

professional tasks is of paramount importance for the high-quality professional training of a future master of musical art.

The conducted research shows that the quality of professional training of masters in musical art in higher education institutions is ensured by the fact that the teaching process is based on student-centeredness and is carried out on the principles of competency-based, systemic, activity-based, integrative, personality-oriented, differentiated and other approaches in individual, practical and lecture classes. Problem-oriented learning, self-study, passing performing, pedagogical (assistant) types of practices take into account the versatility of creative, traditional and innovative methods of forming the creative personality of a musician-teacher and artist-performer. The prospect of further research is to improve methods, techniques, forms and means that contribute to strengthening the quality of professional training of future masters in musical art in higher education institutions.

Key words: *quality, professional training, quality of education, higher education, master's degree, musical art, quality of professional training, master of musical art.*

УДК 782.071.1:82-6-94 (44) (092)

Олена Енська

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

ORCID ID 0000-0001-8860-3495

DOI 10.24139/2312-5993/2024.05/313-324

ФРОМАНТАЛЬ ГАЛЕВІ – CHEF DU CHANT ТА ХОРМЕЙСТЕР ПАРИЗЬКОЇ ОПЕРИ (за матеріалами листування та спогадів композитора і його сучасників)

Метою статті є доповнення портрета композитора, характеристика його діяльності на посаді chef du chant Королівської академії музики – відповідального за роботу з хоровим колективом театру і солістами. Під час роботи з джерелами застосовано епістологічний та біографічний, а також історичний методи. Звертається увага на листування Ф. Галеві з родиною Л. Керубіні, який зіграв ключову роль у його формуванні як людини і як фахівця. Розглянуто маловідому діяльність композитора в Гранд-Опера в якості директора співу (хормейстер, репетитор у солістів), виявлено специфіку цієї роботи. На матеріалі листування висвітлено характер відносин композитора з Ф. Герольдом та провідними солістами театру А. Нуррі і Ж. Дюпре. Розкриття побутових таємниць, якими сповнені листи і спогади композитора і його сучасників, обговорення різного рівня проблем стосовно оперних постановок дозволяють розширити уяву про діячів мистецтва та театральне життя Парижа у тридцяті роки XIX століття.

Ключові слова: *Ф. Галеві, оперний театр, посада chef du chant, робота з хоровим колективом, робота з оперними солістами.*

Постановка проблеми. Відомо, що листи минулих років, що збереглися до цього часу, є найважливішими документами своєї епохи, завдяки яким можна відтворити історію подій, що відбувалися в культурному житті суспільства та особистому житті композиторів,

знайти або уточнити інформацію про створення творів та їх подальшу долю, встановити коло спілкування митців, відкрити та зрозуміти їх внутрішній світ. Фроманталь Галеви (1799–1862) належить до групи композиторів, у дослідженні творчості яких епістолярій займає не останнє місце. Враховуючи той факт, що про провідного оперного майстра Франції середини XIX століття нині написано небагато, і його творчий портрет досі є досить розмитим, опубліковане в 1999 році видавництвом Люсі Галлан листування Ф. Галеві є безцінним джерелом необхідної інформації. Ці листи надають можливості встановити маловідомі факти з творчого життя композитора та інших діячів мистецтва того часу, виявити особливості функціонування оперних театрів у XIX столітті, про що на сьогодні є лише загальне уявлення. Приватні подробиці, якими багаті епістолярні документи, дрібні та незначні, на перший погляд, деталі допомагають глибше зазирнути у театральне життя минулого, побачити його буденні проблеми, скласти більш широке уявлення про діяльність музикантів, їх стосунки між собою і з театральним підприємством. Збагачення творчого портрету Фромантала Галеві, а також картини музичного життя XIX століття маловідомими до сьогодні фактами обумовлює актуальність викладеного у статті матеріалу.

Аналіз актуальних досліджень. Творчій особистості Ф. Галеві, який у музичному житті Парижа середини XIX століття займав ключові позиції і разом із Дж. Мейєрбером вважався провідним оперним композитором, присвячено відносно невелику кількість наукових досліджень, опублікованих на межі століть XX–XXI століть. Основну частину з них складають монографічні праці західноєвропейських музикознавців Р. Жорден («Fromental Halevy. His life and music»), Д. Холлман («Opera, liberalism, and antisemitism in nineteenth-century France»; де у контексті соціально-політичного життя Франції автор розглядає «Жидівку» Ф. Галеві) та Б. Пріорон-Піnellі («Le Juif errant»; де об'єктом дослідження став «Вічний жид» – одна з «великих» опер композитора). Окремим аспектам творчості композитора присвячено статті інших західних авторів, серед яких Ф. Кладон, О. Бара, К. Ляйх-Галлан, Е. Лакомб.

У сучасному українському музикознавстві питання творчої спадщини Ф. Галеві частково висвітлювалися у публікаціях М. Р. Черкашиної (одна із статей, присвячена історії постановок опери «Жидівка» на сценах українських театрів та її виконавцям);

О. Дьячкова вперше в українському музикознавстві розглянула драматургію «Пікової дами» Ф. Галеві. Різні аспекти оперної творчості французького композитора в контексті музично-театрального життя Парижа розглянуто у низці публікацій авторки цієї статті. Деяку інформацію про діяльність паризьких оперних театрів у XIX столітті містять енциклопедичні видання, статті, дисертаційні дослідження з історії опери українських науковців. Головним джерелом інформації для даної статті стали епістолярні матеріали: спогади (Halèvy F., 1863) і листування Ф. Галеві (Halèvy, 1999), а також спогади про нього його брата Леона (Halèvy L., 1863) та сучасників.

Метою статті є доповнення портрета композитора, характеристика його діяльності на посаді *chef du chant* Королівської академії музики – відповідального за роботу з хором колективом театру і солістами.

Методи дослідження. Під час роботи з джерелами застосовано епістологічний та біографічний, а також історичний методи.

Виклад основного матеріалу. В 1999 році французьким сімейством Галлан було зібрано й опубліковано листування Фроманталь Галеві, найвідомішого у XIX столітті оперного композитора. Кількість адресантів і респондентів, широта кола питань, що обговорюються в листах, свідчать про надзвичайну насиченість життя композитора, активність його життєвої позиції. Галеві вів листування з близькими йому людьми (серед них члени сім'ї Л. Керубіні), друзями, колишніми учнями, колегами, композиторами, музикантами-виконавцями, диригентами, лібретистами та письменниками, видавцями, художниками, представниками адміністрації, звертався до титулованих осіб та членів уряду Франції. Зі змісту листів стає відомо про широке коло питань, якими займався композитор, – від найпростіших до складних і проблемних. У кореспонденції Фроманталь Галеві розкривається як людина, музикант, педагог, працівник театру на посаді хормейстера, громадський діяч.

В епістолярії композитора тридцятих років важливе місце займає його листування із сімейством Луїджі Керубіні. Зі спогадів Леона Галеві, брата композитора, відомо, що від самого початку свого навчання в Паризькій консерваторії він був вхожим в дім свого вчителя, де його сприймали як члена родини (Halèvy L., 1863). На важливості спілкування молодого Ф. Галеві з метром Керубіні наголошує і Рут Жорден на сторінках своєї монографії (Jordan, 1994, с. 9).

Луїджі Керубіні – найвідоміша людина свого часу, оточена ореолом слави і величі – був ключовою фігурою у формуванні Фромантала Галеві як людини і як музиканта. Їх листування висвітлює концертне та театральне життя Парижа, роботу консерваторії та оперних театрів. Цінною є і приватна інформація, оскільки вона дає інший ракурс бачення історичної особистості: розкриті в них маленькі побутові таємниці дозволяють побачити вже не «парадний портрет» знаменитого композитора, а живу людину зі своїм характером, інтересами та звичками. У цьому відношенні заслуговують на увагу розгорнуті листи Галеві, адресовані сину Луїджі Керубіні – Сальвадору, який займався археологією і за обов'язком своєї служби часто перебував у далеких та тривалих поїздках. Молодих людей пов'язувала багаторічна дружба. З листування стає очевидним, що довгі роки композитор був вхожий у будинок свого вчителя, обговорював нарівні з усіма спільні питання та був у курсі всіх сімейних справ.

Красномовно про це свідчить лист від 7 травня 1829 року, в якому Галеві пише: «Дорогий Сальвадоре! Я тобі пишу, перебуваючи наодинці з твоєю матір'ю. Нині дев'ята година вечора, єдина лампа загадково освітлює спальню, де все й відбувається: твоя мати зручно вместилася на дивані, а я... я пишу. Але ти можеш бути спокійним – причиною лінощів твоєї матері є лише свіже повітря, яким вона надихалася, вийшовши від пані де Сальм. Твій батько грає у віст із сусідкою пані Сен-Анж, твоя сестра пані Роселліні – з пані де Реїні, а я, який прийшов провідати пані Керубіні, я для неї виступаю в ролі секретаря» (Halevy, 1999, с. 3). У цьому ж листі автор повідомляє деякі подробиці про підготовку в театрі Опери прем'єри «Двох ночей» Ф.- А. Буальдьє і прем'єру балету «Спляча красуня» Ф. Герольда. Розповідаючи про концерти в консерваторії, Галеві із задоволенням зазначає їхню дедалі більшу популярність, а кажучи про програму останнього заходу, на якому виконували дві симфонії Л. Бетховена, «Кредо» Ж.-Ф. Лесюєра і мотет Л. Керубіні, підкреслює особливо теплий прийом останнього.

Програма концерту дає можливість припустити, наскільки високим мав бути рівень підготовки учнів, які становили значну більшість виконавського колективу. З іншого листа (це була невелика приписка до листа Л. Керубіні, сам факт якої свідчить про особливе положення автора строк в домі метра) стає відомо, що Ф. Галеві займався вокалом з дочкою свого вчителя, і ці заняття мали свої результати (до цього мадемуазель Роселліні брала уроки у Ізабелли

Кольбран, дружини Дж. Россіні). У цій викладацькій справі йому допоміг власний досвід репетитора з сольфеджіо в консерваторії, де він, будучи ще учнем, почав працювати в 1813 році. На той час йому було чотирнадцять років. Це була хороша практика з оволодіння методикою роботи з майбутніми оперними співаками, яка стала у нагоді багато років по тому. Про факт роботи репетитором з сольфеджіо композитор повідомляє в офіційному листі до президента Академії образотворчого мистецтва від 8 травня 1835 року (Halevy F., 1999, с. 10); про це також згадує його брат Леон (Halevy L., 1863, с. 8).

Зі спогадів Леона Галеві стає відомим, що з 1826 до 1829 року молодий композитор, професор Паризької консерваторії, додатково працював в театрі Італійської опери на посаді *chef du chant* і концертмейстера замість Фердінана Герольда, який перейшов на таку ж посаду до Гранд-Опера (Halévy L., 1863, с. 16). З 1829 року Галеві почав працювати в Гранд-Опера разом з Герольдом. Обидва музиканти, яких багато років пов'язували дружні відносини, відповідали за репетиції з хором і солістами. Для автора майбутньої «Жидівки» і наступних «великих» опер ці зміни у житті були дуже важливими: йому було відчинено двері головного французького театру. Виконуючи обов'язки *chef du chant* і проводячи репетиції, композитор швидко отримав необхідний досвід сценічних постановок, ознайомився зі специфікою роботи театрального підприємства, наблизився до провідних солістів та лібретистів. На цій посаді він працював до 1845 року.

Робота з хоровим колективом відіграла велику роль: композитор на практиці вивчав виразні можливості хору, знайомився з хоровими сценами з різних опер, їх композицією, драматургічними функціями, особливостями розташування хорових груп на сцені тощо. Цей величезний досвід виявився надзвичайно цінним для автора кількох «великих» та «великих» історичних опер, які за законами жанру були насичені розгорнутими масово-хоровими сценами із розвиненою драматургією. Крім того, протягом творчого життя композитор писав багато вокально-хорових творів (в цілому кантати) і став автором Меси для хорового товариства Орфеон. Тож, тривала робота з хоровими колективами двох оперних театрів – Італійського і Гранд-Опера – була у нагоді.

Аналогічне можна сказати і про досвід роботи із солістами. У Галеві була можливість вивчити вокальний потенціал кожного співака

і враховувати його під час написання опери (відомо, що у XIX столітті була розповсюджена практика писати головні оперні партії для конкретних солістів, враховуючи особливості їх голосів і вокальну та сценічну майстерність).

Вистави в Королівській академії музики йшли тричі на тиждень, причому дні постановок не збігалися з графіком Опера-Комік. Незважаючи на налагодженість системи підготовки оперного вечора, робота була напруженою і завжди вимагала від працівників театру великих зусиль для розв'язання проблем, що несподівано виникали. А таких було чимало, і пов'язані вони були з нездужанням не тільки солістів, а й самих відповідальних за постановку. Так, коли восени 1832 року Ф. Герольд серйозно захворів, Галеві взяв на себе все його навантаження по роботі з хором і солістами, продовжуючи при цьому виконувати власні обов'язки відповідального за вокально-хоровий сектор (*chef du chant*), а також вести консерваторські курси та інтенсивно займатися творчістю.

Герольд розумів складність становища свого друга через додаткове навантаження і відчував почуття незручності. В одному з останніх своїх листів, написаному напередодні прем'єри «Лугу писарів», він писав: «Дорогий Галеві! Завтра мій доленосний день, але я змушений пропустити Оперу і сьогодні ввечері, і завтра. Приношу свої вибачення за свою тривалу відсутність, але це надовго» (Halévy F., 1999, с. 7). У цей час композитор не в змозі був виконувати свої обов'язки в театрі – усі сили, яких із кожним днем ставало дедалі менше, витрачалися на відвідування репетицій «Лугу писарів» в Опера-Комік. На прем'єру своєї опери, яка мала грандіозний успіх, Герольду не судилося потрапити – хвороба остаточно прикувала його до ліжка. Через п'ять тижнів, 19 січня 1833 року, Ф. Герольд помер. В пам'ять про нього Ф. Галеві завершив його оперу «Людовик», яка була щойно розпочата (композитор встиг написати лише три номери). Остання частина музики була створена автором «Жидівки». Докладно про цю оперу пише Марк Еверіст (*Everist, 2003*).

Читаючи листи Фроманталю Галеві, не можна не звернути уваги на характер його спілкування з солістами та роботу з ними над оперними партіями. Дуже теплими склалися стосунки з Адольфом Нуррі, першим тенором Оперу, хоча він нерідко ставав причиною серйозних занепокоєнь Галеві. У листуванні містяться цікаві відомості про спільну роботу двох знаменитостей і роботу головного театру Парижа.

Музиканти обговорювали графік репетицій, додаткові зустрічі для роботи над роллю. Були випадки, коли для обговорення майбутнього твору разом зустрічалися композитор, лібретист і головний соліст. Так було підчас роботи над «Жидівкою». Як пише у своїх спогадах Галеві, саме Нуррі наполіг на тому, щоб партію Єлезара було переписано з басової на тенорову, а четвертий акт завершався не традиційною ансамблевою або хоровою сценою, а сольною арією головного персонажа. З дозволу лібретиста Ежена Скріба співак навіть написав самостійно текст цієї арії, яка стала однією з найвідоміших в оперній музиці. Як пояснює композитор, співаку «хотілося підібрати найдзвінкіші і найсприятливіші для його голосу складки».

Звертає на себе увагу те, що у своїх листах і записках Галеві часто звертається до Адольфа Нуррі з питанням про стан його здоров'я, від чого безпосередньо залежав успіх вистав, що готувалися до показу. Знаючи характер великого тенора, який у разі хвороби до останньої хвилини сподіватиметься на одужання, композитор щоразу терпляче уточнював, чи зможе Нуррі ввечері поточного дня вийти на сцену? Іноді траплялися неприємні ситуації. Так, на початку 1836 року через нездужання тенора під загрозою зриву опинилося виконання «Жидівки». За свідченням композитора, співак, як зазвичай, вживав усіх необхідних заходів для відновлення голосу і до останнього моменту був упевнений на благополучний результат своєї боротьби.

Керівництво театру, зі свого боку, щоб уникнути неприємностей, готове було перенести виставу на день пізніше, незважаючи на те, що це була б субота – день, у який Королівська академія музики вистав не давала. З цього приводу стурбований Галеві, звертаючись до Нуррі, уточнював: «Дорогий Адольфе! Щодо виконання Жидівки в суботу, ви впевнені, що зможете її заспівати в п'ятницю? Від імені директора Дюпоншеля, який захворів і перебуває в скрутному становищі, подружньому відданий вам, Ф. Галеві». Наприкінці цього короткого послання зроблено приписку, яка передає ступінь відчаю і стурбованості композитора результатом вечора: «Дорогий Адольфе, я абсолютно готовий вчинити навіть якесь убивство, якщо це вас втішить» (Halévy, 1999, с. 14). У підсумку спектакль все ж таки довелося перенести – «Жидівку» було виконано поза графіком, у суботу 2 січня 1836 року.

Про труднощі, часто непередбачувані, з якими стикалося керівництво театру, і відповідальність, що лягала на плечі його співробітників, зокрема на Галеві, ми дізнаємося з його звіту від 7 квітня

1837 року, адресованого Королівському комісарові. Композитор, який обіймав у Королівській академії музики посаду *chef du chant*, відповідав не лише за якісну підготовку вокально-хорової частини опери, а й за безперерйне надання театром послуг, сплачених публікою – попередньо розпродані квитки не повинні були пропасти. Якщо через хворобу співак не міг співати або у стані нездужання він самовіддано збирався вийти на сцену, ризикуючи зірвати спектакль, Ф. Галеві мав у будь-який спосіб уникнути провалу оперного вечора. Зазвичай замість хворих солістів виступали дублери, але іноді, в разі неможливості подібної заміни, доводилося показувати інший спектакль. Однак і тут далеко не завжди йшло гладко.

З листа до королівського комісара (це був звіт-пояснення) стає відомим про неприємнішу історію, яка сталася 6 квітня 1836 року з «Гугенотами» Дж. Мейєрбера. Оперу, яка йшла з великим успіхом, мали виконувати вкотре. Але, як це нерідко траплялося, захворіли солісти. Галеві вжив необхідних заходів, щоб спектакль відбувся – він знайшов заміну двом хворим співакам і встиг провести в день виступу необхідні репетиції з новим складом. Проте викликав занепокоєння стан здоров'я ще одного соліста, виконавця партії Рауля – Адольфа Нуррі, який напередодні почав хрипіти. Галеві ще зранку надіслав йому листа, в якому цікавився, чи зможе той виступати ввечері, і для підстраховки пропонував перенести спектакль на інший день, але відповіді не отримав. О другій годині дня з'ясувалося, що Нуррі все ж таки не зможе співати, про що він повідомляв у своїй записці, адресованій Галеві. Співак вранці сподівався, що до вечора голос відновиться, але стан став різко погіршуватися, і від виступу довелося відмовитися.

Запізніла відповідь Нуррі, за словами Галеві, стала причиною того, що Марселен Лафон не зміг його замінити, оскільки сам нещодавно приїхав з відпустки, а за час його відсутності партія Рауля в багатьох місцях була змінена. Часу на вивчення всіх змін не залишалося. У своєму зверненні до королівського уповноваженого композитор писав: «Виконуючи чудову оперу пана Мейєрбера, яка дотепер звучала бездоганно, ми не повинні ризикувати удачею; великі зміни вимагають великих пересторог; мала кількість часу, який у нас залишався, унеможливила виставу, і ніхто не міг цього передбачити заздалегідь. Випускати в цій ролі Лафона, коли на афішах два дні позначено ім'я Нуррі, – це необережно і неприйнятно» (Halèvy, 1999, с. 16). Крім того, як повідомлялося у звіті, Нуррі ввів усіх

в оману, звернувшись напередодні ввечері до адміністраторів із проханням залишити для нього кілька квитків.

Взявши всю відповідальність на себе, Галеві вирішив замінити «Гугенотів» на «Любовний напій» (з балетом) Д. Обера або його ж «Німу з Портічі». Він дав відповідні розпорядження і поїхав до Нуррі, щоб прояснити ситуацію, а після повернення в театр зайнявся організацією вистави. Але виявилось, що для «Любовного напою» балетмейстери, з об'єктивних причин, не змогли надати жодних балетних сцен. Запасним варіантом для порятунку вечора залишалася «Німа». Коли питання з виконавським складом було вирішено, з'ясувалося, що раніше встановлені для «Гугенотів» декорації працівники сцени замінити вже не встигнуть. Фроманталю Галеві, всупереч усім своїм зусиллям, довелося оголосити цього вечора про скасування вистави і надати своє пояснення комісарові. (З приводу такого звіту варто нагадати, що Гранд-Опера отримувала величезну дотацію від держави, тому за кожну невдачу оперного вечора, яка приводила до втрати бюджетних грошей, адміністрація театру і причетні до провалу мали відповісти і надати пояснення.) Як би там не було, але інцидент аж ніяк не вплинув на теплі відносини між двома музикантами. Галеві завжди підтримував співака.

Свій відтінок мали стосунки композитора з Жильбером Дюпре, який посів місце А. Нуррі після його звільнення з театру. Співак прийшов в Оперу після тривалих переговорів, які за дорученням директора театру Дюпоншеля вів Ф. Галеві. До цього часу він був уже визнаним і широко відомим у Європі майстром сцени. Попри того, що стосунки між композитором і співаком налагодилися дуже швидко, амбіціозність останнього завжди вимагала від Галеві граничної ввічливості й обережності, особливо, коли йшлося про графік репетицій.

Так, під час підготовки «Роберта-диявола» і «Дон-Жуана» в липні 1837 року (опери планувалося виконати у Версалі) Галеві в листах повідомляв Жильберу Дюпре про найближчі репетиції. Кожного разу він тактовно нагадував, що їхній графік був заздалегідь узгоджений зі співаком, і переконливо просив прийти, якщо не цього дня, то хоча б наступного. Розуміючи зайнятість артиста, з одного боку, з іншого, схилившись перед його талантом і величчю, композитор був дуже тактовним і пропонував різні варіанти, які були б зручні для співака, і навіть готовий був скасувати будь-яку репетицію, якщо Дюпре вважатиме її зайвою. Галеві підкреслював, що довіряє знаменитому

тенору і знає, що він упевнено почувається в партіях, а потім знову запрошував на репетицію, висуваючи вагомий аргумент: «Якщо ви не прийдете, я, тим не менш, буду переконаний, що ви будете готові грати Роберта о восьмій у Версалі. Я знаю вашу легкість, ваше бажання і ваше глибоке знання музики. Але пан Мейєрбер дуже сильно турбуватиметься, тому пожалійте знаменитого автора Роберта і Гугенотів і прийдіть заради його спокою» (Halévy, 1999, с. 23). Зміст цього листа розкриває не тільки характер стосунків соліста з театральним підприємством і його службовцями, а й складність становища Галеві, який мав задовольнити амбіції двох великих музикантів – Дюпре і Мейєрбера. Таких моментів у роботі Галеві було чимало, і тільки дипломатичність і наполегливість, притаманні його натурі, допомагали вирішувати подібного роду завдання.

З листів стає відомим, що композитор неодноразово домовлявся з Дюпре про репетиції у себе вдома. У період роботи над постановкою опери «Гвідо і Жіневра» Галеві з ввічливістю писав: «Ви могли б зробити мені велике задоволення, пообідавши зі мною; це було б люб'язно з вашого боку! Якби ви могли прийти до четвертої години, ми би попрацювали до половини шостої, а потім поспілкувалися і пообідали» (Halévy, 1999, с. 24). Подібні репетиції вдома, що стали для Галеві звичайною практикою, сприяли як якіснішій підготовці соліста, так і зміцненню їхнього творчого союзу. Композитор, як і завжди при спілкуванні будь-с-ким, не забував кожного разу висловлювати свою подяку Дюпре за блискуче виконання його музики і, знаючи можливості співака, створював партії головних оперних героїв з розрахунку на його голос. У листі від 27 травня 1841 року Галеві писав: «Я знаю, що вчора ви чудово заспівали нашого Єлезара. Спасибі, шановний Дюпре, що дали мені можливість таким чином підтримати ваш великий талант. З мого боку я нічим не нехтую, щоб роль, яку зараз пишу для вас, була вас гідна. Сподіваюся, що ви будете задоволені» (Halévy, 1999, с. 29).

Як відповідальний за підготовку хористів та солістів Галеві був змушений піклуватися і про умови їх праці. Про це свідчить один з офіційних листів до директора Гранд-Опера Луї Верона, написаний наприкінці квітня 1835 року: «Я маю честь просити Пана директора дати розпорядження, щоб за службою опалення стежили дуже суворо. Театр, ложі артистів хору, фойє дуже погано нагріті, скрізь відчувається нестача дров. Всі артисти хору приходять і скаржаться

мені. Я можу тільки передати це пану директору, зазначивши, що відсутність опалення в цей час вже спричинила застуду і заважає службі» (Halévy, 1999, с. 8–9).

Для досягнення більш високих результатів у роботі з театральним хором Галеві часто вдавався до практики заохочення. Звертаючись до наступного директора театру Анрі Дюпоншеля, він писав: «Маю честь запропонувати директору, щоб він люб'язно надав міс Фонтейн, артистці хору, передоплату у п'ятдесят франків чайових за її хорошу службу» (Halévy, 1999, с. 26). Наступного разу, півтора місяця по тому, премію отримав ще один хорист, про що йдеться у короткому документі, підписаному Фроманталем Галеві: «За пропозицією керівника співу директор вирішив виділити премію в сто франків пану Дюклону, артисту хору, за його старанність і точність» (Halévy, 1999, с. 27). Протягом тривалої роботи композитора на посаді *chef du chant* таких випадків було багато.

Висновки. Підводячи підсумки, зазначимо, що листування Ф. Галеві, навіть та невелика кількість наведеної у статті інформації, спогади його сучасників не тільки описують діяльність Королівської академії музики (Гранд-Опера) по постановці опер, а й розкривають ту важливу сферу роботи Галеві, яка не отримала будь-якого висвітлення в існуючих на сьогодні публікаціях. В листах також розкривається закулісне життя театру та його співробітників, складнощі, з якими приходилося зіткнутися. Важливим є те, що саме листування, особливо приватне, дозволило зазирнути за офіційні маски і побачити справжні обличчя митців минулого. Вся ця інформація дозволяє уявити картину театрального життя того часу більш живою і зрозумілою. Щодо самого Ф. Галеві, то в змісті багатьох його листів простежуються людяність, дипломатичність, величезна відповідальність. Остання риса, як про це свідчать інші листи, була сформована під впливом професора Л. Керубіні, який став для композитора взірцем митця і людини.

ЛІТЕРАТУРА

- Everist, M. (2003) Fromantal Halévy: de l'opera-comique au grand opera. *Actes du colloque. Fromantal Halévy*. Paris, November 2000. (pp. 93–111). Paris : Edition Lucie Galland.
- Halévy, F. (1863) *Dernier souvenirs et portraits*. Paris : Michel Lévy frères.
- Halévy, F. (1999) *Lettres*. Heilbronn : Edition Lucie Galland.
- Halévy, L. (1863) *F. Halévy. Sa Vie Et Ses Œuvres*. Paris : Heugel et Cie.
- Jordan, R. (1994) *Fromental Halévy. His life and music*. London: Kahn & Averill.

SUMMARY

Enska Olena. Fromantal galévy – chef du chant and choirmaster of the Paris opera (based on correspondence and memoirs by the composer and his contemporaries).

The use of correspondence and memoirs by Fromantal Halévy and his contemporaries as information sources is an important stage in the study of the composer's creative personality. The purpose of the article is to supplement the portrait of the composer, to describe his activities as chef du chant of the Royal Academy of Music - the person responsible for work with the theatre choir and soloists. Epistolical and biographical methods, as well as historical one, were used in the work with the sources. Attention is drawn to Halévy's correspondence with the family of L. Kerubini, who played a key role in the formation of Halévy as a person and as a specialist. The composer's little-known activities at the Grand Opera as a director of singing (choirmaster, tutor for soloists) are considered, and the specifics of this work are revealed. On the basis of letters, the nature of the composer's relationships with F. Herold and the leading soloists of the theatre, A. Nourry and J. Dupré, is highlighted, and touches are added to their portraits. Facts about the peculiarities of preparing opera performances to show, the difficulties faced by Halévy as a director of singing (chef du chant), and the means of their overcoming are presented. The revelation of everyday secrets, which the letters and the memoirs of the composer and his contemporaries are full of, and the discussion of various problems concerning opera productions allow us to expand our understanding of artists and theatrical life in Paris in the thirties of the nineteenth century.

Key words: F. Halévy, Opera House, chef du chant, work with the choral group, work with opera soloists.