

ДО 150-х РОКОВИН ВІД ДНЯ СМЕРТІ ДЖАКОМО МЕЙЄРБЕРА

САКАЛО О. В.

НОВАЦІЇ ЦІНОЮ ТРИДЦЯТЬ ТИСЯЧ ФРАНКІВ

Новими і різними шляхами досягаються вершини
будь-якого мистецтва, і геній, який творить,
завжди виробляє свій, новий стиль.

(Ексімено, *падре Андрес*¹)

2 травня 2014 року виповнилося 150 років від дня смерті фундатора великої романтичної опери Джакомо Мейєрбера. Німецький композитор-космополіт, він протягом життя опановував найвищі досягнення різних національних музичних шкіл, переосмислив їх відповідно до вимог романтичного музичного театру, переплавляючи у свій неповторний стиль. За життя майстра популярність трьох його новаторських опер («Роберт-Диявол», «Гугеноти» і «Пророк») у різних оперних містах Європи затьмарювала успіх творів італійських і німецьких композиторів. Показово, що в Росії за кількістю вистав в обох столицях «Роберт-Диявол» поступався лише «Життю за царя» М. Глінки, перевершуючи за кількістю спектаклів не тільки інші твори вітчизняних майстрів, а й найпопулярніші опери Дж. Верді. На жаль, з історичних причин² Дж. Мейєрбер і досі залишається серед композиторів, без осмислення творчого внеску яких у музичне мистецтво картина його розвитку не буде повною. Зважаючи на це, кожне дослідження, спрямоване на неупереджене вивчення творчої діяльності композитора, ім'ям якого визначали оперну епоху між Дж. Россіні і Р. Вагнером, набуває незаперечної актуальності.

Мета статті – «реконструювати» історію укладання і виконання угоди про створення «Гугенотів» між Дж. Мейєрбером, Е. Скрібом і Л.-Д. Вероном; з'ясувати реальні причини невиконання композитором умов цієї угоди; визначити обсяг і характер переробок скрібівського первинного лібрето «Гугенотів», за які композитор погодився сплатити конвенційний штраф 30 000 франків; довести, що досконале втілення свого бачення твору для Дж. Мейєрбера було найвищим критерієм його композиторської діяльності.

Нагадаємо, що для більшості композиторів замовлення від дирекції *Opera* вважалося актом найвищого визнання. Однак, підписуючи контракт, вони зазвичай ставали «заручниками» чітко прописаних умов співпраці з Е. Скрібом і обмежених

¹ Ексімено Антоніо (1729–1808) – іспанський учений, автор праці «Про походження і правила музики з викладом історії її розвитку, занепаду і відродження» (Dell' Origine E Delle Regole Della Musica, Colla Storia Del Suo Progresso, Decadenza, E Rinnovazione. – Roma, 1774). Див.: История эстетической мысли : в 6 т. – Т. 2 : Средневековый Восток. Европа XV – XVIII веков / Ин-т философии АН СССР; сектор эстетики. – М. : Искусство, 1985. – С. 372.

² Серед причин – і його єврейське походження, що, завдяки негативним акцентам у літературних працях Р. Вагнера, сприяло поступовому витісненню Дж. Мейєрбера з кола майстрів, діяльність яких мала позитивну оцінку; і соціокультурні процеси ХХ століття; нарешті, заборона композитора друкувати свої щоденники і листи протягом 100 років після смерті.

термінів для написання партитури. Ежен Скріб – штатний лібретист двох провідних музичних театрів Парижа (*Opera* і *Opera Comique*) – зазвичай працював одночасно над кількома замовленнями, а тому, віртуозно створюючи лібрето відповідно до вимог як опери загалом, так і окремих її жанрів, він не дбав про те, щоб ці тексти відповідали вимогам авторів музики. Про характер співпраці Е. Скріба і композитора, який виконував замовлення театру, свідчить лист Джузеппе Верді до Луї Франсуа Кроньє, який протягом 1854–1856 років очолював Королівську академію музики (*Opera*): «<...> Вважаю своїм обов'язком висловити вам кілька міркувань із приводу “Сицилійської вечірні”¹. Для мене сумно і водночас принизливо те, що пан Скріб не обтяжує себе трудом внести зміни у п'ятий акт <...> який усі визнають зовсім нецікавим. Я, звичайно, знаю, що у пана Скріба тисячі інших справ, незрівнянно більш важливих для нього, ніж моя опера <...> але якби я міг припустити в ньому цю незворушну байдужість, я залишився б у себе на батьківщині <...> Я сподівався, що пан Скріб буде настільки люб'язний, що час від часу відвідуватиме репетиції, щоб згладити деякі кострубатості в окремих словах чи віршах, які важко вимовляються або незручні у співі; щоб подивитися, чи не треба змінити дещо в окремих моментах лібрето або в актах загалом»². Порушення термінів написання тексту (лібрето і партитури) каралося штрафними санкціями, унаслідок чого складалася ситуація, коли автори музики не мали часу для детального осмислення нотного тексту і втрачали можливість довести твір до бажаного їм рівня.

Інша справа – Дж. Мейєрбер. Його прагнення матеріалізувати своє бачення створюваної опери було настільки сильним, що він готовий був назавжди відмовитись від проекту, над яким працював, якщо не бачив перспективи його повної реалізації. Композитор ладен був порушити терміни угоди і сплатити багатотисячну неустойку дирекції *Opera*, але досягти необхідного йому результату. Ця рішучість маестро особливо виявилася після дебютної паризької опери «Роберт-Диявол».

Ще 30 січня 1831 року, коли робота над постановкою «Роберта» була в розпалі, Е. Скріб запросив Дж. Мейєрбера ознайомитися з лібрето опери «Вантажник» («*Le Portefaix*»), яке він забрав у Л.-Ж.-Ф. Герольда, надавши перевагу нинішньому співавтору-музиканту. Як переконає щоденниковий запис, композитору лібрето спочатку «сподобалося надзвичайно»³. На його думку, цей текст був «пристосований для музики краще за всі інші, які Скріб написав для опери»⁴. У ньому вдалі ситуації поєднувалися з драматичним пафосом, до того ж, були написані слова всіх трьох дій (за окремими винятками), що давало маестро можливість відразу створювати музику. Нарешті, у лібрето було передбачено роль для видатного французького тенора Жана-Батиста Марі Колле (*Jean-Baptiste-Marie Chollet*), який блискуче виступав в *Opera Comique* і якого Дж. Мейєрбер хотів чути у своїй опері. Композитор активно працював над новим проектом, орієнтуючись на сцену театру *Feydeau* і жанр *opera comique*. Проте досвід, набутий у створенні великої романтичної опери, уже став органічною

¹ Згідно з угодою, укладеною з Нестором Рокепланом, попереднім директором Королівської академії музики, Дж. Верді був зобов'язаний написати оперу на французький текст. Це була «Сицилійська вечірня», прем'єра якої відбулася на головній оперній сцені Парижа 13 червня 1855 р.

² Письмо Джузеппе Верди к Луи Франсуа Кроньє от 3 января 1855 г. // Верди Дж. Избранные письма / Джузеппе Верди; сост., пер., вступ. ст. и примеч. А. Д. Бушен. – М.: Госмузиздат., 1959. – С. 130–131.

³ *The Diaries of Giacomo Meyerbeer* / translated, edited and annotated by R. Letellier. – Vol. 1–3. – Vol. 1. – London: Associated University Presses, 1999. – P. 404.

⁴ Там само.

складовою його музичного мислення. У творі, дія якого розгорталася в Іспанії, він не міг обійтися не тільки без яскравих жанрових хорових і танцювальних сцен, а й без неповторних іспанських мелодій і ритмів. Погоджуючись із пропозиціями Дж. Мейєрбера, Е. Скріб дописував лібрето, додаючи хоріві й танцювальні сцени, що надавало опері «couleur locale»¹ і виявляло своєрідність іспанської культури.

Однак «Вантажник» так і залишився нереалізованим проектом². Дж. Мейєрбер пов'язував це з діяльністю і поглядами Л.-Д. Верона, всесильного директора *Opera*. Грандіозний успіх «Роберта-Диявола» зміцнив його переконання, що подальше процвітання театру й успіх нових вистав забезпечать розкішні декорації і костюми, видовищні і звукові ефекти, неодмінна п'ятиактна структура, яка надавала твору грандіозності і величності. Імовірно, таке бачення Л.-Д. Верона було співзвучне й поглядам комісії, призначеної Міністерством внутрішніх справ для контролю над *Opera*. Французький дослідник творчості Фроманталя Галеві К. Ляйх-Галлан, який вивчав історію створення опери «Жидівка», зазначає: «<...> На початку 1830-х Верону, щойно призначеному директором, і Скрібу, відомому драматургу, було доручено знайти сюжети і написати кілька лібрето <...> У 1832 вони запланували і зробили нарчерки для двох п'ятиактних опер з історичними сюжетами. Це були “Жидівка”³ (1835) і “Гугеноти” (1836)»⁴.

Перша згадка про «Гугенотів» з'являється в листі Е. Скріба до Дж. Мейєрбера від 7 липня 1832 р.: «Я не буду говорити з Вами про “Гугенотів”, бо Ви, ймовірно, погоджуєтесь з Вероном»⁵. Фраза явно свідчить про обговорення сюжету композитором і директором театру. Причину остаточного вибору нового проекту Дж. Мейєрбер розкриває в листі до дружини, Мінни, від 18 вересня: «Нічого не може вийти з Portefaix, тому що Верон не розчарується у п'ятиактному форматі, а Скріб не може знайти спосіб розширити твір, не зіпсувавши його. Післязавтра він збирається принести мені план нової п'ятиактної опери»⁶. Навіть цей фрагмент листа дає змогу зрозуміти, що Л.-Д. Верона цікавила тільки нова масштабна модель опери, натомість лібрето комічної опери, яке сподобалося Дж. Мейєрберові, не можна було, як «Роберта», перетворити на великий п'ятиактний твір без втрат для нього, отже, його потрібно було відхилити.

Нарешті, Дж. Мейєрбера не могло не зацікавити гарантоване замовлення, особливо від директора Королівської академії музики. Перспектива працювати над великою оперою приваблювала композитора значно більше, про що свідчить фрагмент листа Е. Скріба, у якому Дж. Мейєрбер дає згоду передати лібрето «Le Portefaix» «третьорозрядному» (на думку Х. Беккера) композитору Хосе Мелькорові Гомісу (Jose Melchor Gomis, 1791–1836). «Я вже говорив Вам при нашій останній зустрічі в Парижі <...> що після багаторічного мовчання мені здається за доцільне виходити на арену тільки з великим і значним твором, і що я хотів би, унаслідок цього, запропонувати

¹ Місцевий колорит (франц.).

² Як і ще один оперний проект – «Les Brigands», який розроблявся за лібрето й у співпраці з О. Дюма-батьком.

³ Опера була поставлена роком раніше за «Гугенотів».

⁴ Ляйх-Галлан К. Опера Фроманталя Галеві «Жидовка» / Карл Ляйх-Галлан // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 33 : Музика у просторі культури : зб. ст. – К., 2004. – С. 297–298.

⁵ The Diaries of Giacomo Meyerbeer / translated, edited and annotated by R. Letellier. – Vol. 1–3. – Vol. 1. – London : Associated University Presses, 1999. – P. 448.

⁶ Там само.

публіці “Le Portefaix”, який є *petite chose* [дрібницею], з музичного погляду, порівняно з Вашою “Валентиною”¹, тільки після того, як цей твір було б представлено»².

Обіцяне лібрето нової опери «La Saint Barthélémy»³, його центральна тема – Реформація у Франції – відразу захопили Дж. Мейєрбера. Повернувшись у вересні із Франкфурта до Парижа, композитор здійснює красномовні візити: Ф.-Ж. Фетісові – щоб отримати інформацію про старовинну французьку музику і *traité du contrepoint* (строгий контрапункт); Августові Лео – щоб одержати Французьку Біблію. Про це свідчать щоденникові записи від 2 й 11 жовтня 1832 року. Контракт про створення опери для головної сцени країни підписали 23 жовтня 1832 року Л.-Д. Верон, Дж. Мейєрбер і Е. Скріб. Згідно з його умовами, Е. Скріб мав завершити лібрето нової п’ятиактної опери до кінця листопада⁴ й отримати гонорар 5 тисяч франків. Невиконання умов загрожувало йому конвенційним штрафом 30 тисяч франків. Дж. Мейєрбер також зобов’язувався надати партитуру до 15 грудня 1833 р., а порушення термінів теж каралося штрафом 30 тисяч франків.

Та вплив Л.-Д. Верона на процес написання опери закінчився укладанням контракту. Наступні майже три з половиною роки хід роботи над «Гугенотами» визначався вимогами Дж. Мейєрбера. Колізія подальших взаємин композитора і Л.-Д. Верона розвивалася за законами буржуазного суспільства, несумісними з нормами високої художньої творчості. Уже восени 1833 р. Дж. Мейєрбер зрозумів, що партитуру не буде завершено в зазначений термін. У відповідь Л.-Д. Верон зажадав сплати обумовлені 30 тисяч франків штрафу, з яких 10 – належали Е. Скрібу. Після консультації зі своїм другом, журналістом, власником «Le Journal des Debats» Арманом Бертіном (Bertin), який добре знався на тонкощах ведення справ в *Opera*, Дж. Мейєрбер вдався до переговорів із Л.-Д. Вероном. Директор театру вимагав сплатити 20 тисяч франків і надати партитуру. Композитор висунув зустрічні вимоги: сплатити всю суму штрафу і мати право вільно розпоряджатися партитурою або передати театру партитуру за умови повернення 30 000 франків штрафу. «Те, що Мейєрбер міг наважитися вести переговори і торгуватися з театральним Богом, свідчить про виняткове становище, яке він займав щодо Верона і в суспільстві», – тонко зауважує Р. Ціммерманн⁵.

Для Дж. Мейєрбера жорсткість і неухильність, з якими Л.-Д. Верон зажадав сплатити штраф, виявилася цілковитою несподіванкою. Коли напередодні літа 1833 року вже стало зрозумілим, що партитуру не буде закінчено вчасно, композитор був упевнений у своїй «недоторканності», про що свідчать його листи до дружини. Сподівання, що зазначений у контракті штраф виявиться лише загрозою на папері, ґрунтувалося на неослабному сценічному успіху «Роберта-Диявола» в Королівській академії. Кількість бажаючих потрапити на виставу перевищувала місткість залу не менш ніж на сотню. Опера і раніше приносила театру найвищі прибутки (наприклад, 83-й спектакль приніс 9700 франків!)⁶. Імовірно, Дж. Мейєрбер розраховував і на те,

¹ Одна з робочих назв майбутніх «Гугенотів».

² Becker H. Giacomo Meyerbeer: ein Leben in Briefen / Heinz u. Gudrun Becker. – Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 1983. – S. 89.

³ «Святий Варфоломій», а згодом «Гугеноти».

⁴ Договір було складено 1 жовтня, у наступні три тижні уточнювалися юридичні деталі, тому Е. Скріб фактично мав два місяці на написання лібрето.

⁵ Zimmermann R. Giacomo Meyerbeer: eine Biographie nach Dokumenten / Rainer Zimmermann. – 1. Aufl. – Berlin : Henschel, 1991. – S. 198.

⁶ Там само, с. 198.

що два роки тому, у такій же ситуації порушення умов угоди самим Л.-Д. Вероном, у нього не вимагали сплатити штраф, крім того, він сподівався, що всесильний директор зважить на обставини в особистому житті композитора: 22 березня 1833 р. помер його брат Міхаель, і Джакомо мав не тільки пережити втрату найближчого друга, а й допомогти матері. Незабаром погіршився стан здоров'я його дружини. У свій день народження, 5 вересня 1833 року, він, обурений, писав Мінні з Парижа: «<...> Верон виявився в цьому так само, як і в решті, жорстокою підлою людиною. Я повторив йому те, що вже дозволив Шлезінгеру йому сказати, а саме, що обставини здоров'я моєї дружини погіршилися, і група лікарів категорично вимагала, щоб ми провели зиму в Італії. Тому для мене було б неможливо прибувати до Парижа з моєю оперою раніше, ніж наприкінці весни. Я не можу сказати тобі, яку масу лестощів і дріб'язкової жалюгідної брехні він висунув, щоб відняти у мене штраф і зберегти, натомість, мою партитуру»¹.

Л.-Д. Верон домігся, щоб Дж. Мейєрбер сплатив штраф, а обурений композитор прийняв рішення надалі ніколи не давати для постановок у цей «Sautheater» (театр свині) своїх опер і почав домовлятися з *Opera Comique* про можливість сценічного втілення нової партитури. Директор *Opera*, розуміючи, що Дж. Мейєрбер – єдиний композитор, здатний принести його театру новий приголомшливий успіх, не менш чітко усвідомлював безвихідь, у яку потрапив маєстро. Обов'язковою умовою постановки опери на сцені *Opera Comique* була триактна структура і розмовні діалоги: саме те, від чого композитор прагнув відійти у знайденій ним жанровій моделі великої романтичної опери. Неприпустима була й постановка на будь-якій престижній оперній сцені за межами Франції, інакше Е. Скріб втрачав свої авторські права і гонорари. Ці обставини змусили Дж. Мейєрбера повернутися в *Opera*, і Л.-Д. Верон зайняв вичікувальну позицію.

Композитор поступово змирився з думкою про неминуче примирення і почав обмірковувати його умови. Через три з половиною роки прем'єра «Гугенотів» відбудеться на першій оперній сцені Парижа, їх успіх чи не перевершить успіху «Роберта-Диявола». Справдяться всі сподівання на нову оперу і Дж. Мейєрбера, і Л.-Д. Верона. Щоправда, постановку буде здійснено на нових умовах і за нового директора *Opera* – режисера «Роберта-Диявола» Ш.-Е. Дюпоншеля.

Безумовно, смерть брата, погіршення здоров'я дружини, яку він мав супроводжувати під час її лікування в Італії, змінили терміни написання партитури. Та не вони були головною причиною того, що робота над оперою розтягнулася на три з половиною роки. Усі дії і листи Дж. Мейєрбера після його від'їзду з Парижа до Італії (1 жовтня 1833) переконують: лібрето, яке поспіхом написав маститий постачальник оперних текстів, не влаштувало композитора. Р. Летельєр охарактеризував його, як «величезну драму» Проспера Меріме «Хроніки Карла IX», яку Е. Скріб «мимохідь пристосував»². Однак ця характеристика не зовсім точна. Виразальні засоби історичного роману П. Меріме були більш придатні для адаптації в опері. Але на початковому етапі роботи над лібрето Е. Скріб піддав первинний матеріал значному «клішуванню» оперною традицією.

¹ Becker H. Giacomo Meyerbeer: ein Leben in Briefen / Heinz u. Gudrun Becker. – Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 1983. – S. 80.

² The Diaries of Giacomo Meyerbeer / translated, edited and annotated by R. Letellier. – Vol. 1–3. – Vol. 1. – London : Associated University Presses, 1999. – P. 448.

Можна припустити, що стислі терміни контракту з Л.-Д. Вероном стали однією з причин того, що Е. Скріб звів складну мотивно-образну систему літературного джерела до «трагічної любовної історії між католичкою Леонорою і гугенотським дворянином на тлі історичних подій»¹. Те, що історичне тло «надавало достатньо можливостей для розвитку великих картин і спонукало композитора до ґрунтовного дослідження “Couleur locale”»², не компенсувало Дж. Мейєрберу трафаретності образів головних дійових осіб, підігнаних під оперні шаблони Е. Скріба. На цей раз, як зазначає Р. Ціммерманн, мейєрберівські побажання щодо змін у лібрето «перевершували всі, які досі було можна уявити», і Е. Скріб, «нарешті, втратив якесь бажання»³ їх виконувати.

Дії композитора після приїзду до Італії не залишають сумнівів у його намірах. Залишивши Париж 1 жовтня 1833 р., він відправився до Мінни у Баден із партитурою майбутньої опери. 10 жовтня композитор не відмовив собі у задоволенні послухати «Роберта» у Карлсруе. Нарешті, разом із дружиною він попрямував через Базель і Лозанну до Італії, і пізно ввечері 30 жовтня прибув до Мілана. Щоденниковий запис наступного дня (від 31 жовтня) закінчується характерною лаконічною заміткою: «До Россі»⁴.

Гаetano Россі – італійський лібретист, співпраця з яким принесла Дж. Мейєрберові визнання. У співдружності з ним було написано не тільки ранні опери – «Ромільда і Констанца» («Romilda e Costanza», 1817), «Емма Ресбурзька» («Emma di Resburgo», 1819), – а й «Хрестоносець у Єгипті» («Il Crociato in Egitto», 1824), який приніс композитору світове визнання. Дж. Мейєрбер, переконавшись, що Е. Скріб, працюючи над іншими оперними проектами, не гаятиме часу на втілення задумів композитора про героїв і колізії нового твору, таємно попросив допомоги у колишнього італійського співавтора. Спільно з Г. Россі йому вдалося повністю переробити роль Марселя, перетворивши другорядний персонаж слуги зі скрібівського лібрето майже на центральну фігуру «Гугенотів»⁵. Та найбільш значна частина переробки лібрето належить самому Дж. Мейєрберу⁶. На листи і щоденникові нотатки Дж. Мейєрбера спирається Кетлін О’Доннелл Хувер у твердженні про те, що порівняння адаптації роману П. Меріме, яку здійснив Е. Скріб, з остаточним варіантом лібрето показує, що більшість яскравих деталей, які добиралися з кожного доступного документа того часу, були внеском композитора до «Гугенотів». Знаючи про неминучу поїздку до Італії, Дж. Мейєрбер писав у листі до Мінни від 1 жовтня 1832 р: «Я маю зробити для моєї нової опери масу музично-історичних досліджень. Тут у мене немає часу <...> для розслідування, в Італії я не знайшов би цих книг і рукописів, я змушений тут купувати їх і брати із собою»⁷.

¹ Zimmermann R. Giacomo Meyerbeer: eine Biographie nach Dokumenten / Rainer Zimmermann. – 1. Aufl. – Berlin : Henschel, 1991. – S. 189.

² Місцевого колориту.

³ Там само, с. 190.

⁴ The Diaries of Giacomo Meyerbeer / translated, edited and annotated by R. Letellier. – Vol. 1–3. – Vol. 1. – London : Associated University Presses, 1999. – P. 455.

⁵ Цей епізод роботи Дж. Мейєрбера над лібрето «Гугенотів» відображено у праці Хайнца Беккера «Співробітництво Мейєрбера у лібрето його опер» (Becker H. Meyerbeers Mitarbeit an den Libretti seiner Opern / Heinz Becker // Kongress-Bericht Bonn, 1970. – Cassel : Bärenreiter, 1973. – S. 155–160).

⁶ Докладно зміни в лібрето розглянуто у дослідженні: Pendle K. The Technique of Grand Opera and the Transformation of Literary Models: Meyerbeer’s “Les Huguenots” / Karin Pendle // Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century. – Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1979. – P. 465–493.

⁷ Цит. за: Zimmermann R. Giacomo Meyerbeer: eine Biographie nach Dokumenten / Rainer Zimmermann. – 1. Aufl. – Berlin : Henschel, 1991. – S. 189.

Уже згадувалося, що композитор вивчав «Гугенотський псалтир» («Hugenotten-Psalter») Клементя Маро, консультувався зі своїм другом музичним дослідником Ф.-Ж. Фетісом щодо старовинної французької музики. Він вивчав твори французьких поліфоністів Гійома Котле (Guillaume Costeley), Клода Ле Жена (Claude Le Jeune), Жака Модюї (Jacques Mauduit), Якоба Аркадельта (Jacques Arcadelt). У щоденникових записах Дж. Мейєрбера від 14 жовтня 1833 р. є лаконічна, але показова замітка: «[Куплені] хорали Баха і книга Андре»¹. Йоганн Антон Андре² написав два томи про гармонію, контрапункт, канон, і фугу «Lehrbuch der Tonsetzkunst» («Підручник із композиції»³). На думку Р. Летельєра, Мейєрбер купив перший з цих томів. Обидві покупки були частиною процесу підготовки до створення «Гугенотів».

Р. Ціммерманн наводить зразки позначок Дж. Мейєрбера на сторінках оригінального лібрето: «Найстарші французькі національні пісні “les chansons de gestes”. Пізніше провансальські пісні, пізніше “Les bourrees d’Auvergne” і “Branles du Poitou”. Ці танцювальні твори часто виконувалися при дворі Катерини де Медичі. В Есташа Дю Курруа (Eustache du Courroy), капельмейстера при Шарлі IX є маса Різдяних творів, які були дуже популярні тоді»⁴. Німецький учений акцентує, що звернення композитора, який пише сучасну музику, до мистецтва майже трьохсотрічної давнини було «абсолютним нововведенням»⁵ для 30-х років XIX століття.

Задумом Дж. Мейєрбера не передбачено історичної достовірності музичного тексту, про що свідчить партитура «Гугенотів». Але вивчення пам’яток французької культури часів Реформації давало композитору можливість осягнути стиль мислення, моделі свідомості представників епохи, про яку йшлося в його опері. Метод, обраний у роботі над першою історичною оперою, виглядає буквальною матеріалізацією естетичних положень французьких літераторів-романтиків, передусім В. Гюго, до якого Дж. Мейєрбер у цей період неодноразово здійснював візити⁶. Нагадаємо одне з наріжних положень естетичної системи ідеолога французького романтизму: «Щоб задовольнити потребу розуму, який завжди прагне відчутти колишнє в сьогоденні і сьогодення у минулому, поєднати в цьому творі вічне з людським, громадське з історичним. Зобразити <...> у зв’язку із загальним задумом не тільки чоловіка і жінку <...> а ціле століття, цілий клімат, цілу цивілізацію, цілий народ»⁷.

Про значення внеску композитора у переробку лібрето свідчить його лист до Е. Скріба від 2 липня 1834 р. із проханням про зустріч у Парижі «наприкінці цього місяця або на початку серпня»: «Уже під час мого останнього перебування в Парижі я говорив Вам, що Ваш текст ролі Марселя не відповідає ідеї музичного характеру ролі, який я бажав надати їй, і що там, крім того, дуже багато уривків було би без жіночих голосів. Ви відповідали мені, що Ви надаєте мені право вільно змінювати це

¹ The Diaries of Giacomo Meyerbeer / translated, edited and annotated by R. Letellier. – Vol. 1–3. – Vol. 1. – London : Associated University Presses, 1999. – P. 454.

² Йоганн Антон Андре (Johann Anton André, 1775–1842) – німецький композитор, скрипаль, піаніст, теоретик та педагог, автор опер, симфоній, пісень, який здобув освіту в Єнському університеті.

³ André A. A. Lehrbuch der Tonsetzkunst (Textbook of the Art of Composition) : in 2 v. / Johann Anton André. – Offenbach-am-Main, 1874.

⁴ Zimmermann R. Giacomo Meyerbeer: eine Biographie nach Dokumenten / Rainer Zimmermann. – 1. Aufl. – Berlin : Henschel, 1991. – S. 189–190.

⁵ Там само, с. 190.

⁶ Про відвідування В. Гюго свідчать щоденникові записи Дж. Мейєрбера.

⁷ Гюго В. Предисловие к драме «Анжело, тиран Падуанский» // Гюго В. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 460.

відповідно до мого розуміння, з або без взаємної домовленості, і що Ви обіцяєте мені це все оформляти після моїх змін, якщо я попрошу Вас про цю переробку, тільки щоб усе могло виконуватися відразу і партитура була закінчена. Ну добре, мій друже, я діяв після Ваших розпоряджень. Я переписав всю роль Марселя відповідно до моєї музичної потреби (а саме не по-німецьки, хоча мені це було б легше, а по-італійськи, бо Ви розумієте цю мову)¹. Я знайшов також засоби, щоб усунути брак жіночих голів у такій великій кількості уривків, і, нарешті, я знайшов уже кілька змін, які мені здавалися необхідними, але дечого ще немає. Однак необхідно, щоб Ви перевірили все це, оформили та обговорили, перш ніж я зможу сказати директору опери, що моя партитура готова, хоча, в принципі, вона такою є. Це коштуватиме Вам небагато часу, однак для мене Ваша кінцева редакція необхідна, бо я не можу без неї віддати твір у копію. Тому я дуже хотів би, щоб Ви пожертвували цій діяльності Ваш вільний час, або, принаймні, під час мого короткого перебування в Парижі»².

Не можна не погодитися з думкою Р. Циммерманна, який вважає пояснення появи в лібрето італомовних текстів лукавством маестро. Дж. Мейєрбер, який ретельно приховував участь Г. Россі в роботі над лібрето навіть від дружини, не міг виявити цього перед своїм головним партнером. Незнання веронським лібретистом французької та версифікація необхідних Дж. Мейєрберові фрагментів рідною мовою були єдиною причиною появи італійських вставок у робочому лібрето, щоправда, акуратно вписаних рукою самого композитора.

Е. Скріб, працюючи у цей час над «Жидівкою» («La Juive») Ф. Галеві, мав дуже обмежені можливості навіть для того, щоб вносити незначні зміни в лібрето майбутніх «Гугенотів». Але навіть короткі переключення його на текст опери Дж. Мейєрбера не приносили задоволення композитору. Щоденникові нотатки і листи свідчать, що Е. Скріб не намагався зрозуміти задуми музиканта. Так, у листі від 22 жовтня 1834 р. композитор скаржився Мінні: «Уяви, що я ризикую деякими з моїх найкращих головних частин із Валентини зовсім пожертвувати або знищити до жалюгідних залишків. Скріб, з одного боку, Дюпоншель, з іншого боку, вимагають жахливих змін. Однак в інших випадках я все ж не можу повністю відкидати пропозиції, які могли б вести до поліпшення твору»³. Не дивно, що після повернення до Парижа в Дж. Мейєрбера з'явився ще один поет-співавтор.

З 1 листопада 1834 р. постійною персоною у його щоденникових записах стає Еміль Дешамп. Відомий французький поет-романтик, який заснував спільно з Віктором Гюго щомісячник «La muse française» («Французька муза», 1824), перекладав В. Гете, Ф. Шиллера, В. Шекспіра, з властивою справжньому митцю увагою стежив за інноваційними процесами у французькому мистецтві. Почувши «Роберта-Диявола», Е. Дешамп дійшов висновку, що Дж. Мейєрбер для французької романтичної музики є тим, ким Ф.-В.-Е. Делакруа – для французького романтичного живопису, а В. Гюго – для літератури⁴. Дж. Мейєрбер не тільки читав твори і переклади Е. Дешампа, а й

¹ Оригінал лібрето містить тексти трьома мовами: французькою, італійською та німецькою.

² Becker H. Giacomo Meyerbeer: ein Leben in Briefen / Heinz u. Gudrun Becker. – Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 1983. – S. 87–88.

³ Цит. за: Zimmermann R. Giacomo Meyerbeer: eine Biographie nach Dokumenten / Rainer Zimmermann. – 1. Aufl. – Berlin : Henschel, 1991. – S. 204–205.

⁴ Детальніше про це писав Генрі Жирар у роботі «Еміль Дешан, дилетант» (Girard H. Emile Deschamps, dilettante / Henri Girard. – Paris : Librairie Ancienne Honoré Champion, 1921. – P. 56) Інформацію про це вміщено у праці: The Diaries of Giacomo Meyerbeer / translated, edited and annotated by R. Letellier. – Vol. 1–3. – Vol. 1. – London : Associated University Presses, 1999. – P. 458.

бував на вечорах (soiree) у будинку поета. Співпраця, розпочата над «Гугенотами», тривала і над «Пророком», виявляючи взаємні зацікавлення двох митців.

У суботу, 1 листопада 1834 р., відбувся спільний обід композитора і поета, він став вступом до роботи над лібрето «Гугенотів» нового літератора. Для Е. Скріба, звиклого працювати із цілим штатом співробітників, нова ситуація вирішувала проблему, яка все більше загострювалася. Його тішило, що Е. Дешамп міг забезпечити додаткові вірші і внести необхідні зміни, яких постійно вимагав композитор. Для Дж. Мейєрбера, який мав витончене художнє чуття, блискуче драматургічне обдарування, але був позбавлений таланту версифікувати, як того вимагала опера, згода видатного французького поета втілити найтонші нюанси композиторського задуму була запорукою реалізації його авторської концепції.

Протягом неповних двох місяців композитор зустрічався з Е. Дешаном не менше 26 разів, тоді як з Е. Скрібом – один. Про обсяг переробок, виконаних поетом, свідчить перелік, здійснений ним і записаний на копії лібрето «Гугенотів», яка збереглася серед його паперів.

1. Уся роль Марселя в усій опері.
2. Арія Пажа в 1 акті.
3. Романс Валентини в 4 акті.
4. Великий любовний дует, яким закінчується 4 акт.
5. Арія Рауля під час балу у 5 акті.
6. Велике тріо у 5 акті»¹.

Цей запис поета дає змогу припустити, що він перекладав і фрагменти ролі Марселя, які написав Г. Россі. Йому ж, за книгою Генрі Жирара, належала ідея відмовитися від ролі Катерини Медичі в четвертому акті². Загалом Е. Дешан не переписував лібрето, а вносив переробки і доповнення до тексту Е. Скріба, які продумав і опрацював Дж. Мейєрбер.

Колізія з лібрето повторилася і з постановкою. Композитор вважав за можливе втілити «Гугенотів» тільки в *Opera*, але за умови, що Л.-Д. Верон поверне йому 30 000 франків конвенційного штрафу. Однак, судячи з листа маестро до дружини наприкінці серпня 1834 року, ускладнення виникло через Е. Скріба. Домовитися можна було про повернення тільки двадцяти тисяч, оскільки «Скріб не хоче давати інші 10 000 в піку або із жадібності»³. У тому ж листі він пише Мінні про намір дирекції *Opera Comique* отримати його нову партитуру і про готовність платити за найвищою ціною. Його попросили «чесним словом» підтвердити, що він передасть «Гугенотів» для постановки на іншій оперній сцені Парижа, якщо Л.-Д. Верон відмовиться, пообіцявши за це тридцять тисяч франків. Дж. Мейєрбер сумнівався і скаржився дружині, що не знає, як вийти з цього становища. Його умови готовий був виконати театр, «музичні засоби» якого «надзвичайно слабкі»⁴.

¹ The Diaries of Giacomo Meyerbeer / translated, edited and annotated by R. Letellier. – Vol. 1–3. – Vol. 1. – London : Associated University Presses, 1999. – P. 458.

² Girard H. Emile Deschamps, dilettante / Henri Girard. – Paris : Librairie Ancienne Honoré Champion, 1921. – P. 62–63. Інформація наводиться за виданням: The Diaries of Giacomo Meyerbeer / translated, edited and annotated by R. Letellier. – Vol. 1–3. – Vol. 1. – London : Associated University Presses, 1999. – P. 458.

³ Zimmermann R. Giacomo Meyerbeer: eine Biographie nach Dokumenten / Rainer Zimmermann. – 1. Aufl. – Berlin : Henschel, 1991. – S. 204.

⁴ Zimmermann R. Giacomo Meyerbeer: eine Biographie nach Dokumenten / Rainer Zimmermann. – 1. Aufl. – Berlin : Henschel, 1991. – S. 204.

Водночас усі спроби домовитися з Л.-Д. Вероном не давали результатів. Коли Дж. Мейєрбер, поборовши образу, відповів Л.-Д. Верону з Ніцци листом і виклав свої умови, той обмежився усною реплікою, переданою композиторові: «Як тільки пан Мейєрбер закінчить свою партитуру, ми подивимося»¹. 31 серпня композитор, перебуваючи в Парижі, намагався зустрітися з Л.-Д. Вероном, але марно – директор театру всіляко уникав маестро. Дж. Мейєрбер звернувся за допомогою до свого друга і повіреного у справах Луї Гуїна (Louis Gouin): у листі від 1 вересня 1834 р. він з гордістю повідомляє: «Усе ж і на моє власне художнє задоволення я закінчив мою партитуру у формі Великої опери»². Повідомивши про безрезультатний візит до Л.-Д. Верона і виправдовуючи його спроби уникнути особистих зустрічей незручністю, яка склалася в їхніх відносинах після штрафу, Дж. Мейєрбер просить друга бути посередником. Він рішуче висуває свої вимоги щодо повернення повної суми штрафу та умов постановки. Сподівання композитора на дипломатичні здібності свого друга повністю виправдалася. Ось стислий запис у щоденнику від 29 листопада: «Обід із Вероном»³. У ньому криється доленосне і для композитора, і для його нового дітища рішення⁴: результатом зустрічі стала нова угода про постановку «Гугенотів» на сцені Королівської академії. У ній затверджувався необхідний Дж. Мейєрберові склад виконавців і розподіл ролей, новий термін подання остаточного варіанту партитури – 15 квітня 1835 – і, нарешті, головне: з переданням партитури Л.-Д. Верон мав повернути композитору всю суму штрафу.

Докладне «реконструювання» історії укладання і виконання угоди про створення «Гугенотів» Дж. Мейєрбером, Е. Скрібом і Л.-Д. Вероном на основі історичних документів, листів і щоденникових записів композитора дало змогу дійти певних висновків. Упевнено можна стверджувати, що головною причиною затримки написання партитури «Гугенотів» і, як наслідок, невиконання Дж. Мейєрбером умов угоди з дирекцією *Opera*, була невідповідність первинного лібрето Е. Скріба новаторським прагненням композитора і його баченню смислового навантаження і типологічних ознак великої романтичної опери. Свідченням боротьби Дж. Мейєрбера є обсяг і характер переробок, залучення до співпраці над лібрето некомерціалізованих митців (досвідченого гнучкого лібретиста Г. Россі та видатного поета-романтика Е. Дешана), визначення обсягу і характеру переробок скрібівського первинного лібрето «Гугенотів», за які композитор погодився сплатити 30 000 франків конвенційного штрафу. Доведено, що досконале втілення свого бачення твору було для Дж. Мейєрбера найвищим критерієм його композиторської діяльності.

¹ Becker H. Giacomo Meyerbeer: ein Leben in Briefen / Heinz u. Gudrun Becker. – Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 1983. – S. 91.

² Там само, с. 91–92.

³ The Diaries of Giacomo Meyerbeer / translated, edited and annotated by R. Letellier. – Vol. 1–3. – Vol. 1. – London : Associated University Presses, 1999. – P. 456.

⁴ Коментар до цього запису Р. Летельєра у щоденниках: «Можливо, відвідування було спробою примирення» – не точний, оскільки два німецьких дослідники Хайнц Беккер і Райнхард Ціммерманн називають 29 вересня датою нового договору Дж. Мейєрбера з Л.-Д. Вероном.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гюго В. Предисловие к драме «Анджело, тиран Падуанский» // Гюго В. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / В. Гюго. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 459–461.
2. История эстетической мысли : в 6 т. – Т. 2. : Средневековый Восток. Европа XV – XVIII веков. / Ин-т философии АН СССР; сектор эстетики. – М. : Искусство, 1985. – 456 с.
3. Ляйх-Галлан К. Опера Фроманталь Галеви «Жидовка» / Карл Ляйх-Галлан // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 33 : Музика у просторі культури : зб. ст. – К., 2004. – С. 293–302.
4. Письмо Джузеппе Верди к Луи Франсуа Кронье от 3 января 1855 г. // Верди Дж. Избранные письма / Джузеппе Верди ; сост., пер., вступ. ст. и примеч. А. Д. Бушен. – М. : Госмузиздат., 1959. – С. 130–132.
5. Becker H. Meyerbeers Mitarbeit an den Libretti seiner Opern / Heinz Becker // Kongress-Bericht Bonn, 1970. – Cassel : Bärenreiter, 1973. – S. 155–160.
6. Becker H. Giacomo Meyerbeer: ein Leben in Briefen / Heinz Becker und Gudrun Becker. – Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 1983. – 298 s.
7. Pendle K. The Technique of Grand Opera and the Transformation of Literary Models: Meyerbeer's "Les Huguenots" / Karin Pendle // Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century. – Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1979. – P. 465–493.
8. The Diaries of Giacomo Meyerbeer / translated, edited and annotated by R. Letellier. – Vol. 1–3. – Vol. 1. – London : Associated University Presses, 1999. – 578 p.
9. Zimmermann R. Giacomo Meyerbeer: eine Biographie nach Dokumenten / Rainer Zimmermann. – 1. Aufl. – Berlin : Henschel, 1991. – 464 S.

Сакало О. В. Новації ціною тридцять тисяч франків. За матеріалами листів, щоденникових записів, задокументованих фактів, у яких докладно висвітлено деталі роботи Дж. Мейєрбера над партитурою «Гугенотів», відтворено процес створення другого новаторського оперного шедевра композитора. З'ясовано причини порушення ним договірних термінів. Визначено обсяг інноваційного внеску маестро до лібрето і ступінь переробки його первісної версії. Доведено, що єдиною його метою було прагнення створити досконалу оперу, яка б відповідала художнім вимогам сучасності.

Ключові слова: щоденники, листи, лібрето, новації.

Сакало Е. В. Новации ценой тридцать тысяч франков. На основе материалов писем, дневниковых записей, документально подтвержденных фактов, которые подробно освещают детали работы Дж. Мейербера над партитурой «Гугенотов», воспроизведен процесс создания композитором его второго новаторского оперного шедевра. Выяснены причины нарушения им договорных сроков. Определен объем инновационного вклада маестро в либретто и степень изменения его первоначальной версии. Доказано, что единственной его целью было стремление к созданию совершенной оперы, которая отвечала бы художественным требованиям современности.

Ключевые слова: дневники, письма, либретто, новации.

Sakalo E. V. Innovations cost thirty thousand francs. On the basis of materials of letters, diary entries, documented facts that detail the details of the work J. Meyerbeer on the score "Les Huguenots", reproduced the process of creating composer of his second an innovative opera masterpiece. The reasons of breach of contractual terms. Is determined by the amount of innovation contribution maestro in the libretto and the degree of change in its original version. It is proved that the sole purpose of the composer was the desire to create the perfect opera that meets the requirements of modern art. In turn, the purpose of the incarnation of the composer was ready to pay any (including cash) price. This is the high price J. Meyerbeer achieve success, which could not surpass his contemporaries – fellow writers.

Keywords: diaries, letters, libretto, innovations.