

Іван Соллертинський

Джакомо Меєрбер

В одній з численних бесід Гете з Екерманом якось зайшла мова про музику до «Фауста».

- Усе ж не втрачаю надії, – мовив Екерман, – що до «Фауста» буде написано підхожу музику.
- Це зовсім неможливо, – відповів Гете. – Те відразливе, огидне, страшне, що вона подекуди повинна містити, суперечить духові часу. Музика мусила б мати тут такий самий характер, як у «Дон Жуані»; Моцарт міг би написати музику для «Фауста». Можливо, це вдалося б Меєрберові, але навряд чи він матиме охоту взятися до чогось подібного; він надто тісно пов'язав себе з італійськими театрами[1].

Ця висока і парадоксальна оцінка Меєрбера від патріарха німецької літератури, сучасника Бетговена і Шуберта (який, однак, так і не зумів збагнути їхньої творчості), надалі неодноразово викликала подив музикантів XIX століття. Пояснити її посиленням на малу музикальність Гете заважав пієтет перед іменем одного з найбільш універсальних світових геніїв, до того ж це було б і по суті невірно: Гете вельми тямив у музиці XVIII століття, цінував Генделя, обожнював Моцарта і лише до новітньої музики – починаючи від Бетговена – почував нездоланну антипатію. Залишалося пояснити судження про Меєрбера [2] випадковими причинами.

Так чи інакше – повірити тому, що Гете мав глибокі підстави поважно поставитися до Меєрбера, європейські музикознавці, за небагатьма винятками, не могли. Аж надто скомпрометованою виявилася репутація Меєрбера на загальному тлі історії опери XIX століття. Не те щоби йому відмовляли в композиторському таланті – цього, здається, ніхто не оспорював. Але тим більше навалювалися на Меєрбера за те, що він «профанував» свій талант, догоджаючи моді й публіці, женучись за театральними ефектами на шкоду драматичній і музичній логіці, що він став комерсантом від музики й одночасно своєрідним музичним демагогом, що – одне слово – саме Меєрберові опера зобов'язана своїм суспільно-філософським і музичним декадансом. Уже Роберт Шуман, обурюючись, писав з приводу «Гугенотів», що в Меєрбера сценічна дія – заради сильніших контрастів – відбувається або в публічному домі, або в церкві. Але всі ці причіпки бліднуть перед лютою і систематичною кампанією, яку повів проти Меєрбера Ріхард Вагнер. Саме Вагнерові Меєрбер зобов'язаний дискредитацією свого імені й творчості на багато десятиріч.

У теоретичній праці Вагнера «Опера і драма» (1851) Меєрбер третирується як ганебна пляма в історії музичного театру. Його позбавлено творчої волі й музичної індивідуальності. Він не що інше, як «флюгер європейської оперно-музичної погоди, – флюгер, який нерішуче крутиться за вітром, доки нарешті погода не усталиється». Він найменше самостійний: «Подібно до шпака, він іде за плугом у полі й зі щойно зораної борозни весело видзьобує хробаків. Жоден напрям не належить йому, але все він перейняв від попередників і розробляє надзвичай ефектно; до того ж він робить це з

такою квапливістю, що попередник, до слів якого він прислухається, не встигає ще вимовити слова, як він вже кричить цілу фразу, не дбаючи про те, чи вірно зрозумів сенс цього слова. Звідси й пішло, що він завжди говорив дещо трохи інше, аніж те, що хотів сказати його попередник. Однак шум, який спричиняє фраза, котру мовив Меєрбер, бував такий оглушливий, що попередникові вже самому не вдавалося виразити справжнього сенсу своїх слів: хоч-не-хоч, аби також мати змогу говорити, він мусив долучити свій голос до цієї фрази. Тому сам Меєрбер – «найбільш збочений майстер музичної справи», а його опери – «непомірно строката, історико-романтична, диявольсько-релігійна, побожно-хтива, фривольно-свята, таємничо-нахабна, сентиментально-шахрайська драматична суміш». «Таємниця меєрберівської оперної музики – ефект».

У результаті Вагнерових причіпок історична репутація Меєрбера виявилася заплямованою ґрунтовно. Особливо постаралися – по смерті самого байройтського маестро – фанатичні вагнеріанці всіх штибів, які оголосили вагнерівську музичну драму єдиним гідним культурного європейця жанром театральної музики. А опера, з їхньої точки зору, була видом мистецтва, який підлягає остаточному скасуванню; надто в особі італійців і Меєрбера.

Нині настає час переглянути поширений погляд на Меєрбера. Звичайно, було б зворотною помилкою поставити його нарівні з Верді, Бізе або тим же Вагнером; Меєрбер – композитор меншого, але таки дуже значного масштабу. Меєрберові докоряли за життя, що за допомогою щедро оплачених реклам і клаки він створював успіх своїм творам. Але Меєрбер давно помер, а «Гугеноти» от уже понад сто років як не сходять з оперних сцен усього світу.

Отож річ не в сенсаційному ажіотажі, а у справді великих достоїнствах самої музики, яка з честю витримала випробування часом.

Усе сказане змушує нас поставитися до оперної спадщини Меєрбера з найпильнішою увагою.

2

Передусім – якій національній культурі належить Меєрбер?

Уже його сучасникам було важко відповісти на це питання. Меєрбер – типовий європейський космополіт як у побуті, так і у творчості. «У його музиці мелодика – італійська, гармонія – німецька, а ритміка – французька» – так віддавна заведено атестувати творчу продукцію Меєрбера.

Життєві умови вкрай сприяли тому, аби композитор перетворився на «громадянина Європи».

Історія музики знає багато трагічних біографій. Назвемо Моцарта, Бетговена, Шуберта, Шумана, Гуго Вольфа, Малера, Мусоргського, до певної міри Вагнера. Серед цих імен Меєрбер виступає улюбленцем долі, справжнім щасливцем.

Джакомо Меєрбер (докладне ім'я – Якоб-Лібман Бер; префікс Меєр був зумовлений отриманням багатой спадщини від родича, який мав це прізвище) народився 1791 року (а не 1794-го, як хибно вважають деякі біографи) у родині

великого берлінського банкіра. Родина культурна і безперечно талановита: один із братів Джакомо – Вільгельм – майбутній видний астроном, другий – Міхаель – рано померлий обдарований драматург і поет, автор трагедії «Струензе», до якої Меєрбер згодом напише чудову музику. Дітям дають блискучу освіту; до їхніх послуг штат викладачів – від іноземних мов до музики. Джакомо швидко стає піаністом-вундеркіндом: дев'ятирічним виступає в публічному концерті, граючи Моцарта; серед його вчителів: знаменитий Муціо Клементі; друг Гете – диригент Цельтер, учений і педантичний музикант; і, нарешті, згодом – щонайосвіченіший теоретик і оригінальний композитор новаторського напрямку, ексцентричний абат Фоглер, у чийй школі в Дармштадті Меєрбер зустрівся на учнівській лаві з Карлом-Марією Вебером, майбутнім геніальним автором «Вільного стрільця», «Евріанти» й «Оберона».

Сам Меєрбер – про всій жвавості темпераменту – вже у школі викazuje характерні риси: він страшенно працьовитий і усидливий, здатний цілими тижнями сидіти в халаті, не виходячи з кімнати, занурившись у студіювання партитур. Він вивчає фугу і контрапункт, рівно відданий – незважаючи на конфесійні відмінності – церковній і світській музиці, складає кантати, і одна з них приносить йому перший великий успіх: це – лірична рапсодія з благонаміреною назвою «Бог і природа» (1811). Видимо, і тут, попри вченість композиції, йому найбільше вдалися ефектні декоративні моменти. У кожному разі, сучасники відзначають, що «появу світла, поступове зародження життя у природі, ніжну гармонію кольорів, узагалі всю поезію природи він передав особливо вдало. Величаво-врочисто бушують могутні хвилі моря і лунають грізні удари грому в його музиці. Дуже яскраво також відтворено сцену воскресіння мертвих». Можна згадати ще про дві події цього періоду. Одна з них, котра характеризує Меєрбера як своєрідного «суспільника», – компонування патріотичного псалму з приводу визвольного руху в Німеччині, скерованого проти Наполеона і французьких завойовників. Друга – зустріч у Відні з Бетговеном на концерті, де виконували не надто вдалу симфонічну картину Бетговена «Битва під Вітторією». Меєрбер грав на литаврах і – за відгуком самого розсердженого Бетговена – грав дуже погано: через хвилювання ніяк не міг вступити вчасно.

Але то була випадкова невдача. Набагато тривожнішим було інше: перші опери Меєрбера – біблійна «Клятва Євфая» й орієнтальна «Алімелек, або Господар і гість» – пройшли з більш ніж скромним успіхом. Щоправда, значна частка провини в цьому припадала на погану постановку (у Штутгарті перша сценічна репетиція Алімелека відбулася напередодні прем'єри), та, очевидно, не дуже-то сподобалась і сама музика. Критики дорікали Меєрберові в невмінні опанувати вокальну лінію і взагалі у відсутності мелодичного обдарування. Це був небезпечний симптом. У добу Реставрації, по закінченні наполеонівських війн, уся Європа особливо жадібно накинулася на розкішну чуттєву мелодику італійської опери з її чисто гедоністичною («насолонницькою») естетикою. Меєрберові з його німецькою контрапунктичною вченістю загрожувала небезпека залишитися осторонь. Першим сигналізував йому про

цю небезпеку маститий Сальєрі. Той наполегливо радить молодому композиторові переглянути свої музичні засади й поїхати до Італії.

1816 року Меєрбер приїздить до Венеції. Розпочинається новий, італійський період його творчості. В усіх театрах неподільно царює «Лебідь із Пезаро» – Джоаккіно Россіні. З тріумфом проходять вистави його «Танкреда». Готується до постановки опера, яка створила Россіні світову славу, – «Севільський цирульник». Від природи обдарований величезною кмітливістю, Меєрбер орієнтується в новій обстановці винятково швидко. Мелодія – ось що повинно стати новим важелем його творчості. Меєрбер починає стрімко перевчатися. Складну поліфонію німецької школи облишено. Багаж дармштадської вченості без жалю викидається. З'являються перші опери в манері Россіні. У Падуї з достатнім успіхом ставлять «Ромільду і Констанцу» (1818), у Турині – «Упізнану Семіраміду» (1819) за старим текстом Метастазіо, на який свого часу складали музику і Гассе, і Глюк; у Венеції йде «Емма Резбурдзька» (1819), у Мілані – «Маргарита Анжуйська» (1820), там само два роки потому – «Вигнанець із Гренади» (1822). Ці опери нині забуті; а втім, Меєрбер багато чого з них використав у пізніших партитурах: так, одна рельєфна мелодія з «Вигнанця» ввійшла до «Пророка» (хор хлопчиків у церкві). Де-не-де вже позначаються гострі темброві комбінації. Шедевром цього періоду стане «Хрестоносець у Єгипті», поставлений 1824 року у Венеції, за участю в головній ролі уславленого кастрата Веллуті. У «Хрестоносці» є яскраві драматичні місця; соковито звучить великий оркестр із шістьма трубами; у складі дерев'яних уперше використано контрафагот. Декотрі уривки (хори гондольєрів і змовників) швидко стають популярними. «Хрестоносець» – це вже великий європейський успіх. Його ставлять навіть за межами Європи – у Сполучених Штатах і у Бразилії.

Італійський період відбився на всьому складі Меєрберової особистості. «Усі мої чуття і думки зробилися італійськими, – писав він д-рові Шусту. – По року, проведеному там, мені видавалося, що я природний італієць. Під впливом розкішної природи, мистецтва, веселого і приємного життя я повністю акліматизувався і через це міг почуватися і думати тільки як італієць. Що таке цілковите переродження мого духовного життя мусило мати вплив на мою творчість, – зрозуміло само собою. Я не хотів наслідувати Россіні й писати по-італійському, як то стверджують, але я повинен був так писати, як писав, з огляду на свій внутрішній потяг». У цих висловлюваннях перед нами вповні постає гнучка, поліморфна натура Меєрбера, яка, подібно до міфологічного Протея, виступає в різних подобах: працюючого німецького юнака – у Дармштадті, темпераментного італійця – у Венеції, нарешті, типового парижанина – у Франції.

Однак німецькі співтовариші Меєрбера кваліфікували цю італійську метаморфозу як зраду національного мистецтва. Великий Вебер, щоправда, допомагає Меєрберові просунути на німецькі сцени його нові опери, однак засмучений до глибини душі. «Серце моє поливається кров'ю, – пише він, – на вид того, як німецький артист, обдарований величезним талантом, заради жалюгідного успіху в юрби

принижується до наслідування. Невже бо так тяжко цей успіх хвилини, не кажу – зневажати, але не розглядати як найбільше?»

Для натури Меєрбера успіх, одначе, був не так задоволенням марнославства, як компасом, що вказує, в який бік пливати. Тому німецькі невдачі (а в Німеччині італізовані опери йшли без усілякого тріумфу) змусили його замислитися. У цей час його приваблює інший предмет жадань – Париж, тодішній світовий політичний і музичний центр. «Признаюся Вам, – пише композитор співакові Левассеру, який перекочував з Мілана до Паризької опери, – що я був би набагато щасливіший написати одну оперу для Парижа, ніж для всіх укупі театрів Італії. Бо в якому іншому місці світу митець, котрий бажає писати достеменно драматичну музику, може знайти могутні допоміжні засоби, окрім як у Парижі? Тут ми передусім не маємо добрих текстів, а публіка цінує лише один із видів музики. У Парижі, навпаки, можна знайти видатне лібрето, і публіка сприйнятлива до музики будь-якого ґатунку, якщо тільки її зроблено геніально. І тому для композитора там відкривається зовсім інше поле діяльності, аніж в Італії».

Обставини, як завжди, сприяли Меєрберові. Його викликав до Парижа Россіні. Знаменитий маестро і не припускав, що пізніше Меєрберові тріумфи виявляться фатальними для його власної слави і приречуть його на довге, до самої смерті, мовчання. («Я їду в Італію, – кричав згодом розлючений успіхами «Роберта-диявола» Россіні, – і повернуся до Паризької опери тільки тоді, коли юдеї скінчать свій шабаш!») Але нині, 1824 року, ситуація була інша. Меєрбер сипав компліментами, як захоплений учень; Россіні, керуючи італійською оперою в театрі Лувуа, тримався по-опікунському і поставив у Парижі Меєрберового «Хрестоносця» (прем'єра 25 вересня 1825 р.). Успіх був чималий, але не занадто: Париж, розбалуваний драматичними ефектами Спонтіні, реагував на італійську оперу Меєрбера не дуже-то гаряче. Та справу було зроблено: Меєрбер однією ногою вже у «столиці світу». Батькова смерть 1825 року викликає композитора до Берліна. Біля ліжка мертвого родителя відбуваються заручини Меєрбера з кузиною Мінною Моссон. Ще раз учиняється мандрівка Італією, яка остаточно переконує, що необхідно оселитися в Парижі. 1827 року Меєрбер перебирається до столиці Франції.

3

Меєрбер не схибив: саме Париж дав йому світову славу. Подібно до Гайне й Оффенбаха, у Парижі Меєрбер знайшов другу батьківщину.

Париж тих років являв собою чудове і захопливе видовище. Франція швидко оговтувалася від поразок 1814–1815 років. Пригніченість, яка була в перші роки Реставрації, змінило таємне і навіть відкрите визрівання настроїв. Правда, ще панувала «світова скорбота», ще зачитувалися байронівськими поемами, ще марили Чайлд-Геролдом; але це була радше літературна мода. Бурбони доживали останні терміни: їхня непопулярність була ясна малим дітям. Ліберальна буржуазія підвелася духом. Банкіри діяли щосили, субсидуючи ліквідацію монархії Карла X. Народилася «наполеонівська легенда», яка славила героїчне минуле. Ще живі були ветерани

Маренго й Австерліца. Поширювалися ідеї утопічного соціалізму. У літературі вже кипіла «романтична революція». У передмові до драми «Кромвель» молодий Віктор Гюго громив класицизм і підносив до небес Шекспіра. Старі жанри – класичної трагедії расінівського типу в драмі, «ліричної трагедії» в опері – передова художня інтелігенція піддавала несамопитим атакам: у них бачили продукт ненависного феодально-аристократичного «старого ладу». В опері панували: у поважному жанрі – старигани Мегюль, Керубіні й особливо Спонтіні, у чийх операх відроджувався Давній Рим, образи якого перегукувалися з героями наполеонівської імперії; у комічному жанрі – імпортий Россіні й вітчизняні – Буальдьє, Ізуар, Обер... В інструментальній музиці готувалася бомба: Берліоз уже написав свою парадоксально новаторську «Фантастичну симфонію». Життя било ключем. Не дивно, що Париж починає ставати улюбленим місцем пілігримства зарубіжних волелюбних літераторів – серед них Берне, Гайне, – своєрідною політичною Меккою.

Оселившись 1827 року в Парижі, Меєрбер не квапиться виступити з новим опусом. Після прем'єри «Хрестоносця» (1825) він вичікує шість років. За ці роки він відкриває салон, зав'язує артистичні й ділові знайомства, відвідує театри, а головне – до всього придивляється і багато спостерігає. На його очах здійснюються дві історичні оперні прем'єри: 29 лютого 1828 року ставлять «Німу з Портічі» («Фенеллу») Обера, 3 серпня 1829 року – «Вільгельма Телля» Россіні. В обох видніє політична тематика (неаполітанське повстання на чолі з Мазаньєлло – у «Фенеллі», повстання швейцарських горян супроти австрійських феодалів – у «Теллі»); це зближує їх із такими драматичними творами, як «Сицилійська вечірня» Казіміра Делавіня і «Жакерія» Меріме. В обох операх новинкою є етнографічний колорит (романтична «couleur locale»), притому – за справедливою увагою німецького музикознавця Германа Аберта – не лише як декорація південної природи, але і як носій темпераменту цілого народу: у цьому нерв «Фенелли» й «Телля». Прем'єри цих опер, героїчних за своєю спрямованістю, перегучних із сучасністю вибором політичної теми (звісно, під Австрію Гесслера в «Теллі» підставляли ненависну меттерніхівську Австрію 20-х років XIX століття), – зробилися віхами в історії романтичної опери. Наступною подією буде вже меєрберівський «Роберт-диявол».

Приблизно до цього часу належить і ще одна знаменна зустріч: початок творчого і ділового зв'язку з майбутнім незмінним соратником Меєрбера, драматургом і сценаристом Еженом Скрібом (1791–1861), який мав гучну популярність. Скріб не був ані геніальною людиною, ані великим письменником. Зате він був наділений іншими коштовними рисами (який Меєрбер не дарма високо цінував): він відмінно знав театри й публіку, як ніхто вмів вгадувати смаки, потреби та сьогоднішні й навіть завтрашні бажання цієї публіки. Він мав чудовий нюх на ідеї, що витали в повітрі; окрім того, він був першокласним майстром сценічної інтриги, невиснажним винахідником драматичних ефектів, принцип яких було запозичено з арсеналу антитез романтичної драматургії Олександра Дюма-батька і Віктора Гюго. До того ж він був неймовірно працьовитий і страшенно плідний. Його суспільне становище остаточно зміцнили 1836 року, коли вдовоїли прийняття до Французької академії, незважаючи на сумнівність

його кандидатури з погляду високих літературних критеріїв: [3] а проте, аннали Французької академії знали й не такі компроміси. Так чи інакше, для Меєрбера Скріб виявився «золотою людиною», потрібною, як повітря. Первістком їхньої співпраці й став «Роберт-диявол» (прем'єра – 22 листопада 1831 р.).

Важко зрозуміти в наші дні сенсаційний успіх цієї опери. На сцені фігурує Роберт, прозваний дияволом, лютий нормандський герцог; його наречена, мессінська принцеса Ізабелла, яка іноді виблискує колоратурою; і, нарешті, сам диявол власною персоною під іменем Бертрама; він же є «незаконним батьком» Роберта. По ходу дії Роберт, породжений і одержимий дияволом, повинен бути спокутуваний чистою любов'ю. Зовні це нагадує аналогічні теми німецьких романтичних опер – хоч би Вагнера (починаючи від «Летючого голландця»). Але в тому-то і відмінність Меєрбера од німецьких романтиків, що психологія героїв у нього відходить на другий план: її відтісняють гострі й химерні сюжетні ситуації. Так, Роберт проникає в руїни монастиря, де сатана воскрешає померлих черниць, які хтивими танцями (вставний «балет черниць» за участю Марії Тальйоні) спокушують героя і змушують його скоїти блюзнірський акт – зірвати вічнозелену гілку з гробниці св. Розалії. Усе це віддає феєрією. Сам диявол розспівує дуети й понурі арії (нагадуючи відомі слова Гете про те, що «немає більшого несмаку за чорта, який перебуває у стані відчаю»). У композиції вистави неподільно панують романтичні антитези: у I-й дії – бенкетування, застольна пісня, сициліана тощо, у II-й – урочистість, лицарська атмосфера, сумна постать прекрасної й цнотливої Ізабелли, і далі в тому ж дусі. Розв'язка настає в останній дії – у кафедральному соборі, де лунають молитви ченців (голоси-соло *a cappella* і хор в архаїчному стилі), де зазнає остаточної поразки і з бенгальським тріскотом провалюється в пекло злощасний татусь диявол і де під звуки арф чеснота справляє апофеоз.

Хай там як, «Роберт-диявол» здобув перемогу над парижанами. У ньому було все, що могло привабити в ті роки: жвава дія, яскраві контрасти, пахощі таємничості, фатальні викриття, бутафорська фантастика, пікантний балет розбещених черниць, співучий сатана, який своєю появою моторошно і приємно лоскоче нерви, вміло дозована сентиментальність і, нарешті, яскрава театральна музика, починаючи від короткої інтродукції з темою тромбонів, яка захоплює слухача. Багатство ефектних вокальних номерів і блискуча оркестровка викінчують успіх. Найбільше сподобалися сициліана в I-й дії й каватина Ізабелли в IV-й. Звуковий живопис і характеристика героїв тембрами відіграють видатну роль: так, Бертрама – уособлення зла – схарактеризовано понурими співзвуччями фаготів, тромбонів й офікліда. Загалом партитура вже позначає синтез італійської вокальної системи і французького інструментально-драматичного письма.

«Роберт-диявол» був першим приголомшливим успіхом Меєрбера. За ним іде тріумфальна прем'єра «Гугенотів» (1836). Суперники Меєрбера із старшого покоління – Спонтіні, Россіні – витіснені в симпатіях парижан остаточно. 1842 року прусський король Фрідріх-Вільгельм IV запрошує його генеральним музичним директором до Берліна; пропозиція для Меєрбера тим більше приємна, що виходить із країни, менше

за інші схильної визнавати світову репутацію композитора. У Берліні він керує оперою, просуває, між іншим, вагнерівського «Летючого голландця», яким диригує сам автор, що в той час упадав біля Меєрбера і частенько бував у нього в гостях. Приписувати Меєрберові невдачу «Голландця» (він витримав усього чотири вистави) було б найвищою мірою несправедливо: Меєрбер зробив усе можливе, аби підтримати свого майбутнього заклятого ворога. Він зав'язує переговори з передовими музикантами – Берліозом, Лістом, Маршнером, – запрошуючи їх до Берліна. Неодноразово він виступає як диригент. Із російських композиторів він цікавиться Глинкою, виконує його тріо з «Івана Сусаніна». В одному з листів Глинки можна побачити таку оцінку його діяльності: «оркестром керував Меєрбер, і треба признатися, що він якнайвідмінніший капельмейстер в усіх стосунках». А проте, сам Меєрбер не надто захоплювався диригуванням. «Я не дуже придатний диригувати, – пише він д-рові Шухту. – Кажуть, добрий диригент повинен мати велику частку грубості... Мені ж така грубість завжди була противна... Я не можу чинити так різко й енергійно, як це потрібно при розучуванні... Репетиції робили мене хворим».

Звісно, на першому місці в нього – композиторська діяльність. Він пише для Берліна оперу «Табір у Силезії», з обов'язковим славленням Фрідріха II – «старого Фріца» (дія відбувається в добу Семилітньої війни); головну жіночу партію співає знаменита Дженні Лінд. Цю перу нині забуто; багато чого з її музики пізніше ввійшло до «Північної зірки» (Париж, 1854). До Парижа Меєрбер наїжджає часто. 1848 року там здійснюється перша постановка його нової великої опери «Пророк». 1859 року в Комічній опері ставлять наступну новинку – «Дінору, або Свято в Плоермелі» на текст Барб'є і Карре (лібретистів «Фауста» Гуно). Уже давно Меєрбер працює над новою партитурою – «Африканкою»; це єдина його опера, яка виношується протягом багатьох літ. За останні роки здоров'я композитора сильно похитнулося. 2 травня 1864 року він помирає в Парижі. Проводи його решток на Північний вокзал (звідки труна вирушала до Берліна), за участю головного паризького рабина і всього штату синагоги, супроводжувала численна юрба. У квітні наступного 1865 року відбулася прем'єра «Африканки». Автор вже не міг насолодитися її тріумфами.

Окрім опер, Меєрбер залишив по собі багато вокальних творів – елегій, балад, романсів, пісень, чудову музику до драми свого брата «Струензе», певну кількість кантат і псалмів, серію «смолоскипових танців», написаних для берлінського двору, увертюру в маршоподібному стилі, декілька хорів і оперний фрагмент «Юдіф». Цим Меєрберова спадщина приблизно вичерпується.

Меєрбер був, безперечно, першокласним музикантом і великим театральним майстром. Першого не оспорує ніхто, навіть вороги: навіть Вагнер «зі щирою радістю і невдаваним захватом» пише в тій же «Опері й драмі» про «окремі риси відомої любовної сцени IV дії „Гугенотів” і особливо про чудесну мелодію в *Ges-dur*, яка виростає наче духмяний розквіт ситуації, що захоплює блаженним болем людське

серце і належить до дуже небагатьох і, безсумнівно, найбільш викінчених творів цього гатунку».

Отже, суперечки виникають не про факт наявності таланту, а, так би мовити, про те використання, яке дав Меєрбер своєму великому музичному обдаруванню. І саме тоді ставлять Меєрберові за провину найчастіше театральність. Він, мовляв, розміняв себе на марні сценічні ефекти, ганявся за модними й сенсаційними сюжетами (на подобу Варфоломійвської ночі), грав антитезами до втрати смаку і, в істоті, вульгиризував розроблювані теми: адже по суті в «Гугенотах», замість зіткнення релігійних ідеологій і боротьби двох політичних партій, ми бачимо лише банальну любовну інтригу з галантними пригодами, будуарними таємницями тощо. Така сама, мовляв, удаваність поважного конфлікту і в «Африканці»: і там дві великі теми – трагедія відірваної од свого народу дівчини й боротьба сміливого мореплавця Вашку да Гама з філістерами – знову вироджуються в шаблонну любовну оперну історію.

Дещо в цих запереченнях вірне. Справді, протестантизм Рауля з «Гугенотів» – лише наклеєний ярличок; любовна драма могла б розіграватися і без нього. Немає глибокої ідейної концепції й в «Африканці». Тим не менше Меєрбер звертається до тем цих опер не тільки заради бутафорських ефектів, але відчуючи їхню політичну значущість: це особливо стосується «Гугенотів» та їхньої безсумнівної антиклерикальної й антикатолицької тенденції в добу Липневої монархії. Згадаймо драматургію французької буржуазної революції й «Карла IX» Марі-Жозефа Шеньє, де розроблено ту самі історичну ситуацію! У «Гугенотах» католиків-шляхтичів (за винятком Невера) виведено жорстокими й понурими змовниками, ледве не негідниками; королівську владу показано як ефемерну силу, як жалюгідну іграшку в руках католицької партії. Ідейний підтекст опер Меєрбера чудово сприймали багато його сучасників, у тому числі Гайне, великий ентузіаст Меєрберової творчості, який уважно стежив за французькою політикою і багато зробив для пропаганди творчості композитора в Німеччині. У дев'ятому з «Листів про французьку сцену» він характеризує Меєрбера як композитора Липневої революції та Липневої монархії. У його хорах із «Роберта-диявола» і «Гугенотів» чується нова доба. «Це людина свого часу, і час, який завжди вміє вибирати своїх людей, шумливо підняв його на щит і проголосив його панування».

Гайне загалом правильно зрозумів роль Меєрбера: він дійсно типовий композитор буржуазної монархії Луї-Філіпа, цієї – за влєсливими словами лідера лібералів-конституціоналістів Оділона Барро – «найліпшої з республік». Меєрбер – тіло від тіла буржуазної Франції. Там, де добивають останні залишки феодалізму, він укупі з буржуазною революцією: звідси антиклерикальні й антимонархічні тенденції «Гугенотів». Але його прогресивність одразу видихається, коли буржуазну монархію реалізовано. У роки напружених політичних пристрастей він не боїться братись до політично сміливих тем, зачіпаючи, наприклад, проблему комунізму анабаптистів у «Пророку» (не забудьмо про дату постановки – 1849 р.). Але розв'язує він цю тему як типовий буржуа, що оплескував Кавеньякові при розстрілі паризького пролетаріату: і Іван Лейденський зрештою виявляється лжепророком, самозванцем, який вводить в

оману неосвічену чернь і влаштовує наприкінці опери щось на подобу Сарданапалового бенкету.

Так чи інакше – Меєрбер відбив у своїй творчості цілу епоху, і вже одне це дозволяє залічити його до класиків опери. Причому – відбив із великою майстерністю. Ця майстерність вражає при простому читанні меєрберівських партитур передусім у сфері інструментування. Його оркестр могутній, гнучкий, виразний; *tutti* завдяки блискучим сполученням тембрів і регістрів подеколи справляє приголомшливе враження. Одночасно він надзвичай делікатний в акомпанементі; так, скажімо, першу арію Рауля в «Гугенотах» супроводжують концертувальні інструменти – і це далеко не одиничний випадок... Віртуозно послуговується Меєрбер струнною групою, з частим виокремленням альтів і віолончелей. Дерев'яні інструменти то майстерно змішуються в барвах зі струнними (блискучі приклади з партитури «Пророка»: три флейти з англійським різком і тремоло поділених на три групи скрипок – у сцені в соборі, або сполучення скрипок і найвищому регістрі й флейт в епізоді сну), то виділяються в окрему самостійну групу. При цьому досягаються найтонші мальовничі враження. Так, елегійний ландшафт Голландії – у першій сцені «Пророка» – дивовижно передано, на перший погляд, найпростішими засобами: двома концертувальними кларнетами. І, нарешті, приголомшливих ефектів Меєрбер досягає за допомогою мідних інструментів – достатньо згадати «освячення мечів» у «Гугенотах» або коронаційний марш із «Пророка». А поряд із мистецтвом оркестровим – не менш віртуозне вміння володіти хоровими масами. І все це – з непомильним знанням матеріалу, з точним розрахунком на якісний ефект звучання, з великим смаком і чудовим театральним темпераментом. Особливе місце в еволюції інструментального стилю Меєрбера посідає партитура «Дінори»; після імпазантного фрескового живопису «Гугенотів», «Пророка» або «Африканки» вона вражає камерною елегантністю і рафінованістю; свого часу її високо цінував за ці особливості батько сучасного диригентського мистецтва Ганс Бюлов.

Так само приголомшлива і багатоманітна ритмічна обдарованість Меєрбера; особливо повчальні в цьому розрізі оркестрові супроводи арій. До ритмічно безособових акомпанементів Меєрбер майже не вдається: кожний супровід розв'язує окреслену ситуацією ритмічно-драматичну задачу. Ця вишукана ритмічна майстерність уже входить у традиції французької опери. Ритмічно завжди загострена і мелодія Меєрбера, зазвичай дещо декламаторська, без того широкого дихання, яким вражають італійці й особливо Верді. Її зв'язок із пісенним народним мелосом уже не надто значний.

Оперний симфонізм Меєрберові, як і належало очікувати, цілковито чужий. Широкого симфонічного розгортання музичної дії в його партитурах ми не побачимо. Він уникає навіть звичайних розлогих увертюр у формі сонатного алегро. Їхнє місце заступає короткий інструментальний вступ, інколи на декілька тактів: прийом, який згодом широко розповсюдився в новітній опері. З інших прийомів, які зближують Меєрбера з оперою наступних десятиріч, зауважимо використання лейтмотивів у «Роберті-дияволі» й «Пророку». Правда, це ще далеко не закінчена лейтмотивна схема,

як у Вагнера. Меєрберівський лейтмотив завжди має певну музично-сценічну функцію: це найчастіше «згадування» або «нагадування», яке спливає в мозку героя при тій чи іншій гострій перипетії.

Чи правомірне якою-небудь мірою питання про елементи реалізму в меєрберівських операх? І де шукати цих елементів? Звісно, навряд чи в характеристиках окремих персонажів: у величезній більшості – це герої романтичної мелодрами, носії абстрактних почувань і якостей і найчастіше шахові пішаки в руках ситуацій, які вигадав хитромудрий Скріб. Навіть Іван Лейденський у «Пророку», навіть такий благородний образ, як відважний португальський мореплавець Вашку да Гама, що його співав Камоенш у найліпшій епічній поемі португальської літератури – знаменитих «Лузіадах», у Меєрбера найчастіше фігурують як традиційні оперні тенори. Окремі вдалі характерні образи вкрай рідкісні; найліпший із них, мабуть, – Марсель у «Гугенотах».

Точно так само марно було б шукати в Меєрбера проблисків реалістичного розуміння зображуваних історичних подій. У нього взагалі немає ясної історичної концепції – навіть тієї доморощеної концепції «маленьких причин і великих наслідків», яку розвинув у «Склянці води» мирний буржуа Скріб. Так звані релігійні війни, соціальні конфлікти, політичні перевороти – для Меєрбера лише мальовнича декорація, оживлювала хорами, балетами, маршами, процесіями. Меєрберовий історизм – тільки ефектна маска. Щоправда, у «Гугенотах» зроблено спробу схарактеризувати католицизм пишною поліфонією, а гугенотів строгим лютеранським хоралом (що, до речі, історично цілком невірно, бо гугеноти були кальвіністами). Але ця спроба, при всій своїй наївності, знов-таки створює лише тло для альковної драми, що могла б розгорнутися в будь-якому сторіччі.

І все-таки є дещо, котре дозволяє – з великими обмовками – заговорити про реалізм Меєрбера. Це, метафорично висловлюючись, дихання епохи, яка його породила. Не тих епох, які Меєрбер по-бутафорському відтворював у своїх операх, не XVI віку, а саме XIX-го, точніше – Липневої буржуазної монархії з її суперечностями, смаками, модами, симпатіями тощо. Адже ж було щось, що змусило такого тонкого, розумного і саркастичного глядача, як Гайнріх Гайне, знайти в Роберті-дияволі риси непевного липневого революціонера. Меєрбер проникливо вгадував смаки доби у своєму буржуазному середовищі, чиєю духовною поживою стає еклектизм. Цей еклектизм у музиці здійснює Меєрбер, і буржуа вітають його за це. В урочистій промові пам'яті Меєрбера на публічному засіданні французької Академії витончених мистецтв 28 жовтня 1865 року вчений секретар Беле сказав з-поміж іншого таке: «Меєрбер втілює цей еклектизм із могутністю, у якій він не має рівних. Він говорить мовою, що подобається нашому часові, мовою складною, повною ремінісценцій, вишуканою, барвистою, яка більше адресована до нашої уяви, аніж зачіпає серце. Зробившись еклектиком, Меєрбер став французом».

Вплив Меєрбера на сучасних йому композиторів був значний; його не уникли навіть ганьбителі. І «Рієнці», і «Летючий голландець», і навіть «Тангойзер» Вагнера виказують величезну кількість «меєрберизмів». А це красномовніше від усього іншого засвідчує, що при видимій художній безпринципності й певною мірою безперечному еклектизмі Меєрбер створив у музичному театрі свій стиль великої, помпезної, «обстановної» опери з характерною драматургічною композицією та індивідуальними оркестровими прийомами.

Чим же пояснити несамовиту ворожнечу до Меєрбера, яку плекали Вагнер, Шуман і багато інших музикантів і яка згодом призвела до компрометації всієї меєрберівської справи? Певне, тут діє не лише відмінність художніх переконань, але й інші причини.

Коріння конфлікту, ми гадаємо, полягає в цьому. ХІХ сторіччя з його зростанням промислового капіталізму створило тип музиканта-бунтівника, який гостро відчуває несумісність мистецтва і комерції, болісно переживає принизливе становище митця в капіталістичному суспільстві, індивідуаліста, який воює зі смаками філістерського міщанства і мріє про героїчне і всенародне «мистецтво майбутнього». Такий музикант-утопіст, при всій непослідовності своєї політичної позиції й світоглядних вагань, у царині свого мистецтва не йде на компроміси, зазвичай бідує і, тулячись де-небудь у сирій і неопалюваній мансарді, у гордій самоті komponує новаторську музику. Не упадаючи перед модною критикою, він очікує визнання, подібно як великий утопічний соціаліст Шарль Фур'є щодня чекав на філантропічного мільйонера, який би відгукнувся на його газетний заклик і запропонував йому свої статки для побудови фаланстер і влаштування соціального раю на землі. Найліпшими й геніальними представниками такого типу музиканта – утопічного бунтівника були Гектор Берліоз і частково Ріхард Вагнер.

Зовсім інший тип композитора втілює Меєрбер. Це випуклий тип музиканта-ділка, музиканта-підприємця. Він у світі зі своїми критиками, починаючи від старого Фетіса і закінчуючи д'Ортігом, чия книжка «Балкон опери» Меєрбер відразу передплатив у 50 примірниках і тим завоював його симпатії. Методами капіталістичної корупції Меєрбер володіє досконало. Він переконує редакторів, підкуповує працівників газет, має ділові взаємовідносини з клакою і чуйно прислухається до голосу вождя й організатора клакерів, грози паризьких театрів, знаменитого Огюста. Щонайцікавіші деталі цієї закулісної діяльності Меєрбера наводить тогочасний директор Паризької опери Верон у своїх розлогіх і пізнавальних «Мемуарах паризького буржуа». Само собою зрозуміло, зразково поставлено рекламу: задовго перед прем'єрою у пресу проникають загадкові, заманливо інтригуювальні повідомлення і нотатки. Перед самою виставою пресу «підігрівають»: Меєрбер влаштовує великий бенкет, із запрошенням редакторів, фейлетоністів і критиків. На самій прем'єрі класовий склад глядацької зали також характерний: тут і мільйонери, і біржові спекулянти, і старезні академіки в зелених із золотом мундирах, і великі політичні діячі, і уславлені красуні, і аристократи-легітимісти, і буржуазна золота молодь. Для применшення суперників на подоби Россіні й Спонтіні також існують

випробувані засоби: це наймані кадри «позіхальників» («dormeurs»), які, сидячи в партері, ложах або на балконі, повинні протяжно позіхати й час від часу засинати, аби наголосити снодійний характер виконуваної опери. Інколи на подібній виставі у кріслах з'являється сам Меєрбер, який недбало слухає уривок опери, а тоді заплющує очі й удає задріманого. У таких випадках уїдливі літератор Жуль Сандо звичайно зауважував, що Меєрбер робить економію на одному «позіхальнику».

Така детально розроблена система театральної корупції зовсім не здавалася Меєрберові чимось аморальним: для нього це було простим перенесенням звичайних методів капіталістичного підприємця до театру. Але якраз цього вторгнення комерційних прийомів у мистецтво не могли вибачити Меєрберові Вагнер і його однодумці. У їхніх очах Меєрбер ставав символом «мистецтва Маммони», звияжного капіталістичного мистецтва і його меркантильного нутра. Однак було б наївно ставити за провину Меєрберові те, що взагалі є властиво буржуазному підприємництву. Відтоді капіталістична Європа ступила так далеко, у тому числі й у царині художньої політики, що порівняно з нею ділові махінації Меєрбера можуть видатися патріархальними або по-дитячому примітивними.

Для нас важливо інше: Меєрбера-ділка пережив Меєрбер-музикант. Його опери, особливо найліпша з них – «Гугеноти», – на втратили своєї життєздатності й донині. Нехай вони поступаються глибиною ідейної концепції, виразністю музичної мови, психологічним реалізмом титанам західноєвропейського оперного мистецтва – Моцартові, Верді, Бізе, – проте і в них підкорювально діють багато цінних якостей: яскрава театральність, величезний сценічний темперамент, шматки чудової, воістину натхненної музики, оркестрова віртуозність, непомильне технічне вміння. Ціла епоха – Липнева буржуазна монархія – постає перед нами у видовищно пишних операх Меєрбера, які далеко не втратили своєї ефектності. Адже поряд із романами Бальзака ми не відмовляємося читати і захоплюємо наївних «Трьох мушкетерів» Дюма-батька. Мабуть, Меєрбер – такий же Дюма-батько в музиці, але непорівнянно більш яскравий, великий, барвистий, талановитий. Він не має композиційної розпливчастості Дюма: він увесь зібраний, цільний, по-своєму навіть лаконічний. Бо Меєрбер передусім надзвичайний і вельми досвідчений майстер. І – звичайно ж – повз його багату спадщину не може пройти радянський театр, який опановує світову класику в усіх її жанрах і розгалуженнях.

Список опер Меєрбера

1811. «Адмірал, або Втрачений процес», комічна опера (спільно з абатом Фоглером). Залишилася неопублікованою.

1812. «Клятва Євфая». Прем'єра в Мюнхені 23 грудня 1812 р.

1813. «Алімелек, або Господар і гість», комедія зі співом. Перша вистава у Штутгарті 6 січня 1813 р.

1817. «Ромільда і Констанца». Прем'єра в Падуї 19 червня 1817 р.

1819. «Упізнана Семіраміда», лібрето Метастазіо. Перша вистава в Туріні, у весняному сезоні. – «Емма Ресбурдзька». Перша вистава у Венеції, у літньому сезоні.

1820. «Маргарита Анжуйська». Прем'єра в Мілані 14 листопада 1820 р.
1822. «Вигнанець із Гренади». Перша вистава у Венеції 12 березня 1822 р.
1824. «Хрестоносець у Єгипті» Перша вистава у Венеції 7 березня 1824 р.
1831. «Роберт-диявол», лібрето Скріба і Делавіня. Перша вистава в Парижі 22 листопада 1831 р.
1836. «Гугеноти», лібрето Скріба і Дешана. Перша вистава в Парижі 29 лютого 1836 р.
1844. «Табір у Силезії», зінгшпіль на текст Рельштаба. Перша вистава в Берліні 7 грудня 1844 р.
1849. «Пророк», лібрето Скріба. Перша вистава в Парижі 16 квітня 1849 р.
1854. «Полярна зірка», опера на текст Скріба. Перша вистава в Парижі 16 лютого 1854 р.
1859. «Дінора, або Свято в Плоермелі», комічна опера, лібрето Барб'є і Карре. Перша вистава в Парижі 4 квітня 1859 р.
1864. «Африканка», лібрето Скріба. Перша вистава в Парижі 28 квітня 1865 р.

Переклав Василь Білоцерківський

[1] Й.-П. Екерман. Розмови з Гете в останні роки його життя, запис від 12 лютого 1829 р. – *Тут і далі примітки автора.*

[2] До речі, неєдиничне. Див. у тих же «Розмовах» з Екерманом запис від 27 січня 1827 р., де Гете як композитора, бажаного йому за складом обдарування, назвав Месрбера.

[3] Скріб цим не бентежився. У відповідній промові під час його прийняття до Академії він розвивав думку, що, мовляв, зовсім не завдання драматурга вовтузитися з ідеями.