1828), Дж. Россіні («Вільгельм Телль», 1829). Якщо «Весталку» можна назвати передвісником нового жанру, то «Німа з Портічі» і «Вільгельм Телль» вважаються його ранніми зразками. В них відображені великі соціальні конфлікти за участю широких народних мас, утверджується героїка, особисте й потаємне кожного персонажа переплітається із суспільним, деталі повсякденного побуту сприймаються як історичні документи, а місцевий колорит набуває великого значення.

Нагадаємо, що в опері Д. Обера значне місце займають жанрові сцени, в яких показано життя рибальського селища. Завдяки розвиненому

побутовому плану опери герої з народу, які беруть участь в історичних подіях, стають ближчими та зрозумілішими для глядачів.

Важливу роль в історії жанру відіграє опера «Вільгельм Телль» Дж. Россіні, події якої розгортаються у Швейцарії наприкінці XIV століття. Композитор показує три пов'язані між собою драматургічні плани – історико-героїчний, що розкриває протистояння двох таборів (швейцарців та австрійців), народно-побутовий, у якому характеризується кожна зі сторін, та ліричний. В останньому виділено дві лінії: батьківська любов Телля до свого сина Джеммі та кохання між Арнольдом і Матильдою, представниками ворогуючих сторін. У пізніших прикладах історичної опери – «Жидівка», «Королева Кіпру», «Карл VI» Ф. Галеві та «Гугеноти» Дж. Мейєрбера – всі три плани зберіглися, а лірична лінія отримала інтенсивний розвиток. Ці твори стали зразками сформованого жанру.

Розглядаючи історичний жанр в цілому, слід зазначити, що будь який твір являє собою сплетіння історичної правди з авторською фантазією «на задану тему». Це стосується як літературних жанрів (роман, драма), так і опери, яка, перебуваючи в безпосередньому зв'язку з ними, успадкувала та розвинула їх особливості. Більш того, як умовний жанр, опера почала допускати ще більшу свободу у відтворенні минулого, залишаючи недоторканим історичний каркас і максимально наближаючи до істини зовнішню сторону вистави.

## 2. Опера «Жидівка».

Першим досвідом у написанні п'ятиактної опери для Королівської академії музики, в якій Ф. Галеві працював на посаді *chef du chant*, стала «Жидівка» на лібрето Ежена Скріба. Можливість спробувати свої сили в «серйозному» жанрі відкрилася як завдяки вже накопиченому досвіду (створення дво- та триактних опер та опери-балету), так і обставинам, що склалися певним чином. Робота в головному театрі дозволила Галеві розібратися у внутрішньому житті підприємства, пізнати можливості та закони великої сцени, налагодити творчі контакти з лібретистами та виконавцями, зокрема Е. Скрібом та А. Нуррі.

Сценічний дебют композитора в жанрі «великої» опери (прем'єра відбулася 23 лютого 1835 року) був тріумфальним, про що свідчили відгуки театральних оглядачів та критиків<sup>9</sup>. Успіх був обумовлений надзвичайною видовищністю спектаклю, драматичним сюжетом і виразністю музики. Крім того, на театральну сцену вперше було введено високопоставлених

<sup>9</sup> Аналіз періодики, присвяченої прем'єрі «Жидівки», представлено в статті: Еньська О. Галеві вчора і сьогодні. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*. Вип. 27. Київ, 2004. С. 33–38.

служителів церкви – більш лояльна, ніж у Карла X, політика Луї Філіпа дозволяла це робити.

Історія, до якої звернулися автори твору, з одного боку, повертала глядачів до подій XV століття, пов'язаних з релігійним протистоянням в європейському суспільстві та інквізицією; з іншого боку, в тому, що відбувалося на сцені – осудження християнами і страта юдеїв на вогнищі, – вгадувалися сучасні соціально-релігійні відносини. Тож тема «Жидівки», як і «Гугенотів», виявилася для європейської спільноти актуальною.

Працюючи над лібрето «Жидівки», Е. Скріб спирався на історичні події початку XV століття, пов'язані з боротьбою церкви проти гуситів та скликанням в Констанці у 1414 році Собору. Щоб надати сценічній дії достовірного характеру, лібретист увів імена історичних осіб – Яна Гуса, німецького імператора Сигізмунда та кардинала Броньї.

Ян Гус (1369 – 1415) – видатний релігійний діяч – в опері залишається «за кадром»: тільки на початку першого акту про нього мимохідь згадують окремі персонажі. З реплік оперних героїв стає зрозуміло, що останні прихильники Гуса розбиті військами Сигізмунда, які очолив принц Леопольд, і для того, щоб засудити вчення священика і винести йому вирок суду, у Констанці з ініціативи імператора скликається Собор. Щодо історичної хронології тут є певні порушення: гуситські війни почалися тільки у 1419 році і тривали до 1434 року, а їх причиною стала саме страта Яна Гуса в 1415 році. В опері, як позначено в лібрето, все відбувається в 1414 році.

Імператор Сигізмунд (1368 – 1437) – персонаж статичний. Він не бере безпосередньої участі в розвитку драматичної дії, хоча й присутній на сцені (зустріч імператорського кортежу в першому акті та сцена бенкету в третьому акті). У нього немає своєї вокальної партії, але саме його поява на сцені зумовила введення в дію грандіозних та пишно оформлених у стилі середньовіччя сцен.

Кардинал Броньї (1342 – 1426), на відміну від Яна Гуса та імператора Сигізмунда, стає одним із головних персонажів опери. В опері розкриваються деякі історичні факти, що пов'язані з його життям: розграбування Риму і спалення будинку Броньї, призначення його кардиналом у папському суді, а потім головою Собору, який скликали в Констанці в 1414 році<sup>10</sup>. Але в біографії оперного Броньї є певні домисли: відомо, що за законом церкви священики перед прийняттям високого сану давали обітницю безшлюбності, проте оперний герой мав дружину і доньку, які нібито

<sup>10</sup> Роботу Собору і життєдіяльність Ж. А. де Броньї висвітлено на сторінках монографії Софії Валері-Падо: Vallery-Radot S. Les Français au concile de Constance (1414-1418). Brepols Publishers, 2016. 629 p.

загинули під час пожежі. Щоб створити більш достовірну картину, яка не викликала б зайвих питань, особливо з боку представників християнської церкви, Е. Скріб підправив біографію Броньї, зробивши його на період сутичок у Римі простим воїном. Такий сюжетний хід виправдовував героя не тільки перед паризьким суспільством, а й перед Елеазаром – головним оперним обвинувачем кардинала (на вогнищі інквізиції загинули діти іудея, і Броньї там був присутнім, але в якості простого воїна, який мав виконувати накази).

Поряд із конкретними історичними подіями Скріб додав до сюжету драматичні ситуації, які мають узагальнений характер і пов'язані з характеристикою відносин між християнами та іудеями. Це дозволило зробити учасниками драми як історичних осіб, так і вигаданих героїв. Так, євреї Елеазар і його прийомна дочка Рахіль, принц Леопольд і принцеса Євдоксія – персонажі, породжені уявою лібретиста. Однак обставини, в які потрапляють ці герої, мають під собою реальне підґрунтя: християнський католицизм забороняв будь-які стосунки, особливо шлюби, з представниками іншої віри, і порушення цього закону каралося смертною карою обох. Таким чином, історичні події Середньовіччя, взяті за основу, та соціальні відносини, характерні для того часу, стали тлом для розгортання людської драми, написаної вже рукою самого Е. Скриба.

Викривлення історичних фактів нікого не бентежили, оскільки для авторів головним було відтворити дух епохи, а для публіки – його відчуття. Перебуваючи в залі, глядачі мали на деякий час перенестися в епоху середньовіччя, побачити себе в новому оточенні. Саме цим пояснювалася інтенсивна робота декораторів, які буквально копіювали пейзажі та старовинні архітектурні споруди, і костюмерів, які створювали реконструйовані костюми.

В основі оперної дії лежить конфліктна драматургія, що обумовлено ідеєю твору і характером сюжетної лінії. Конфлікти різних рівнів – між великими соціальними групами (християнами та іудеями), міжособистісні (наприклад, у драматургічних трикутниках Елеазар – Броньї – Рахіль, Рахіль – Леопольд – Євдоксія або Рахіль – Леопольд – Елеазар) та внутрішні (найбільш яскравими в цьому відношенні є Рахіль та Елеазар) – стали характерною рисою нового жанру.

Оскільки історична опера апелює до великих подій, масові сцени в її драматургії стають найважливішими композиційними одиницями. У «Жидівці» вони складають більшу частину оперної партитури і виконують різні функції: показ культурних традицій середньовічного життя, відтворення конфліктних ситуацій, розкриття психології суспільства минулого. Так, в інтродукції і першому акті через хорів сцени

показано повсякденне життя християн (відвідування служби в храмі), потім – очікування приїзду імператора і святкування цієї події. Своєю реалістичністю виділяється хор «О, яке смачне вино!», в якому Галеві використав прийом перегуків, за принципом діалогу, між невеликими групами або окремими учасниками. Невелика середина цього номера являє собою мініатюрну жанрову сценку: двоє чоловіків посварилися через келих вина, інші учасники по черзі намагаються їх примирити. Уся ця частина побудована на коротких речитативних фразах-репліках, які виконують різні солісти – персонажі з народу. Такий прийом дозволив композиторові відійти від статичного зображення натовпу і через надання окремим його представникам мікрохарактеристик показати цю картину в реалістичному ракурсі.

На контрасті побудовано хоровий фінал першого акту: святкове очікування кортежу переростає у відкритий конфлікт з іудеями, які своєю присутністю «спаплюжили» храм. В цьому епізоді декоративна функція відходить на задній план – через масову сцену композитор вказує на соціальну проблему середньовічного суспільства, пов'язану з релігійним протистоянням.

В'їзд імператорського кортежу, який зупиняє зіткнення протилежних сторін, повертає святковий настрій. Це одна з найпишніших і великих сцен опери. Оглядачі паризьких газет писали, що публіка була найбільше вражена, коли побачила на сцені дві з половиною сотні справжніх вершників. Грандіозність процесії, яка тривала близько двадцяти хвилин, пишність вбрання, виконаного за зразками справжніх костюмів, достаток блискучих прикрас, вишиті золотом оксамитові попони коней, блиск зброї викликали у глядачів невимовний захват<sup>11</sup>. З історичних хронік, в яких все фіксувалося до самих дрібних деталей (наприклад, «Хроніки» Фруассара<sup>12</sup>), відомо, що подібні ходи були дуже яскравими і грандіозними і сприймалися неначе як велике свято; вони збирали весь люд, бо тут дійсно було на що подивитися.

Якщо другий акт є камерним (дія відбувається в будинку Елезара), то третій акт повертає глядачів до святкового настрою: тут відображено ще

<sup>11</sup> Під звуки урочистого маршу ходу відкривали імператорські сурмачі, за ними йшли прапороносці, стрільці Констанца, ремісники, голови, імператорська варта, зброєносці, герольди, трубачі кардинала, його алебардисти, прапороносці зі прапорами Римського двору, члени Собору, їхні пажі та клерки, Броні на коні, герольди з державними прапорами, і, нарешті, імператор Сигізмунд на коні у супроводі пажів та оточений імперськими князями, придворними кавалерами та зброєносцями.

<sup>12</sup> Froissart J. Les chroniques de sire Jean Froissart : Qui traitent des merveilleuses emprises, nobles aventures et faits d'armes advenus en son temps en France, Angleterre, Bretagne, Bourgogne, Escosse, Espagne, Portingal et ès autres parties. Paris : A. Desrez, 1835. 773 p. URL: <https://archive.org/details/leschroniquesdes02fro/mode/2up>

одну традицію віддаленої епохи – грандіозне застілля з приводу приїзду імператора і перемоги принца Леопольда над гуситами. Як позначено в ремарці партитури, театральна сцена являла собою розкішний сад із чудовим краєвидом удалині. Під оксамитовим балдахіном стояв стіл для імператора, поруч були столи для гостей, придворних дам та кавалерів; на них стояли вина та тарілки зі стравами, які приносили пажі. Поодаль знаходились солдати, які не дозволяли народу наблизитися. Г. Берліоз після прем'єри, перебуваючи під великим враженням від побаченого, зазначав, що «розкіш пейзажів і костюмів, неймовірний блиск постановки затьмарюють усе, що до цього було зроблено в Парижі»<sup>13</sup>. Картину бенкету доповнювали пантоміма та балет: перед гостями розігрувалася казка про зачарований замок, яка прославляла лицарський дух. Грандіозне свято продовжували танці, ігри та середньовічні розваги. Перед імператором виступали танцюристи, фіглярі, співаки-трубадури. Варто зазначити, що декоративність цих сцен була засобом відображення окремих сторін середньовічного життя і передачі його атмосфери.

Але і в третьому акті введено контраст: масштабна фінальна сцена виконує функцію конфліктного вузла. Тут відбувається різкий поворот подій і раптове перетворення святкової атмосфери дії на трагічну: Рахіль несподівано для всіх розкриває правду про зв'язок Леопольда з іудейкою, тобто з нею. Кардинал Броньї відлучає принца від церкви за порушення її законів. Обоє грішників разом з Елеазаром, який виступив з осудженням християн, відправляють до в'язниці. Натовп вимагає покарання.

Четвертому акту, котрий побудовано на сольних та дуєтних номерах (їх можна порівняти із сповіддю), можна назвати камерним. Йому контрастує п'ятий акт, який майже весь заповнений масовою сценою страти. Християни зібралися на площі: їхнє сьогоднішнє свято увінчається смертю двох ненависних іудеїв. Палає багаття, і натовп з нетерпінням чекає на розправу: «О, який захват! О, яка радість!». Після жахливої страти іудеїв (їх скинули у киплячий на вогнищі казан) у стислій (всього шість тактів) хоровій «післямові» відображено настрої християн, які задоволені жорстоким покаранням євреїв. Таким чином, кожна з масово-хорових сцен виконує свою важливу функцію.

Для історичної опери не менш значною, ніж загально-соціальний план, пов'язаний з великими подіями, виявився особистісний, на рівні якого розкриваються характери окремих персонажів в їх складних

<sup>13</sup> Berlioz H. *Revue musicale*. Première représentation de LA JUIVE, opéra en cinq actes, de M. Scribe, musique de M. Halevy. Le Rénovateur. Courrier de l'Europe. 1835. 1 mars. *Fromental Halevy. La Juive. Dossier de presse parisienne (1835)*. Saarbrücken : Musik-Edition Lucie Galland, 1987. P. 148–152.

взаємовідносинах. Саме з цією метою Ф. Галеві писав ансамблеві і сольні номери. Найважливішими в цьому відношенні стали другий і четвертий акти.

Другий акт опери (будинок Елеазара) відрізняється своєю камерністю. Тут автор розкриває особисте життя іудеїв, їх релігійні звичаї. Основу композиції складають ліричні сольні та ансамблеві номери. Але у фіналі відбувається трансформація взаємовідносин між Елеазаром, Рахілью і Леопольдом, який розкриває правду про своє походження та віросповідання; дія раптово набуває драматичного характеру.

Найважливішим в розкритті людської драми стає четвертий акт. Він також занурює в камерну атмосферу, але тепер герої знаходяться у в'язниці, куди до них по черзі приходять принцеса Євдоксія і кардинал Броньї – обидва намагаються врятувати приречених. Саме в дуетних і сольних номерах Галеві як справжній майстер створює тонкі психологічні портрети.

Кожного з героїв «Жидівки» Ф. Галеві представив як живу людину з притаманними їй внутрішніми протиріччями і боротьбою з власними почуттями. Біль обману з боку Леопольда вимагає Рахіль помститися, але почуття любові перемагає, і вона врятовує принца ціною власного життя. Дружина Леопольда Євдоксія вибачає зрадника і звертається до Рахілі з проханням його врятувати, взявши провину на себе. Леопольд весь час відчуває докори совісті за своє подвійне життя, але сказати дружині правду не встигає. Найскладнішим виявився образ Елеазара: його щира любов до прийомної доньки (вона є врятованою євреєм дочкою Броньї) поєднується з шаленою ненавистю до християн і бажанням помститися їм за загибель своїх дітей на вогнищі інквізиції<sup>14</sup>. Іудей може подарувати їй життя, якщо розкаже правду її про її народження і порятунок, але ненависть перемагає – Елазар розкриває кардиналу свій секрет в момент страти Рахілі. Помста християнам здійснилася.

Для історичної опери психологічний план виявився дуже важливим. Галеві створив яскраві психологічні портрети героїв, показавши їх внутрішню конфліктність і зробивши їх реалістичними. Сценічні персонажі, які перетворилися на живих людей з чеснотами і недоліками, ніби оживляли минуле. Завдяки цьому і знаючи історію кожного героя, глядачі театру могли під іншим кутом дивитися на минуле, розуміти вчинки людей і давати нову оцінку тому, що відбувалося колись. Саме з цією метою було написано «Жидівку».

<sup>14</sup> Показати Елеазара як батька, що любить свою дитину, запропонував А. Нуррі. Саме він переконав композитора переробити басову партію на тенорову, додати ліричності цьому персонажу і показати його внутрішні протиріччя.

### 3. Опера «Королева Кіпру»

Творчий досвід Ф. Галеві у створенні історичної опери став у нагоді через кілька років, у 1841 році, коли композитор розпочав роботу над «Королевою Кіпру». Лібрето до опери написав Генрі де Сен-Жорж (1799–1875) – лібретист і сценарист, якого шанували не менше, ніж Е. Скріба. Новий музичний твір став гідним продовженням традицій жанру історичної опери.

В основу лібрето покладено історію взаємин між Венецією та Кіпром, що датується XV століттям<sup>15</sup>. Якщо в «Жидівці» поруч з історичними особами діють вигадані герої, то в цій опері майже все персонажі є історично достовірними. Історії відома французька династія Лузіньянів, яка правила на Кіпрі з 1192 по 1489 роки. Після смерті короля Кіпру Жана де Лузіньяна, зусиллями венеціанців трон було передано принцу Жаку де Лузіньяну (він стане одним з головних героїв опери). Історично достовірними є представники венеціанського роду Корнаро Андрео і Катарина (також оперні персонажі). Катарина була одружена з Жаком де Лузіньяном і з 1469 року перебувала в статусі королеви Кіпру. Після укладення шлюбу Лузіньян фактично передав управління республікою Венеції. Зловживання владою з боку Венеції стало причиною політичного протистояння кіпріотів, яке переросло у повстання (це відображено в сюжеті опери). У 1473 році Жак де Лузіньян передчасно помер від отрути, залишивши дружину з малолітнім сином.

П'єр Мосеніго, який, згідно з лібрето опери, не лише очолює Раду, а й контролює виконання її рішень, також є історичною особою. За історичними документами, він мав дворянське походження, і займав пост адмірала республіки. Відомо також, що він відігравав не останню роль у вирішенні кіпрського конфлікту.

Варто звернути увагу на позначений у клавирі опери час подій – 1441 рік. Якщо співставити цю дату з вище приведеними (наприклад, дату смерті Жака де Лузіньяна у 1473 році), то стає очевидною хронологічна розбіжність. Як у випадку з «Жидівкою», деякі критики XIX століття звертали на це увагу, обговорюючи роботу лібретиста, проте художня практика показувала, що для твору це не так важливо, оскільки метою було

<sup>15</sup> Венеціанська Рада Десяти, прагне заволодіти островом Кіпр і робить типовий для того часу дипломатичний хід, – пропонує об'єднати дві правлячих династії за допомогою шлюбного союзу. Король Кіпру Жак де Лузіньян, який перебуває у вигнанні і є останнім представником стародавнього роду, згідно з домовленістю з Венецією бере за дружину Катарину Корнаро, племінницю венеціанського патриція Андреа Корнаро. Військова підтримка з боку Венеціанської республіки допомагає йому повернути трон, але платою за це має стати повне підпорядкування Раді Десяти. Через деякий час Лузіньян розуміє, що потрапив у політичну пастку. За відмову виконувати вимоги Венеції він розплачується власним життям.

охопити епоху в цілому, в яскравих фарбах передати її характер, оживити на сцені людей з минулого, через розкриття їх почуттів і показ емоцій.

Щоб надати динамічності розвитку інтриги, а також природності зображуваним подіям, Г. Сен-Жорж ввів у сюжет вигаданого героя – французького лицаря Жерара де Кусі. Лібретист дописав драматичну історію його кохання до Катарини Корнаро та розкрив стосунки лицаря із королем Лузіньяном. Так вигаданий герой стає головним персонажем опери. З ним пов'язані дві драматургічні лінії опери – лірична і героїко-патріотична.

Як стало властивим історичному жанру, в опері представлені два протилежні табори: венеціанці, які намагаються встановити на Кіпрі своє панування, і кіпріоти, які прагнуть зберегти свою незалежність. Конфлікт розвивається поступово: на початку третього акту виникає незначна суперечка, а наприкінці опери наростаюча напруга призводить вже до відкритого зіткнення. Протиборство сил показано через окремих персонажів. Інтереси Венеції захищає її сенатор Мосеніго, Кіпр захищає його король Жак де Лузіньян. Жерар де Кусі і Катарина Корнаро протистоять сенатору Венеції, але тільки на початку опери та із особистих причин, а потім, прийнявши сторону кіпріотів, активно включаються в боротьбу за їх самостійність.

Користуючись попередніми напрацюваннями, автори побудували драматургію і композицію опери за принципом контрасту, як це вимагав історико-романтичний жанр: акти, які насичені масовими сценами, чергуються з камерними. Подібно «Жидівці» «Королева Кіпру» розпочинається святом – в даному випадку розгорнутою картиною весільної церемонії, яка проходить у Венеції в будинку Андреа Корнаро. Логічно, що головне драматургічне навантаження лягає тут на хорові та танцювальні сцени. Наприкінці акту святковий настрій порушує таємна поява Мосеніго, який вимагає припинити весілля – Катарина, за рішенням Ради десяти, має одружитися з королем Кіпру Жаком де Лузіньяном (політичний шлюб). Ця звістка приводить до конфліктної ситуації (аналогічне зростання напруги до кінця акту спостерігається і у «Жидівці»).

У другому акті сконцентована лірична сфера: герої з'ясовують свої відносини і розкривають свій внутрішній стан. Головними композиційними одиницями стають ансамблі. Лише на початку акту лунає закулісний хор гондольєрів в стилі баркароли. Легкість ритмічного малюнка, м'які обриси музичних фраз, прозорість гармонічних барв створюють спокійний настрій. Характер музики допомагає створити романтичну картину ночі, під покрывом якої має відбутися побачення закоханих – Катарини і Жерара. Важливим є те, що цей хор, який стилізовано в дусі італійських пісень, надає сцені національного колориту.

Після невеликого сольного номера – молитва Катарини – звучить низка ансамблів, в яких композитор, розкриваючи внутрішні почуття героїв, створює яскраві психологічні портрети. Драматично звучить дует емоційної Катарини з розсудливим Андреа, який пояснює необхідність переривання весільної церемонії: Катарина має піти на жертву заради Венеції. Конфлікт посилюється в її наступному дуеті з Мосеніго: сенатор погрожує ліквідувати нареченого, якщо дівчина не погодиться одружитися з королем Кіпру. Обурення, протест і відчай Катарини протиставлені холоднокривості Мосеніго. Заключний дует Жерара та Катарини стає драматичною кульмінацією. За домовленістю вони мають втекти, але, нічого не пояснюючи, дівчина відмовляється від цього плану.

Перший розділ дуетної сцени пов'язаний із появою Жерара. У широких мелодичних фразах із ладовим забарвленням гармонічного мажору передано пристрасні почуття Жерара та його рішучий настрій. Піднесений настрій юнака натрапляє на холодну непроникність Катарини. Психологічна напруга зростає. Емоційно яскраві музичні фрази Жерара, який клянеться в коханні та вірності, накладаються на стримані фрази внутрішнього монологу Катарини, яка зізнається собі в тому, що їй легше прийняти смерть, ніж відмовитися від коханого. Вокальні партії героїв супроводжує оркестрова тема кохання. Другий розділ дуету ще більш напружений: у відповідь на свою пристрасть Жерар отримує від Катарини холодну відмову. Пригнічений стан лицаря та біль дівчини, яка йде на жертву заради його порятунку, передані в музичних партіях персонажів.

Драматургічні особливості другого акту дають можливість провести паралель з попереднім розглянутим твором композитора: в обох операх другі дії відбуваються в камерній обстановці, відносини між героями розвиваються від палкого кохання до краху надій. Тож, працюючи над новим твором, Галеві міг спиратися на власний досвід у створенні драматичних сцен.

Потужний контраст вносить третій акт. Дія розгортається на Кіпрі, в Нікосії. Масові сцени, в яких зображено побут та звичаї нікосійців, що чекають на прибуття майбутньої королеви, знову заповнюють сценічний простір. Галеві і тут використовую принцип контрастних співставлень: конфліктна ситуація, яка на початку акту виникає між венеціанцями та кіпріотами, що розважаються у казино, вносить напругу в загальну картину повсякденного життя мешканців Нікосії. Наприкінці акту на тлі загального святкового застілля різким контрастом виділяється сцена поєдинку Жерара та Лузіньяна з найманими вбивцями, яка завершується виконанням гімном на честь Франції – батьківщини обох героїв. Таким

чином, автори двічі нагнітають атмосферу, що надає розвитку сюжетної лінії динамічності.

Четвертий акт складає сцена весільної церемонії. Знову хорові та танцювальні сцени змінюють одна одну. Як і раніше, в кінці акту, з появою Жерара, дія несподівано набуває драматичного характеру. Від ревності герой готовий вбити свого суперника, але, впізнавши в королі свого недавнього рятівника, вчасно зупиняється. В музичних партіях заключного ансамблю з хором передано різноманітні стани учасників цієї сцени – розгубленість і здивування Лузіньяна, викликане вчинком співвітчизника, сум’яття Жерара, розгубленість Катарини, яка досі кохає Жерара і тепер побоюється за його життя, гнів народу, що вимагає покарати злочинця. Шляхетне рішення короля відпустити лицаря на волю покладає край непорозумінню, і свято триває.

П’ятий акт насичений драматизмом і за драматургічним розвитком набагато динамічніший. В ньому немає сцен з відображенням розваг або урочистих подій, як це було у попередніх актах. Навпаки, сценічна дія набуває суворого характеру. З відкритого простору її перенесено до покоїв вмираючого короля. Сюжет розгортається швидко, з наростанням напруги, кульмінація якої припадає на кінець акту, де показано останнє зіткнення кіпріотів з венеціанцями<sup>16</sup>. Щодо музичної складової цього акту, ансамблеві сцени є головними композиційними одиницями, а наприкінці, за традицією «великої опери», звучить хор, в якому кіпріоти-переможці прославляють свою королеву.

«Королева Кіпру» закріпила те, що композитором було досягнуто в «Жидівці». Ф. Галеві використав принцип контрасту на різних композиційно-драматургічних рівнях (від розкриття внутрішнього протиріччя окремого персонажа в сольному або ансамблевому номері до відкритого конфлікту між політичними силами в масових сценах). Значну увагу він приділив відображенню традицій далекої епохи, побуту різних соціальних шарів населення, характеру відносин, а також створенню національного колориту через використання певних жанрів. Все це розкрито в яскраво написаних картинах, серед яких виділяються: дві весільних церемонії із грандіозним застіллям та обов’язковим включенням

<sup>16</sup> Минуло вже два роки. Лузіньян відчуває провину перед Катариною і просить пробачення – він знає про її колишні стосунки з Жераром. Катарина зустрічається з Жераром, який приїхав повідомити короля про зраду сенатора. Королева відкриває лицареві справжню причину скасування їх весілля. У експресивному дуєті передано взаємне кохання, що спалахнуло з новою силою. З появою Мосеніго напруга зростає. Жерар звинувачує сенатора в отруєнні короля, і це змушує Мосеніго діяти відкрито. Він дає сигнал до початку давно підготовленого заколоту. Катарина та Жерар вирішують дати відсіч. Король благословляє їх на боротьбу і перед смертю просить лицаря бути поруч із Катариною та його маленьким сином. Акт завершується невеликою фінальною сценою перемоги кіпріотів над венеціанцями. Народ славить короля та королеву.

не лише характерних танців, а й балетних «Pas de Trois» (у I та IV актах); сцена в казино, де гра в карти поєднується з розпиванням вина; закулісний хор гондольєрів; зустріч королівського кортежу. Про останній Т. Готьє із захопленням писав: «Тріумфальна хода влаштована у стилі «Жидівки». Король, перед яким пройшли пажі, герольди, зброярі та великі командори, прямує разом із королевою до собору. За ними йде духовенство на чолі з архієпископом, потім пропливають прапори Кіпру та Венеції, пліч-о-пліч на знак міцного союзу. Далі йдуть голови сухопутних і морських сил, члени сенату Венеції, високопоставлені державні діячі, придворні. Їх оточують танцюристи й танцівниці, обсипаючи всіх квітами. Ходу завершує армія короля: воїни, озброєні алебардами, лучники, тамбури»<sup>17</sup>.

Важливу роль в опері виконує значна кількість сольних та ансамблевих номерів, у яких композитор розкриває багатий і складний світ своїх персонажів. З приводу музики цих номерів Р. Вагнер із захопленням писав: «Те, що головним чином характеризує натхнення Галеві, – це, насамперед, патетика високої ліричної трагедії»<sup>18</sup>. Автор підкреслював здатність композитора глибоко відчувати своїх героїв і створювати відповідну музичну форму.

В традиції історичної опери було виконано художнє оформлення спектаклю. Сценічні костюми в дусі того часу, реквізит, декорації допомагали створювати ілюзію переміщення у просторі та часі. Глядачі то милувалися каналами Венеції під блакитним небом, то переносилися до розкішно обставлених королівських покоїв, то опинялися в стародавній Нікосії з її виноградниками, що плелися. На всьому лежав відбиток розкоші. Невеликий фрагмент статті Т. Готьє, написаної після відвідування прем'єри «Королеви Кіпру» дає уяву про багатство і яскравість вистави. Мова йдеться про покої Катарини у другому акті: «Широкі гобеленові штори, низькі склепіння, рясно прикрашені розписами на золотому тлі, колонки з порфіру та яшми з вигадливими капітелями, великі вікна з арабськими трилисниками, балкон, що виходить на якийсь канал, де місяць розсипає свій слід із блискучих блискіток, з перспективами зубчастих палаців, сміливо простягнутих мостів, пришвартованих фелюк та гондол, що зникають у блакитнувату нічну імлу»<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Gautier T. Académie Royale de Musique. «La Reine de Chypre». *Fromental Halévy. La Reine de Chypre. Dossier de la revue de presse parisienne (1841)*. Weinsberg : Musik-Edition Lucie Galland, 2005. P. 191.

<sup>18</sup> Wagner R. Halévy et La Reine de Chypre. *Revue et gazette musicale de Paris*, 27 février 1842. *Fromental Halévy. La Reine de Chypre. Dossier de presse parisienne (1841)*. Weinsberg : Musik-Edition Lucie Galland, 2005. P. 235.

<sup>19</sup> Gautier T. Académie Royale de Musique. «La Reine de Chypre». *Fromental Halévy. La Reine de Chypre. Dossier de la revue de presse parisienne (1841)*. Weinsberg : Musik-Edition Lucie Galland, 2005. P. 185.

В «Королеві Кіпру» Фроманталь Галеві, продовжуючи творчий досвід «Жидівки», створив низку психологічних портретів, без яких історія залишилася би «мертвою» і не змогла викликати почуття та емоції глядачів. Р. Вагнер вважав, що Галеві належить до небагатьох справжніх музикантів, які здатні проникнути в таємниці людської душі, а його призначення полягає в тому, щоб писати музику, яка впливає з найпотаємніших і найпотужніших глибин людської природи. Композитор-критик назвав «Жидівку» і «Королеву Кіпру» пам'ятниками, які виділятимуться в історії музики<sup>20</sup>.

#### 4. Опера «Карл VI»

На початку 1842 року Галеві знову звернувся до історичного сюжету, який йому запропонували брати Делавіні. Це були відомі в Парижі люди, і співпраця з ними обіцяла черговий успіх. Жермен Делавінь (1790–1868) славився як автор численних водевілів, а його брат Казимир (1793–1843) здобув популярність завдяки поетичному таланту. Нерідко брати Делавіні об'єднували свої зусилля для створення того чи іншого оперного лібрето, яких у їхньому доробку було вже чимало. Запропонований ними Фроманталю Галеві сюжет став однією з останніх робіт, написаних спільно.

В основу лібрето покладено події XV століття, що відбувалися на території Франції. Це був період Столітньої війни – час, який цікавив багатьох письменників і драматургів. Наприклад, історичний епізод довгоочікуваної перемоги над англійцями, пов'язаний із надихаючим образом Жанны д'Арк, став одним із найпопулярніших у період романтизму.

Брати Делавіні звернулися до більш раннього періоду війни. Головними персонажами лібрето стали Карл VI (1368–1422), якому надали прізвисько «Божевільний», та ціла низка історичних постатей, пов'язаних із його правлінням. Дослідники історії Франції повідомляють, що період правління Карла VI був найважчим за весь час Столітньої війни. Багато в чому це було зумовлено психічним захворюванням короля, яке не давало йому можливості повноцінно керувати державою. Спираючись на історичні факти, Казимир і Жермен Делавіні створили власну версію французьких подій. З усього складного для Франції періоду правління Карла Божевільного, насиченого драматичними подіями, лібретисти висвітлили події 1419–1420 років – найважчий час фактичного безвладдя та запеклої боротьби за французький престол.

<sup>20</sup> Wagner R. Halévy et La Reine de Chypre. *Revue et gazette musicale de Paris*, 27 février 1842. Fromental Halévy. *La Reine de Chypre. Dossier de presse parisienne (1841)*. Weinsberg : Musik-Edition Lucie Galland, 2005. P. 235.

Загалом історична канва залишилася незмінною – втрата розуму та підписання в стані несамовитості важливих державних документів, зрада королеви Ізабелли та її змова з англійцями, давніми ворогами Франції, а також чудесне врятування французької корони. Багато персонажів опери добре відомі в історії. Серед них, окрім короля, королеви та дофіна, представлені герцог Орлеанський, Жан Безстрашний, конетабль Кліссон. Французькі історики Середньовіччя, серед них Жан Фруассар, зберегли деякі відомості й про Одетту<sup>21</sup>. Поряд з історичними персонажами до дії введені додаткові особи, про яких історія змовчує.

Твір, створений на історичний сюжет, розвивав традиції французької історико-романтичної опери. П'ятиактна композиція твору з обов'язковим введенням розгорнутих балетних сцен, різнорівневі контрастні зіставлення, показ конфлікту між двома ворогуючими таборами, багатолюдні картини за участю лицарів, поява на сцені високопоставлених державних осіб та представників простого народу, різноманітні розваги і, нарешті, оформлення вистави (розкішні вбрання королеви та придворних, лицарські обладунки, розкішні інтер'єри, мальовничі декорації) – усе, що було властиве історичному жанру, має місце і в цій опері. Але в «Карлі VI» композитор суттєво оновив традицію історико-романтичного жанру.

Слід зазначити, що у порівнянні з попередніми історичними операми («Жидівка» і «Королева Кіпру») Ф. Галеві значно розширив кількість задіяних персонажів, які ієрархічно розподіляються по групах залежно від своєї драматургічної ролі. Провідне місце в їхній ієрархії займають: король Франції Карл VI, Одета – вісімнадцятирічна дівчина, яка приглядає за королем, а також дофін, спадкоємець французького престолу Карл – майбутній король Карл VII. У цьому драматургічному трикутнику взаємовідносин всі персонажі представляють одну сторону історичного конфлікту.

Відомо, що будь-які історичні події часто стають результатом напружених міжособистісних відносин певних осіб та складних інтриг. В «Карлі VI» це відображено яскраво. Так, інтрига всередині головного трикутника (Карл VI – Одета – дофін) розвивається завдяки введенню в дію представниці ворожої сторони – королеви Ізабелли. Цей персонаж, як і попередні, належить до першої, основної, групи дійових осіб. Втручання королеви періодично порушує єдність трьох героїв і створює всередині їх трикутника конфліктну напругу, внаслідок чого він, в залежності від

<sup>21</sup> Froissart J. Les chroniques de sire Jean Froissart : Qui traitent des merveilleuses emprises, nobles aventures et faits d'armes advenus en son temps en France, Angleterre, Bretagne, Bourgogne, Escosse, Espagne, Portugal et es autres parties. Paris : A. Desrez, 1835. 773 p. URL: <https://archive.org/details/leschroniquesdes02froimode/2up>

сценічної ситуації, розпадається на три додаткові: король – Ізабелла – Одета, король – Ізабелла – дофін, Одета – Ізабелла – дофін. У кожному з утворених трикутників взаємовідносин королева зіштовхує своїх супротивників. Саме ці конфлікти надають потужні імпульси розвитку драми. В попередніх операх такої кількості конфліктних сплетінь не було.

Персонажами другого плану є Раймонд – батько Одети, хранитель трофейних прапорів, штандартів та зброї, та англійський герцог Бедфорд. Солдати Ліонель, Гонтрен, Луджер, Марсель, лицарі Дюнуа, Танжі, Ксентрель і Лаїр утворюють групу третього плану – це представники народу та армії. В оперу введені також напівфантастичні персонажі-привиди, які пов'язані з галюцинаціями Карла VI: людина з лісу, а також давно загиблі герцоги Людовик Орлеанський, Жанн Сміливий і конетабль Кліссон (група четвертого плану); до них можна віднести і хор духів.

В драматургію опери, як це стало притаманно історичному жанру, закладено розвиток трьох ліній – героїко-патріотичної, ліричної та побутової. Їх розвинутість і сплетіння сприяє створенню реалістичних картин середньовічної історії.

Традиційно у композицію опери введено велику кількість масових сцен за участю простих містян, школярів, селян, придворних, французьких воїнів та англійських лицарів. Драматургічні функції цих сцен є різноманітними: одні з них мають декоративний, або фоновий характер, створюючи необхідний історичний колорит і відсуваючи на другий план основний хід подій; інші, навпаки, зосереджують у собі енергію дії і пов'язані з героїкою. Зазначимо, що у цілій низці хорових сцен, на відміну від попередніх опер Галеві, народ представлено як могутню рушійну силу історії.

Варто звернути увагу на масово-хорові сцени побутового плану, в яких розкриваються особливості палацового життя, показано всілякі розваги королівського двору. Композитор відходить від однозначності цих декоративних картин (наприклад, сцена полювання або маскараду) і підсилює їх драматургічне значення, надаючи їм кожного разу смислової вагомості. Це було новим словом.

Важливе і те, що в хорових сценах, які складають більшу частину партитури, відбувається дія. Галеві майстерно вибудовує кожен з них. Незалежно від різноманіття хорів вони мають наскрізний розвиток, що утворює композиційну особливість: композитор використовує знайдений ще у «Жидівці» прийом чергування хорових розділів з сольними фразами (іноді невеликими епізодами) окремих учасників дії або накладання коротких реплік персонажів на загальне звучання хору. В подібних випадках хорова сцена виконує подвійну функцію, виступаючи і як декоративний елемент спектаклю, і як носій сюжетного розвитку.

Наприклад, сцена і хор дівчат, що відкриває перший акт, виконує функцію експозиції головних персонажів і вводить в курс справи. Драматургічна функція цього хору є неоднозначною. З одного боку, хор як декоративний елемент введений для створення певної атмосфери, окреслення місця подій – передмістя Парижа; з іншого боку, у невеликому середньому розділі в тексті міститься пояснення обставин: добрий старий король збожеволів, і Одеті доручено доглядати за ним.

Середню частину композиції номера становить сцена, що розвивається наскрізно, за участю кількох персонажів. Перший епізод пов'язаний з образом вісімнадцятирічної Одети. На відміну від «Жидівки», де головні герої поступово «впліталися» в дію, а риси їхніх характерів вимальовувалися в процесі розвитку сюжету, у «Карлі VI» композитор відразу яскраво окреслює контури головного образу. У відповідних репліках і міркуваннях Одети розкриваються її патріотичні почуття: дівчині шкода залишати рідні місця, розлучатися з подругами та звичним для неї способом життя, але доля Франції для неї важливіша. Епізод з Одетою, на відміну від ліричного забарвлення хору дівчат, має лірико-героїчний відтінок.

З появою Раймонда та Луджера (наступний епізод) лірична лінія повністю поступається місцем героїчно-патріотичній. Атмосфера дії стає емоційно насиченішою, а в розвитку сюжетної фабули чітко окреслюються ворогуючі сторони. Обидва французькі солдати, які не раз здобували перемогу в битвах за Францію, налаштовані войовничо: ненависні англійці, очолювані Бедфордом і підтримувані королевою, спустошують французькі землі. Раймонду не терпиться оголити свій меч і стати на захист короля. Енергійні триолі, фанфарні інтонації передають схвилований стан і рішучий настрій воїна.

Репризне виконання хору дівчат (у скороченому варіанті) надає номеру композиційної завершеності, а повернення ліричного настрою відтіняє наступну сцену, в якій продовжується розвиток героїко-патріотичної лінії.

Яскраво і динамічно головний конфлікт розкривається у наступному номері «Національна пісня і хор», який являє собою розгорнуту масову сцену за участю обох ворогуючих сторін. Продуманість усіх деталей забезпечила цьому номеру динамічність, що поєднується з класичною стрункістю композиції. Поява в кожному епізоді нових персонажів і нагнітання обстановки, що призводить до відкритого конфлікту, надають дії безперервності руху, а рондоподібність усієї композиції надає їй цілісності. Функцію тематичного «каркаса» форми виконує рефрен «Війна тиранам!».

Перший розділ сцени пов'язаний з образами Раймонда та патріотично налаштованих селян. Основою характеристики стає патріотична пісня

старого солдата: «Франція в рабстві, і їй загрожує ще більше рабство. Але вона прожене іноземців, і настане день визволення!». Приспів «Війна тиранам!», яку підхоплюють селяни, звучить особливо рішуче, а у монолітному грізному звучанні хору чується прихована міць.

З появою дофіна починається другий розділ. Він продовжує пісню, яку розпочав Раймонд і яку французькі лицарі співали під час битви під Азенкуром. Так само натхненно лунають заклики «Прокинься, пригноблена Франціє!» та «Війна тиранам!». Проспіваний дофіном приспів знову повторюється всіма учасниками сцени.

Третій розділ, що пов'язаний із появою Ліонеля разом з англійськими солдатами, є найдинамічнішим. Тут показано перше відкрите зіткнення протилежних сторін. Ліонель наказує дофіну замовкнути, але погрози ворогів його не лякають. Раймонд, витягнувши свою шпагу, стає на захист молодого Карла. Між французами та англійцями починається бійка.

У ансамблево-хоровій сцені композитор дає характеристику силам, що діють одночасно: дофін виявляє відвагу й непокору, продовжуючи співати пісню-заклик; Луджер, Марсель і Раймонд разом із селянами короткими вигуками «Співай!» підтримують його; англійці обурені й погрозами намагаються зупинити Карла (їхні короткі, кутасті фрази звучать жорстко). Проведення рефрену є кульмінаційним моментом усієї сцени. Тут композитор застосував новий поліфонічний прийом як ефективний засіб нагнітання атмосфери та передачі емоційного збудження: прихильники дофіна дружно підхоплюють мелодію рефрену, багатоголосне звучання якого стає ще більш впевненим і потужним; їм протистоїть хор англійців, що звучить паралельно, – вони клянуться помститися непокірним французам. Збройне зіткнення несподівано переривається: звуки фанфар змушують англійців сховати свої шпаги й повернутися до військ – вони мають супроводжувати Бедфорда під час полювання, яке для нього організувала Ізабелла.

Цікавою є сцена королівського полювання (завершення першого акту). Відмінною рисою сцени є її двоплановість. З одного боку, в ній відображено картину королівської розваги – типовий кадр із життя французького двору. Мисливський хор (на самому початку він лунає за кулісами), який у рондоподібній композиції номера виступає рефреном, виконує декоративно-фонову функцію. Дзвінкий тембр сопрано (імітація голосів пажів), пружний ритм мелодії, написаної у стилі середньовічних каччій, мажорне забарвлення, яскраві фанфари створюють святкову атмосферу королівського полювання. З іншого боку, під час цієї розваги англійський герцог Бедфорд і французька королева Ізабелла обговорюють план своїх дій проти короля – почалося «полювання» за тронем. Як і в попередній

хоровій сцені, Галеві вводить невеликі епізоди, в яких обидва персонажі отримують індивідуальні характеристики.

В другому акті особливу увагу, в контексті смислового навантаження, привертає сцена маскараду. На перший погляд, масштабна картина, відображаючи палацове життя, виконує чисто декоративну функцію: Ізабелла після складання угоди запрошує Бедфорда на розваги – спочатку звучить її сольна вілланела, потім розпочинається балет, а за ним маскарад. Після цього під звуки невеликого хору англійця проводжають в інший зал. Сцена з розвагами змінюється сценою і романсом Карла VI, в яких розкривається внутрішні переживання героя – королева його давно покинула, він самотній і хворий. Разючим контрастом між «Маскарадом» і «Романсом» композитор підкреслив трагічність цієї історичної фігури, а маскарад, під час якого королева діє у власних інтересах, в контексті подій сприймається як натяк на те, що турбота Ізабелли, яку вона демонструє перед Одетою і придворними, це тільки маска благочинності.

У характеристиці народу як рушійної сили виділяється масова сцена з третього акту. Дія розгортається на вулицях Парижа. Парижани, що зібралися, чекають на прибуття Ізабелли з англійцями. Вони налаштовані вороже, а пишну процесію сприймають як траурну церемонію. Хорова сцена – це один із тих номерів, де народ показано як реально діючу силу і як колективний персонаж. Щоб створити реалістичну картину народного зібрання, композитор звернувся до прийомів, відпрацьованих у своїх попередніх творах, – контрапунктичного переплетення голосів та перегукування хорових груп. Стан внутрішнього протесту, який постійно наростає, яскраво відображено в музиці: тема хору, дубльована оркестром, нагадує своїми мелодичними контурами та ритмом рефрен «Війна тиранам!». Потужне хорове й оркестрове *tutti* сприймається як прихована загроза англійцям.

Протистояння двох ворожих таборів досягає кульмінаційної фази у наступному фіналі третього акту. Масштабна сцена, в якій гостро проявився конфлікт між сторонами, за ступенем емоційної напруженості перевершує всі попередні «малі» кульмінації. Тут вперше стикаються обидва табори, які представлені не окремими персонажами, а масовою силою. Сцена перевершує всі попередні й за кількістю учасників – у ній задіяні простий народ, прихильники Карла VI та англійська знать разом із військом. За сюжетом, король відмовляється передавати владу англійському Генріху і це викликає обурення та гнів з боку королеви і англійців.

Особливістю фінальної сцени є одночасне звучання двох хорів – французів та англійців, – які несуть основне музичне навантаження. Цей прийом підкреслює конфліктне протистояння угруповань. Привертає

увагу музично-драматургічна нерівнозначність хорів. З самого початку тон задають французи. Їхні фрази «Хай живе король! Хай живе Франція!» звучать рішуче й потужно. Хор англійців вступає лише через деякий час, причому короткими фразами, що поступово вкраплюються і дублюють партію Бедфорда. Французький хор із його наполегливим характером, щільною акордовою фактурою та потужною динамікою ніби поглинає хор англійців.

Надаючи музичний пріоритет французькій стороні, композитор показує те, що приховано за зовнішньою стороною сценічної ситуації: об'єднані патріотичним духом французи становлять набагато потужнішу силу, ніж англійці, і майбутня перемога у протистоянні залишиться за ними.

Розглянута невелика частина масових номерів опери свідчить про оновлений підхід композитора до створення реалістичних сцен, в яких взаємодіють героїко-патріотична і побутова драматургічні лінії; в композиційному відношенні оперні номери часто складаються з хорових частин та сольних епізодів.

Найважливішим досягненням в «Карлі VI» є ліричний план. Композитор створив галерею яскравих і різноманітних психологічних портретів. Характери його персонажів поступово розкриваються в ансамблевих та сольних номерах, а також у невеликих сольних вставках у хорових сценах. Для композитора кожен з героїв, яких він характеризує, стає важливим – від представників народу до найвищих осіб.

Наприклад, у четвертому акті невігадлива жартівлива пісенька Гонтрена про любовні пригоди синьйора Нівеля, яку підхоплюють солдати, створює відповідну атмосферу і водночас слугує портретною замальовкою грубуватого солдата. З іншого боку, автор точними штрихами змалював картину солдатського дозвілля.

Яскравим є образ Ізабелли. Її основною характеристикою стає вілланела з другого акту, в якій відтворено зовнішню витонченість і красу королеви, її жіночість і граціозність. Вокальна партія високого сопрано насичена віртуозними пасажами, трелями, та легкими форшлагами. В опері показано й інші сторони характеру героїні – цілеспрямованість, рішучість які поєднуються з прагматизмом і підступністю. Ці грані характеру розкриваються в ансамблевих номерах протягом всієї опери. Незважаючи на те, що Ізабелла представляє ворожий табір, композитор зображує її як справжню королеву.

Інакше зображено другий жіночий образ – Одету. Дівчині притаманні простота і відвертість, м'який ліризм і співчуття до короля. В опері також розкривається її любов до сина короля Карла, який, намагаючись уникнути переслідувань, видавав себе за простого француза. Але ця сюжетна

лінія швидко згортається – дівчина, дізнавшись правди, переглядає свої відносини. Тепер тепло її серця буде віддано тільки королю. Якщо на початку опери в характеристиці Одети переважає ліричність і м'якість (вокальну партію складають романс, колицкова, балада), то далі головними стають патріотизм і внутрішня сила, яка дозволяє очолити французьке військо (вокальна партія насичена маршовими інтонаціями і ритмами). Центральною характеристикою Одети є арія з четвертого акту, в якій композитор розкриває готовність дівчини пожертвувати своїм життям заради порятунку батьківщини і підкреслює її героїчно-патріотичний настрій. Суттєву роль у цьому відіграє вибір жанру арії, за допомогою якої образ простої дівчини піднімається до рівня «високих» персонажів давньогрецької трагедії.

Найскладнішим виявився образ душевнохворого Карла VI. Композитор показує його і як звичайну людину, яка страждає від хвороби і потребує допомоги, і як короля Франції, який відповідає за долю країни. Галеві поглиблює цей образ і концентрує увагу на його внутрішньому стані, який постійно змінюється. В опері майстерно передано моменти помутніння свідомості, специфічний характер мови, дивну поведінку.

Незвичайним є перший вихід Карла VI на сцену (другий акт). Король з'являється одразу після вілланели, балету і маскараду. Його неохайний і скуйовджений вигляд, як і лякання найменшого шарудіння та розгубленості вражає. Перед публікою постає не той, чиє ім'я протягом першого акту надихало французів і підсилювало дух патріотизму, а зовсім інша людина. Першим сольним номером короля стає не арія, як того вимагало сценічне амплуа, а ліричний романс, в якому він, як дитина, жаліється на свою самотність. Невідповідність вигляду і поведінки героя соціальному статусу підкреслює трагічність цієї фігури<sup>22</sup>. У подальших сценах контрасти будуть посилюватися – Карл VI буде виступати і як король, який усвідомлює свою відповідальність за Францію, і як душевнохвора людина.

## ВИСНОВКИ

Створивши три опери на історичні сюжети, Фроманталь Галеві відіграв важливу роль у розвитку французької «великої» історичної опери. В його творах остаточно сформувалися й закріпилися основні жанрові ознаки нового жанру. В сюжеті відображалися вирішальні моменти в історії держав, конфліктні зіткнення величезних народних мас (військові битви,

<sup>22</sup> Більш детально образи «Карла VI» розглядаються в іншій публікації автора даної статті: Енська О. Ю. Відродження історії на паризькій оперній сцені середини XIX століття. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*: 36. наук. праць. Вип. 40. Київ : КНЛУ, 2009. С. 36–41.

релігійні війни, політичні перевороти, революції). Це обумовило: уведення в якості оперних персонажів історичних постатей; конфліктну драматургію; переважну роль масово-хорових сцен, серед яких можуть бути лицарські ходи та турніри, королівські кортежі, застілля, народні гуляння, битви, бали, весільні церемонії; обов'язкове включення хореографічних номерів, виправданих розвитком сюжету (стійка традиція «великої» опери); показ побуту вищого суспільства (сцени в королівських покоях, королівське полювання, маскарад тощо) і наявність розгорнутих народно-побутових сцен. В музиці важливим було передати місцевий колорит та стиль відтворюваної епохи за допомогою введення відповідних музичних жанрів (наприклад, баркарола, вілланела, романс, шансон, або танцювальні павана, бурре тощо) та стилізації. Невід'ємною частиною постановок було оформлення оперної вистави у стилі історичної епохи, яку вона відображає. Для цього створювалися нові складні декорації (на сцені з'являлися готичні споруди, озера, ліси), реконструйовані костюми, підбирався реквізит.

Найважливішу роль в історичних операх Галеві відіграють масово-хорові сцени, які мають наскрізний розвиток і виконують подвійну драматургічну функцію. Їх вільна побудова, з вкрапленням ансамблевих і сольних епізодів сприяє динаміці й «оживленню» історії. Основний принцип такої побудови був знайденим у «Жидівці» і розвинутий у наступних операх, особливо в «Карлі VI».

Важливим досягненням композитора є глибокий психологізм його персонажів, завдяки чому вони сприймаються як живі люди з притаманними тільки їм якостями характеру (особливо це стосується образів Елеазара і Карла VI). Це значно збагатило твори Ф. Галеві і наблизило їх до музично-психологічної драми.

Характерним для історичних опер, на відміну від хронік, стало сплетіння дійсних фактів з вигаданими подіями, що разом із художнім оформленням спектаклів підсилювало ілюзію реальності. Хронологічні відхилення, які мали місце в кожному з розглянутих творів, не заважали публіці сприймати відтворені на сцені події як історично достовірні та точні, оскільки, як свідчить преса XIX століття, в кожній з них автори досягли своєї головної мети – передати дух епохи й оживити на сцені людей з минулого через розкриття їх почуттів. В історичних операх Фроманталь Галеві традиція жанру не тільки остаточно сформувалася, а й набула свого подальшого розвитку.

## АНОТАЦІЯ

Актуальним на сьогодні є визначення ролі Фроманталь Галеві у становленні та розвитку жанру французької історичної опери періоду

романтизму. В якості об'єкту дослідження обрано три твори композитора на історичний сюжет – «Жидівка», «Королева Кіпру» і «Карл VI». В статті коротко висвітлено історію народження та становлення жанру «великої» історичної опери епохи романтизму на ранньому етапі. Методом комплексного музичного аналізу встановлено співвідношення історичних фактів з художнім вимислом в кожному творі. Охарактеризовано як конфліктну драматургію опер, та особливості загальної композиції та окремих номерів. Звертається увага на застосування в них на різних рівнях принципу контрасту. Визначено провідну роль народно-масових сцен у відтворенні історичних подій, з'ясовано їх композиційно-драматургічні особливості (наскрізний розвиток, поєднання хорових розділів та вставних сольних епізодів та окремих фраз). Підкреслено важливість створення композитором яскравих образів та надання їм психологічної глибини, що наближає розглянуті опери до психологічних драм. Як невід'ємний атрибут історичної опери відзначено художнє оформлення спектаклю в стилі відображеної епохи.

### Література

1. Berlioz H. Revue musicale. Première représentation de LA JUIVE, opéra en cinq actes, de M. Scribe, musique de M. Halevy. Le Rénovateur. Courrier de l'Europe. 1835. 1 mars. *Fromental Halevy. La Juive. Dossier de presse parisienne (1835)*. Saarbrücken : Musik-Edition Lucie Galland, 1987. P. 148–152.
2. Froissart J. Les chroniques de sire Jean Froissart : Qui traitent des merveilleuses emprises, nobles aventures et faits d'armes advenus en son temps en France, Angleterre, Bretagne, Bourgogne, Escosse, Espagne, Portingal et ès autres parties. Paris : A. Desrez, 1835. 773 p. URL: <https://archive.org/details/leschroniquesdes02froifromi/mode/2up>
3. Fromental Halevy. La Juive. Dossier de presse parisienne (1835). Saarbrücken: Musik-Edition Lucie Galland, 1987.
4. Gautier T. Académie Royale de Musique. «La Reine de Chypre». *Fromental Halevy. La Reine de Chypre. Dossier de la revue de presse parisienne (1841)*. Weinsberg : Musik-Edition Lucie Galland, 2005. P. 182–194.
5. Hallman D. Opera, liberalism, and antisemitism in nineteen-century France. Cambridge University Press, 2002. 390 p.
6. Jordan R. Fromental Halevy. London : Kahn & Averil, 1994. 232 p.
7. Vallery-Radot S. Les Français au concile de Constance (1414-1418). Brepols Publishers, 2016. 629 p.
8. Wagner R. Halévy et La Reine de Chypre. Revue et gazette musicale de Paris, 27 février 1842. *Fromental Halevy. La Reine de Chypre. Dossier de*

*presse parisienne (1841)*. Weinsberg : Musik-Edition Lucie Galland, 2005. P. 231–241.

9. Енська О. Сучасне режисерське прочитання опери Фромантала Галеві «Жидівка». Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : Видавничий центр НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. № 3 (12). С. 36–44.

10. Енська О. Ю. Відродження історії на паризькій оперній сцені середини ХІХ століття. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*: Зб. наук. праць. Вип. 40. Київ : КНЛУ, 2009. С. 36–41.

**Information about the author:**

**Enska Olena Yuriivna**

Candidate of Art (Ph. D),

Associate Professor at the Department of Musicology and Culturology

Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko

87, Romenska Str., Sumy, 40002, Ukraine

ORCID ID: 0000-0001-8860-3495