

«ГУГЕНОТИ» ДЖАКОМО МЕЙЄРБЕРА: ЗАЛАШТУНКОВІ ПРОЦЕСИ ПЕРШОЇ ВИСТАВИ

Розглянуто листування Дж. Мейєрбера періоду підготовки сценічного втілення і перших вистав опери «Гугеноти». Думки, зауваження, коментарі композитора, які збереглися у його епістолярній спадщині, зіставлені з історичними подіями життя музичного Парижа та його головної оперної сцени (2 червня 1835 – березень 1836). Завдяки доповненню фактології інформацією про мотиви вчинків і характер поведінки осіб, які мали безпосередній стосунок до процесу народження спектаклю, й угруповання адептів генія Дж. Россіні, значною мірою відтворене контекстне тло народження першої сценічної версії «Гугенотів». Визначені: масштаб інтриг директора Королівської академії музики (у майбутньому *Opera*) Л.-Д. Верона з метою зашкодити успіху композитора; обсяг протидії трупи театру вимогливості Дж. Мейєрбера; роль прихильників Дж. Россіні у протистоянні митцеві та його інноваційному творінню. Розкрито роль головного лібретиста «Гугенотів» Е. Скріба у формуванні прем'єрної версії опери. Окреслено методику доопрацювання оперної партитури на фінальному етапі, притаманну композиторові, та його внесок у постановочний процес. Доведено, що досконале втілення свого бачення твору було для Дж. Мейєрбера найвищим критерієм композиторської діяльності.

Ключові слова: листи, опера, прем'єра, вистава.

У сучасному музикознавстві одним із важливих напрямів наукових розвідок є переосмислення історичної концепції музичного романтизму, звільнення від різних помилкових теорій, які формувалися внаслідок суб'єктивних оцінок сучасності та минулого впливовими музикантами та ідеологічної фальсифікації мистецьких процесів у ХХ столітті. До композиторів-романтиків, чиє життя і творча спадщина потребують глибокої об'єктивної переоцінки, належить оперний реформатор ХІХ століття Джакомо Мейєрбер. Практично кожне сучасне дослідження про діяльність майстра, яке спирається на новітні історико-теоретичні методи, є актуальним. У контексті тенденції відтворення реалій історичних умов, у яких доводилося працювати майстрам минулого і які проливають світло на деталі творчого процесу визначних композиторів, набуває актуальності і ця стаття.

Нагадаємо, що листи і щоденники Дж. Мейєрбера увійшли в науковий обіг порівняно недавно¹. Однак саме щоденникові нотатки і його епістолярна спадщина надають інформацію для відтворення повної картини творчого процесу митця і тих обставин, у яких доводилось працювати композиторові над сценічним утіленням своїх опер, зокрема «Гугенотів». Безпосередня реакція Дж. Мейєрбера на події, які відбувалися під час народження спектаклю, дає можливість відновити складне багатопланове тло культурного й музично-театрального життя Парижа.

¹ Композитор заборонив друкувати свої листи і щоденники протягом 100 років після смерті. Лише з 1970 року розпочалося видання його листів і щоденників: Meyerbeer G. Briefwechsel und Tagebücher : Bd. 1-5 / Giacomo Meyerbeer. – Berlin : GmbH & Co., 1970–1998, а з 1999 року почали виходити томи, редакцію яких здійснив Роберт Летельє: The Diaries of Giacomo Meyerbeer : Vol. 1-3. – London : Associated University Presses, 1999–2002.

Мета статті – відтворити особливості постановочного періоду опери Дж. Мейєрбера «Гугеноти»; виявити умови й обставини, за яких вистава створювалася на першій оперній сцені Парижа; визначити характер і обсяг участі маестро у вибудовуванні остаточної версії твору.

У період завершення роботи над партитурою «St. Barthelemy»¹ і підготовки твору до постановки визначилися серйозні проблеми, які утворили два різнорівневі комплекси. Перший – породила ситуація конкурентної боротьби за оперні відкриття, що склалася на музичних сценах Парижа в період активного завоювання романтизмом художнього простору і освоєння оперою історичної сюжетики. Другий – виник як результат інтриг, насамперед Л.-Д. Верона і деяких менш впливових музично-театральних діячів і угруповань, які не могли змиритися з успіхами Дж. Мейєрбера.

Насамперед, дві майбутні оперні прем'єри («La Juive» Ф. Галеві² та «I Puritani di Scozia» В. Белліні³) серйозно турбували самого композитора, оскільки могли скласти конкуренцію «St. Barthelemy». Він навіть покинув французьку столицю наприкінці грудня 1834 року і вирушив до дружини у Баден-Баден, де міг більш спокійно чекати на реакцію паризької критики і публіки. Особливо його турбувала «La Juive», і побоювання були не безпідставні. Е. Скріб розробляв лібрето його власного останнього дітища й опери Ф. Галеві майже одночасно. До цього часу Дж. Мейєрбер уже прекрасно вивчив свого літературного партнера і знав, що, на відміну від нього, маститий драматург не обтяжував себе турботою про неповторність своїх творінь (тим більше, оперних лібрето). Констатація того, що знайдені одного разу вдалі сюжетні ходи і композиційні рішення Е. Скріб неодноразово експлуатував у своїх наступних п'єсах і лібрето, змінюючи лише імена учасників і місця дії, стала незмінним пунктом різноманітних заміток у пресі і в мистецтвознавчих дослідженнях, що виходили з-під пера сучасників літератора і вчених сучасності.

Використання подібних принципів у драматургічній діяльності стимулювалося багаторічною французькою театральною традицією. Класицистична трагедія, як мистецтво класицизму загалом (незалежно від ідеологічної орієнтації), моделюючи зразки ідеальних громадян і зразкові реакції на події суспільного й особистого життя, спиралася на принцип типізації. Інерція сприйняття французьких театралів, вихованих на повторюваності фабульних ходів і сюжетних ситуацій, ще не була подолана в перші роки четвертого десятиліття XIX століття, чим значною мірою підтримувалася практика Е. Скріба. Але й сам драматург, «читаючи все» і «схоплюючи на льоту» ідеї і теми, що обіцяли стати популярними, не прагнув просунути далі створення сюжетних моделей, які поєднують потенціал тиражування з актуальністю звучання.

До висновків про принципову подібність сцен, розрахованих на досягнення сильного впливу в «La Juive» і «St. Barthelemy», Дж. Мейєрбер прийшов після статті у «Le Figaro», у якій прозорими натяками рекламувалися ефектні сцени четвертого акту опери Ф. Галеві⁴. В обох випадках як дієвий імпульс використовувалася конфронтація католиків із представниками інших віросповідань, при якій уникнути порівню-

¹ «Сен-Бертелемі» – передостання робоча назва опери «Гугеноти» Дж. Мейєрбера.

² «Жидівка», до реалізації якої готувалися у Орега.

³ «Пуритани Шотландії», поставити яку готувався «Theatre Italien». Прем'єра відбулася 25 січня 1835 р.

⁴ Про це композитор повідомив у листі до дружини Мінни від 26 листопада 1834 року (Becker H. Giacomo Meyerbeer: ein Leben in Briefen / Heinz Becker und Gudrun Becker. – Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1983. – S. 95).

вання було неможливо. Будучи протилежністю співавтору-лібретистові і глибокого осягнувши суть романтичного мистецтва, композитор прагнув написати твори, у яких і сюжет, і образи, і музичні рішення, і сценографія мали стати відкриттям. Настільки різні уявлення не тільки естетичного, а й етичного спрямування часто ставали додатковою причиною занепокоєння композитора. Його щоденникові записи свідчать про неодноразові зустрічі з Е. Скрібом, під час яких Дж. Мейєрбер домагався від лібретиста запевнень у тому, що, по-перше, елементи сюжету їхньої спільної опери не будуть перенесені у твори інших композиторів, над якими паралельно працював драматург, і, по-друге, що у його (Дж. Мейєрбера) опері не опиняться сюжетні елементи з інших лібрето; нарешті, що літературна основа їхнього майбутнього проекту буде збережена в таємниці до початку постановочного процесу. Але запевнення Е. Скріба нерідко залишалися тільки запевненнями, а в роботі він був вірним собі і своїм принципам.

Те, що результатом паралельного створення «*La Juive*» і «*St. Barthelemy*» виявилися мотивно-ситуативні паралелі в їх лібрето, було не тільки показником індивідуального творчого методу успішного драматурга. Подібність організації сюжетного матеріалу відбивала процес формування типології нового оперного жанру. За непримиренним протистоянням католиків та іновірців, за любовною колізією, у якій належність до ворогуючих таборів невідворотно веде закоханих (одного чи обох) до трагічної розв'язки, вгадувалися типові елементи поетики історичних жанрів літератури і розмовного театру: незмінний соціально-політичний конфлікт, яким визначається будова і розвиток мотивно-образної системи; зумовлені ним і любовна колізія, організована за драматичним типом, і долі інших учасників подій.

Однак непросто роздивитися зсередини те, що легко усвідомлюється на відстані. Дж. Мейєрбер, який заплатив високу ціну за новації «*St. Barthelemy*»¹, був значно серйозніше стурбований збереженням за ними статусу першовідкривача, ніж утішений становищем одного з тих композиторів, які стоять біля витоків жанру історичної опери. Певною мірою його страхи розвіяв лист Луї Гуїна (Louis Gouin), який побував на прем'єрі «*La Juive*». Через два дні він відправив маестро послання з красномовним вироком: «<...> Якщо цей твір зроблено зі срібла, то тільки пишністю інсценування, але не музикою <...> Танці трохи рядові, супровід є слабким <...> Пан Галеві – талановита людина, а пан Мейєрбер – геній»².

Через дванадцять років Дж. Верді, який готувався до своєї першої проби на сцені *Opera* – постановки перероблених «Ломбардців» – побував на виставі. Його враження підтверджують думку Луї Гуїна: «Вчора увечері був в *Opera*. Нудьгував дуже, але водночас був приголомшений мізансценою: йшла “Жидівка” Галеві»³.

Сценічне втілення «*La Juive*» виявило, що, незважаючи на численні ефекти видовищного ряду, на фінансування яких не скупився Л.-Д. Верон, лібрето Е. Скріба без музики й ідей Дж. Мейєрбера не досягло тієї сили драматичної дії, якою парижани

¹ Ідеться про конвенціональний штраф 30 000 франків, який Дж. Мейєрбер змушений був заплатити на вимогу Л.-Д. Верона (директора Королівської опери), оскільки, прагнучи доопрацювати новаційні рішення, не надав партитуру у термін, визначений контрактом. Докладно цю ситуацію розглянуто у статті: Сакало О. В. Новації ціною тридцять тисяч франків / Сакало О. В. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. – К., 2015. – № 1 (26). – С. 16–26.

² Zimmermann R. Giacomo Meyerbeer: eine Biographie nach Dokumenten / Rainer Zimmermann. – 1. Aufl. – Berlin : Henschel, 1991. – S. 208.

³ Письмо Джузеппе Верди к Кларе Маффеи от 6 сентября 1847 г. Париж // Верди Дж. Избранные письма / Джузеппе Верди ; сост., пер., вступ. ст. и примеч. А. Д. Бушен. – М. : Госмузиздат., 1959. – С. 65.

захоплювалися у «Роберті-Дияволі» і яка захопить їх у «Гугенотах». Оцінки техніки і майстерності прославленого французького літератора, які через роки дасть один із його численних співавторів – Ернест Легуве, будуть справедливі для п'єс Е. Скріба, але застосування до оперних лібрето виявить серйозні прорахунки його «універсального» методу. На сторінках третього тому своїх мемуарів, виданих 1888 року, Е. Легуве досить багато місця відводить опису спільної роботи з майстром «добре зробленої драми». «Скріб був не тільки талантом, він був генієм “нумерації”, – під «нумерацією» автор спогадів має на увазі порядок динамічного проходження сцен, у яких розвивається інтрига. – Кожна сцена має не тільки виникати з попередньої і поєднуватися з подальшою, а повинна мати такий внутрішній рух, щоб п'єса розвивалася без перерви, етап за етапом у напрямі до фінальної точки <...> Варто було тільки накидати план п'єси, як усі її елементи, ніби за помахом чарівника, шикувалися в руках Е. Скріба “у своєму логічному порядку”¹. Розповідаючи про досягнення мистецтва драматургії у процесі спільної роботи, Е. Легуве описує техніку Е. Скріба. Майстер «добре зробленої драми» починав створювати її відповідно до порядку сцен і появи персонажів, у той час коли фабула була ще в стадії обговорення. Склавши «каркас»: розрахувавши порядок і кількість появ дійових осіб, він (спільно зі своїми літературними підмайстрами) міг зайнятися його заповненням: визначитися з характером взаємодії героїв у кожній сцені і розробкою деталей розвитку сюжету. Однак віртуозна майстерність драматурга розмовного театру, яка викликала справедливе захоплення побратима по перу, вимагала адаптації до умов опери. Помпезна «велика історична опера», яка повільно розгорталася у п'яти актах, передбачала включення в інтригу образів мас, репрезентованих масштабними хоровими і танцювальними сценами. Але це було не під силу навіть геніальному лібретистові поза співдружністю з не менш геніальним композитором. У «La Juive» Е. Скріб, не змінюючи своїх принципів, ішов торованим шляхом конструювання драматизму особистісної колізії, а Ф. Галеві не вистачило майстерності поширити конфліктне протистояння на образну сферу, яка репрезентує суспільні сили. Як результат, участь хору звелася до декоративної функції, загалом же, жодна сцена і приблизно не досягла «тієї вибухової сили конфронтації», якої досяг у «Гугенотах» Дж. Мейєрбер².

На жаль, перемога на полі бою музики не стала гарантом успішного просування полями театрального виробництва. Відставка Л.-Д. Верона сталася лише 16 серпня, але оскільки почалися репетиції і з 2 червня робота над постановкою нової опери Дж. Мейєрбера пішла повним ходом, композитор відчув гіркоту «отрути і жовчі» враженого директора повною мірою.

Марнотратство під час постановки «La Juive»³ змінилося демонстративною економністю. Скорочувалось фінансування всього, що було необхідно композитору для задуманої ним вистави: від коштів на декорації до кількості хористів. Уже через дванадцять днів після початку роботи (14 червня) Дж. Мейєрбер у листі до Мінни описав усе, що відбувалося: «Моє перебування тут являє день у день низку суперечок з

¹ Цит. за: Аникст А. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / Александр Аникст. – М. : Наука, 1988. – С. 12.

² Zimmermann R. Giacomo Meyerbeer: eine Biographie nach Dokumenten / Rainer Zimmermann. – 1. Aufl. – Berlin : Henschel, 1991. – S. 207

³ Л.-Д. Верон, який вважав необхідною умовою успіху пишність і розкішність сценічної дії, інвестував в оформлення спектаклю 150 тисяч франків. Щоб досягти необхідної видовищності, він навіть вирішив випустити на сцену «масу живих коней», тому парижани іронічно називали театр «Opera Franconi» (натякаючи на циркову родину дресирувальників коней і наїзників Франконі). Такого щедрого фінансування не знала жодна з постановок на першій оперній сцені Парижа.

Вероном, які настільки серйозні, що я змушений кожний із моїх листів спочатку нести Cremieux¹ для перевірки. Пекло вивергнуло Верона, і я проклинаю моє дурне честолюбство за те, що я, показавши всьому світу навколо, що отримав назад свої витрати², знову зв'язався з цією людиною <...> Імовірно, він через 8 днів залишає адміністрацію Опери: про це активно говорять. Звичайно, тоді б директором став Дюпоншель, мабуть, не набагато кращий, ніж він»³. Через два тижні Дж. Мейєрбер знову продовжує роздуми про майбутні зміни в новому листі до Мінни: «Хоча я не хочу стверджувати, що таким чином я в ньому (Дюпоншелєві) мав би старанного друга, усе ж, він не був би оголошеним ворогом як мерзенний Верон, крім того, я отримав би у нього 24 голоси в хор, збільшення якого, особливо в цій опері, було б дуже важливим. Також щодо декорацій і костюмів я керував би набагато краще, бо Верон ставитиме мене на сцені дуже бідно <...>»⁴.

Досить точно оцінивши зміни постановочного процесу, які обіцяв прихід Ш.-Е. Дюпоншеля, Дж. Мейєрбер не міг навіть припустити масштабів інтриг, які розгортатимуться навколо нього і його нового дітища. Відчай проступає у кожній фразі листа, написаного вже через місяць після «воцаріння» нового директора (20 вересня): «<...> Я знемагаю під тягарем величезної кількості репетицій, змін, оркестровок, безліч сварок і неприємностей з усім непотребом доводять мене майже до божевілля. При цьому похмурі перспективи найближчого майбутнього мого твору: мене чекає боротьба не на життя, а на смерть не тільки з моїми, а й з ворогами Дюпоншеля, які, мабуть, знають, що коли моя опера не матиме успіху, Дюпоншель не втримається, і все впаде на мою долю. При цьому порадики Дюпоншеля і довірені Галєві через “Juive”, природно, не можуть бажати моїй опері ніякого успіху <...> Ти бачиш, у якому осинному гнізді я перебуваю <...>»⁵.

Незабаром позначилася ще одна болюча проблема: «В осла Дюпоншеля зовсім немає своєї преси, і Верон відкрито інтригує проти нього <...>»⁶. Дж. Мейєрбер не помилився у своїх перспективах і цього разу. Саме його, непокірного композитора, і його вистраждану нову оперу колишній могутній директор використав основним інструментом своєї інтриги проти наступника. У листах незмінному повіреному своїх душевних переживань, коханій дружині, постійно звучать гіркі нарікання. «<...> Журнали стають цього разу не прихильні до мене. Уже з'явилося кілька дуже злісних статей проти моєї нової опери <...>»⁷. «Моя слава, у результаті, більше не на колишній висоті. Численні кепські статті проти мене в німецьких газетах, які часто перекладаються в *Revue*⁸ та в інших періодичних виданнях, завдали мені значної шкоди у громадській думці»⁹.

¹ Кремію Ісаак Адольф (Cremieux Isaac-Adolphe, 1796–1880) – французький адвокат, який вів справи Дж. Мейєрбера у Парижі. Член Тимчасового Уряду (1848), міністр юстиції (1870–1871). Фундатор «Alliance Israelite Universelle» (1860).

² Дж. Мейєрбер має на увазі те, що зумів добитися від дирекції театру повернення штрафу, коли надав для підготовки вистави закінчену партитуру.

³ Zimmermann R. Giacomo Meyerbeer: eine Biographie nach Dokumenten / Rainer Zimmermann. – 1. Aufl. – Berlin : Henschel, 1991. – S. 209–210.

⁴ Там само, с. 210.

⁵ Там само, с. 211.

⁶ Там само.

⁷ Там само.

⁸ Ідеться про найвпливовіше паризьке видання «*Revue de Paris*», яке, як і раніше, належало Л.-Д. Верону.

⁹ Zimmermann R. Giacomo Meyerbeer: eine Biographie nach Dokumenten / Rainer Zimmermann. – 1. Aufl. – Berlin : Henschel, 1991. – S. 210.

Маестро пригнобляли різноманітні брехливі повідомлення, поширювані у пресі, про небачені ефекти, на які він буцімто робить ставку, прагнучи нового успіху. Наприклад, 22 жовтня він із гіркотою повідомляв Мінні, що газетярі винайшли ще одну брехню про супровід хорів «St. Barthelemy» артилерією, а публіка, незважаючи на безглуздість інформації, сприйняла її із «серйозною довірою»¹.

У листі митця від 8 листопада вимальовується ще одна проблема. До «анти-мейєрберівської» кампанії долучилися адепти россінівського оперного генія і почали свою гру. Саме вони, на думку композитора, розмістили в «*Moniteur de Commerce*» статтю, сповнену різноманітними чутками («*man sage...*», «*man im Publikum sage...*»)² про нову оперу маестро і причини повернення на сцену Академії «Осади Коринфа» Дж. Россіні. «Ця стаття, безумовно, була інспірована друзями Россіні, щоб примусити мене дозволити це відновлення. Кілька днів тому приїжджав Дюпоншель, обходжував мене і просив дозволу зайнятися відновленням “Перемоги Коринфа”. Природно, після цієї статті мені не залишалося нічого іншого, як сказати “так”, тільки внаслідок цього я втрачаю мінімум від 12 до 14 репетицій»³.

Паралельно до перипетій складної інтриги, яка розгорталася за стінами театру, усе більш явною ставала внутрітеатральна драматична колізія. Райнер Ціммерманн головною причиною складних взаємин Дж. Мейєрбера з трупою вважає перфекціонізм композитора, і з цим важко не погодитися. Ставлячись надзвичайно вимогливо до свого професіоналізму, прагнучи максимальної досконалості прояву кожної складової свого музичного обдарування (фортепіанне виконавство, диригування, мистецтво композиції), маестро був настільки ж вимогливий до сценічних інтерпретаторів своїх творів. Його безкомпромісність не могла не викликати протидії трупи. Уже після шістнадцяти репетиційних днів (18 червня, 1835 р.) у листі до «кумира своєї душі» він без ілюзій представив ситуацію в сучасному паризькому театральному житті, найбільш повним відображенням процесів якого була Орега. «Хоча я ще поклоняюся моему мистецтву, палко, як у дні моєї першої молодості, хоча я ще, як і раніше, відчуваю потребу творити, завжди і постійно, я відчуваю силу створювати навіть краще і важливіше, ніж було досі: але, риючись в мерзенному вирі бруду, у якому потрібно шукати нинішній театр, нинішню публіку, нинішню критику, і з чого виловлюють сьогоднішній Succes⁴, я щодня втрачаю більше сили, бо все це щодня падає глибше і глибше, і скоро доведеться червоніти від Succes в цій божевільній жахливій епосі так, як зазвичай від Chute⁵»⁶. Відчай, який прочитується в кожному рядку, породжений розумінням безвиході свого становища. Як митець, він усією своєю творчою сутністю був проти перетворення будь-якого твору, прийнятого до постановки в Орега, на бізнес-проект, успіх якого визначався не художнім рівнем партитури, а організаційною майстерністю і фінансовими можливостями дирекції і автора. Як композитор, який прожив і вистраждав кожен звук своєї новаторської опери, він бажав її повноцінного

¹ Zimmermann R. Giacomo Meyerbeer: eine Biographie nach Dokumenten / Rainer Zimmermann. – 1. Aufl. – Berlin : Henschel, 1991. – S. 210.

² «Кажуть...», «публіка каже...» (нім.).

³ Там само, с. 211

⁴ Успіх (франц.)

⁵ Падіння (франц.)

⁶ Зазначимо, що у листах, написаних загалом німецькою, Дж. Мейєрбер вживав французькі слова, а в написанні прізвищ французів зберігав мову оригіналу.

сценічного втілення, і, розуміючи, що ціна бажаної постановки – дотримання законів сформованої практики, – підкорявся.

Підготовка музичної частини інсценування майже цілком покладалася на Дж. Мейєрбера. Будучи блискучим піаністом і витонченим концертмейстером, він сам розучував партії з кожним із виконавців, що перетворювало його дні на суцільні індивідуальні репетиції. Тож не дивно, що безжально спалюючи себе роботою над сценічним утіленням «St. Barthelemy», Дж. Мейєрбер сподівався на таке ж ставлення й інших учасників проекту, передусім музикантів. Перетворення творчого процесу виконавства на інструмент зведення рахунків з усіма – від композитора до адміністрації театру, – стало причиною додаткових хвилювань і побоювань маестро.

З листів до дружини зрозуміло, що після майже місяця роботи над постановкою він «досі ще» не помічає «жодних ознак ентузіазму на репетиціях», і хоч сам зізнається, що майже ні в що не ставить репетиційний ентузіазм, але «настільки тривалий холод» його «все ж лякає»¹. Допрем'єрні репетиції не змінили ситуації. «Наша передостання репетиція, на якій були присутні кілька сотень людей, була огидна. *Nourrit*², дуже захриплий, не міг співати, хори, їм відмовили у вхідних квитках для своїх, злилися і співали навмисне фальшиво й погано <...> Організація ні надихає, ні радує, коротше, у результаті все виявляється ганебним, і я боюся, ця репетиція завдасть опері великої шкоди»³.

Додаткове напруження у виснажливий репетиційний процес додавала необхідність постійно переробляти, та ще й у прискорених темпах. Листування з Мінною, єдиною, хто знав про всі страхи, тривоги і найдрібніші перипетії постановочної драми композитора, була свідком всебічного пресингу, якому він піддавався буквально щодня і години репетиційного періоду. Крім того, що репетиційна робота була етапом створення його власної останньої редакції, серйозно втручалися в структуру опери і вимагали від нього значних переробок цензурна комісія і представники дирекції на чолі з Ш.-Е. Дюпоншелем. Е. Скріб, прагнучи домогтися драматургічної дієвості, не тільки активно втручався в режисуру, а й змінював уже готовий текст, не зважаючи на те, як ці зміни сприйме композитор. Не залишилися осторонь від процесу постановочного «перекроювання» і виконавці партій головних героїв, передусім Адольф Нуррі (майбутній Рауль), який вимагав для себе нової партії у фінальному дуеті четвертого акту. Саме такі переробки виснажували майстра: «Я знемагаю під тягарем величезної кількості <...> змін»⁴. Його прагнення захистити своє бачення викликало «безліч сварок і неприємностей з усім непотребом», які «доводили» його «майже до божевілля»⁵.

Лист до «дорогої, коханої дружини» від 24 грудня 1835 року, за 62 дні до прем'єри: «Я пропустив кілька поштових днів без того, щоб писати тобі, бо я знову в скрутному становищі, коли мені доводиться щохвилини радитися, щоб відбивати нові труднощі, у які ми потрапили <...> Знай, що уряд заборонив усю роль Катерини фон Медичі, зрештою, і сцену з монахами. Після кількох значних переробок, які по-

¹ Zimmermann R. Giacomo Meyerbeer: eine Biographie nach Dokumenten / Rainer Zimmermann. – 1. Aufl. – Berlin : Henschel, 1991. – S. 210.

² Нуррі Адольф (1802–1839) – видатний французький тенор, перший виконавець головних тенорових партій у «Вільгельмі Теллі» Дж. Россіні, «Роберті-Дияволі» та «Гугенотах» Дж. Мейєрбера.

³ Zimmermann R. Giacomo Meyerbeer: eine Biographie nach Dokumenten / Rainer Zimmermann. – 1. Aufl. – Berlin : Henschel, 1991. – S. 214.

⁴ Там само, с. 211.

⁵ Там само.

кладають на мене нову роботу, ймовірно, обидва перші пункти можливі. Останній, проте, якщо я напишу половину четвертого акту по-новому, навряд чи. Отже, ти можеш припустити, до яких демаршів без числа і краю вдається міністр при Комісії. Досі не вирішили, що буде, якщо Катерина, безумовно, має бути відсутня, яким чином – кінець, а також назва. Тепер я зайнятий змінами, які це спричинило. Скоро для цього бракуватиме днів. Якщо, проте, сцена з монахами має бути змінена, то я зважився повернути мою оперу, якщо справи інакше не підуть. Тепер Скріб клопоче про останній пункт. При тому, як ти можеш уявити, найбільш авантюрні газетні статті всякого роду і найбільш божевільні чутки про оперу. При такій великій турботі, ще таку велику неприємність!»¹

29 лютого восьмимісячний постановочний марафон закінчився. Чекаючи вечора прем'єри, близько третьої години пополудні Дж. Мейєрбер написав Мінні, яка перебувала в цей час у Франкфурті-на-Майні: «За нечисленні години до доленосної миті, яка дуже суворо вирішить моє музичне майбутнє, охоплений тисячею сумнівів і страхів, я знаходжу свій притулок у тобі, моїй єдиній»². Він пише, що дух його підтримують лише «любий ніжний образ» дружини і образ їх «небесної дитини», що «навіть якщо прихильність» його «музи відвернеться від» нього, «чого він побоюється», «як в добрі, так і в злі години» він зверне погляд «вгору до них, своїх Ангелів хранителів»³.

1 березня перший звіт про прем'єру був знову адресований Мінні: «Кумир моєї душі! З тобою я радився в останні миті моїх сумнівів і страхів, я хочу розмовляти з тобою, моя дорога, після щасливого успіху, який заспокоїв мої побоювання. Учора наші “Гугеноти” йшли з виглядом блискучого Succes на сцені. Я говорю з виглядом, оскільки ти знаєш, як адміністрації в Парижі komponують свою першу виставу, тому на слід справжнього настрою публіки можна натрапити тільки в подальшому. І все ж, це трапляється в Опера менше, ніж в інших театрах. У першому акті дуже сподобалася оргія, романс *Nourrit*, хорал і пісня, і маленька арія *Flecheux*. Весь акт справив дуже сприятливе враження. Другий, хоча на це покладалися великі надії, також весь пройшов під оплески, але залишив *au fond*⁴ холодним. Третій, за який побоювалися, навпаки, дуже сподобався, особливо “*Rataplan*”, який змусили повторити, септет дуелі, і хор сварки, який був виконаний справді чудово. Менше (хоча дуже) аплодували дуету між *Falcon*⁵ і *Levasseur*⁶. Та загалом Succes ще не був рішучим. Четвертий акт викликав справжнє зацікавлення, а у п'ятому терцет, який не справляв враження на репетиціях, блискуче взяв реванш. Після четвертого акту були викликані *Nourrit* і *Falcon*; після п'ятого акту я (прошу мене вибачити) і потім усі. Усі сьогоднішні маленькі повідомлення в газетах

¹ Becker H. Giacomo Meyerbeer: ein Leben in Briefen / Heinz Becker und Gudrun Becker. – Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 1983. – S. 101.

² Zimmermann R. Giacomo Meyerbeer: eine Biographie nach Dokumenten / Rainer Zimmermann. – 1. Aufl. – Berlin : Henschel, 1991. – S. 214.

³ Там само.

⁴ У принципі (франц.)

⁵ Фалькон Марія-Корнелія (Falcon Maria Cornelia, 1812–1897) – французька співачка (сопрано), з 1832 по 1837 виступала на сцені Опера. Дебютувала у партії Аліси («Роберт-Диявол»). Виконала партії Рахілі у «Жидівці» Ф. Галеві та Валентини у «Гугенотах» Дж. Мейєрбера.

⁶ Левассьор Нікола-Проспер (Levasseur Nicolas-Prospere, 1791–1871) – видатний французький оперний співак (бас). Розраховуючи на його виконання, Дж. Мейєрбер писав партії Бертрама («Роберт-Диявол»), Марселя («Гугеноти»), Захарії («Пророк»).

звучать дуже сприятливо. Як це складеться на тривалий термін, знає Бог. Я ще не спокійний, проте набагато більше заспокоєний, ніж учора»¹.

Листи, написані до Мінні після прем'єри вистави, по суті, є хронікою завоювання Парижа «Гугенотами». 6 березня 1836 року: «Кумир моєї душі! Це дурне, але в моїй душі глибоко укорінене упередження: не висловлювати слово *Succes* перед третьою виставою, – про мене. Усе ж, тепер ця третя вистава також відбулася, і я вважаю, без перебільшення, що можу повідомити тобі про великий сенсаційний *Succes*, який охопив весь Париж у цей момент. Третя вистава викликала набагато більший ентузіазм, ніж дві попередні, особливо у перших трьох актах. Що стосується четвертого і п'ятого актів, то ентузіазм не може бути більшим, ніж він уже був при першій виставі <...> У *Bureau de Location*² щодня має стояти подвійний заслін охорони, настільки великий наплив тих, хто хоче зняти *die Stalles*³ і ложі. Однак чи триватиме це, ще не можна судити по третій виставі. Утім, не думай, що, хоча схвалення в театрі величезне й одно-стайне, справа йде без суперечностей і критики у фойє і салонах. Багато хто засуджує естетичну позицію моєї манери композиції цілком або в окремих частинах, особливо роль *Levasseur*, у перших трьох актах убачають тільки майстерність, геніальність, однак тільки у двох останніх, загалом вважають нижчою за “Роберта”»⁴.

На основі наведених фактів висвітлено особливості постановочного періоду опери Дж. Мейєрбера «Гугеноти», відтворено умови й обставини, за яких готувалася вистава на першій оперній сцені Парижа, виявлено характер і обсяг участі маестро у вибудовуванні остаточної версії твору. Уведення до наукового обігу цієї інформації дає змогу дійти певних висновків.

Як митець надзвичайно чутливий до новітніх мистецьких тенденцій і змін, Дж. Мейєрбер відчув історичну домінанту у жанровій системі літературно-театрального романтизму початку 1830-х років. Як митець, який не пропустив жодної театральної і літературної новинки, він чітко усвідомлював вимоги до творця масштабного жанру. Тому не вагаючись, ціною штрафу у 30 тисяч франків, він відклав термін остаточного подання партитури в адміністрацію *Opera* на 17 місяців, щоб отримати лібрето, яке б цілком відповідало його задуму. Але такий крок був небезпечним. Запізнившись майже на півтора року, маестро потрапив зовсім у нову ситуацію: у нього з'явилися конкуренти Ф. Галеві та В. Белліні. Постановки їхніх творів «*La Juive*» (25 січня 1835) та «*I Puritani di Scozia*» (23 лютого 1835), у яких утілено на оперній сцені історичні сюжети, майже на рік випередили «Гугенотів» (29 лютого 1836). І все ж ризик композитора був виправданим. В одному з листів до Мінни він констатує: «Багатьох, незліченно багатьох ентузіастів, однак, здобула опера, яку вони ставлять не тільки над “Робертом”, а на таке високе місце, що я почервонію, повторюючи їхні висловлювання. Що тішить мене, так це здебільшого те, що навіть *супротивники* цієї опери говорять про неї, як про одне з найзначніших музичних явищ нового часу, навіть якщо вони не погоджуються з моєю спрямованістю»⁵. Те, що сучасники змогли побачити зблизька, стало аксіомою сучасного музикознавства. Досконалість утілення в опері

¹ Becker H. Giacomo Meyerbeer: ein Leben in Briefen / Heinz Becker und Gudrun Becker. – Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 1983. – S. 102–103.

² Каса для продажу квитків (*франц.*)

³ Абоновані сидячі місця у перших рядах (*жарг.*)

⁴ Becker H. Giacomo Meyerbeer: ein Leben in Briefen / Heinz Becker und Gudrun Becker. – Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 1983. – S. 104–105.

⁵ Там само.

Дж. Мейєрбера комплексу засобів поетики історичного масштабного жанру (в оперній версії) саме його «Гугенотам» відвела місце першого повноцінного зразка романтичної історичної великої опери.

Усі залаштункові інтриги на різних рівнях виявилися результатом перфекціонізму композитора. Так, вчинки Л.-Д. Верона хоч і були продиктовані бажанням помститися Дж. Мейєрберові за те, що він домігся повернення суми конвенціонального штрафу, натомість інспіратором усього ланцюга подій цієї колізії було бажання композитора мати досконалий текст лібрето. Невдоволення акторів трупи було зворотним боком невблаганної вимогливості маестро до якості виконання партій. Численні переробки певних фрагментів партитури (крім цензурних заборон) здійснювалися внаслідок прагнення досягти граничної органічності театрального втілення твору, позбавитись довгот у розвитку сценічної і музичної дії, домогтися безперервної динаміки драматичного впливу. Така копітка робота композитора над кожною деталлю тексту лібрето, партитури, мізансцен, декорацій, така гнучка реакція на поради лібретиста-драматурга і режисера були унікальними для середини 30-х років XIX ст. На той час не було іншого оперного автора, який би так ретельно, як Дж. Мейєрбер, готував свої опери до першого сценічного показу. Саме така підготовка була важливою складовою успішного результату, якого не могли пробачити композиторіві більшість побратимів по перу і серед них Дж. Россіні (як і його прихильники).

Загалом «Гугеноти» – це опера, яка довела, що успіх попереднього «Роберта-Диявола» не був випадковим, а їх автор, за словами керівника адміністрації «*Pariser Post*», – «геній».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аникст А. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / Александр Аникст. – М. : Наука, 1988. – 505 с.
2. Письмо Джузеппе Верди к Кларе Маффеи от 6 сентября 1847 г. Париж // Верди Дж. Избранные письма / Джузеппе Верди ; сост., пер., вступ. ст. и примеч. А. Д. Бушен. – М. : Госмузиздат., 1959. – С. 64–65.
3. Сакало О. В. Новації ціною тридцять тисяч франків / Сакало О. В. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. – К., 2015. – № 1 (26). – С. 16–26.
4. Becker H. Giacomo Meyerbeer: ein Leben in Briefen / Heinz Becker und Gudrun Becker. – Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 1983. – 298 s.
5. The Diaries of Giacomo Meyerbeer / translated, edited and annotated by R. Letellier. – Vol. 1–3. – Vol. 1. – London : Associated University Presses, 1999. – 578 p.
6. Zimmermann R. Giacomo Meyerbeer: eine Biographie nach Dokumenten / Rainer Zimmermann. – 1. Aufl. – Berlin : Henschel, 1991. – 464 S.

Сакало Е. В. «Гугеноты» Джакомо Мейєрбера: закулисные процессы подготовки первого спектакля. Рассмотрена переписка Дж. Мейєрбера периода подготовки сценической реализации и первых представлений оперы «Гугеноты». Мнения, замечания, комментарии композитора, которые сохранились в его эпистолярном наследии, сопоставлены с историческими событиями жизни музыкального Парижа и его главной оперной сцены (2 июня 1835 – март 1836). Благодаря дополнению фактологии информацией о мотивах поступков и характере поведения лиц, которые имели непосредственное отношение к процессу рождения спектакля, и группировки адептов гения Дж. Россіні, в значительной степени воспроизведён

контекстный фон рождения первой сценической версии «Гугенотов». Определены: масштаб интриг директора Королевской академии музыки (в будущем *Opera*) Л.-Д. Верона с целью навредить успеху композитора; объём противодействия труппы театра требовательности Дж. Мейербера; роль сторонников Дж. Россини в противостоянии художнику и его инновационному творению. Раскрыта роль главного либреттиста «Гугенотов» Э. Скриба в формировании премьерной версии оперы. Очерчены методика доработки оперной партитуры на финальном этапе, присущая композитору, и его вклад в постановочный процесс. Доказано, что совершенное воплощение своего видения произведения было для Дж. Мейербера высшим критерием композиторской деятельности.

Ключевые слова: письма, опера, премьера, спектакль.

Sakalo O. V. “Les Huguenots” by Giacomo Meyerbeer: the Behind-the-Scenes Process of the First Performance. The article studies the correspondence of G. Meyerbeer during the preparation period for the first performance of the opera “Les Huguenots”. Opinions, remarks, comments by the composer preserved in his epistolary collection are compared with historical events of the musical life of Paris and its opera scene (from 2 June 1835 to March 1836). Thanks to the addition of information about the motives of the actions and behaviours of certain individuals who were directly related to the process of the play’s creation and the groups of J. Rossini’s followers, the contextual background of the birth of the first stage version of “Les Huguenots” has been reproduced. The extent of the intrigues between the director of the Royal Academy of Music (Opera in the future) L.-D. Veron, who aimed to hurt the success of the composer, are also defined, as well as the extent of the counteraction of the theatre troupe to the demands of G. Meyerbeers and the role of the Rossini supporters in the confrontation between the artist and his innovative creation. The role of the librettist of “Les Huguenots” E. Scribe in the formation of the premiere version of the opera is also revealed. The article defines the composer’s methodology for the final refinement of opera scores and its contribution to the production process. It has been proven that the perfect embodiment of his vision was for G. Meyerbeer the ultimate criterion for his own composing.

Keywords: letters, opera, premiere, performance.