

Таштамирова Лилия Шайхуловна

учитель музыки

МАОУ СОШ №48 г. Тюмени им. Героя Советского Союза

Д.М. Карбышева

г. Тюмень, Тюменская область

РАЗВИТИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ВО ФРАНЦИИ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА. К ПРОБЛЕМЕ ВАГНЕРИЗМА

***Аннотация:** в статье говорится, что одним из каналов проникновения вагнеровской музыки во французский социум были концерты инструментальной музыки, сформированные на музыке из опер Р. Вагнера. Как отмечает автор, такое знакомство с немецким симфоническим и оперным мышлением самым положительным образом повлияло на развитие инструментальной музыки во Франции.*

***Ключевые слова:** Р. Вагнер, Франция, инструментальная музыка, Э. Лемуан, Р. Роллан, Ж. Массне.*

Для Франции 70–90-х годов XIX прогрессивное движение заключалось в разработке и освоении инструментальной, симфонической музыки. Так, Эмиль Лемуан, «подлинный отец камерной музыки в Париже» [5, с. 192], первый, организовавший общество камерной музыки «Труба», писал, что «публика всё-таки избранная – совсем не понимала последних квартетов Бетховена, и знакомые даже вышучивали иногда моё тяготение к загадкам» [5, с. 193]. Симфоническое мышление, мышление без оперы на пояснительный текст было для французских музыкантов областью неизведанного. Ни Бетховен «чистый» инструменталист, ни Берлиоз, писавший программы к своим симфониям, а в первую очередь Вагнер стал образцом подражания для французских композиторов, так как у него симфоническая музыка более доступна осмыслению оттого, что она является составной частью оперного спектакля. Таким образом, музыкальное развитие Франции совпадает с общемировыми этапами развития истории музыки. Однако во Франции факт создания инструментальной школы сопровождается тем, что

формирование её происходило на базе вагнеровской музыки. Благодаря этой популяризации возникает во Франции 80–90-х гг. XIX века столь интенсивное и достаточно сложно объяснимое увлечение вагнеровским творчеством. Для большей части населения Вагнер был понятен всё-таки на уровне впечатлений, ощущений, эмоций. Музыка Вагнера давала необходимую многим мощь, уверенность, ощущение силы. «Радость – это сила», так резюмирует свои впечатления Р. Роллан после концерта вагнеровской музыки.

Решающую роль в популяризации его творчества сыграли концерты, регулярно проводимые различными концертными организациями во Франции 70–90-х годов. Здесь заключается противоречие. Почему Вагнер – оперный композитор стал известен во Франции по концертам инструментальной музыки. Многие исследователи связывают возрождение инструментальной музыки во Франции с исполнением отрывков из опер Вагнера. Ведь Франция, в XIX веке, была известна, прежде всего, как оперная столица. Однако к 70 годам оперный жанр отходит на второй план. Причины такого положения дел заключаются в том, что один из ведущих французских оперных жанров – жанр *grand opera* утрачивает своё былое значение. Для многих французов нового времени Большая опера представляла собой «силу прошлого и силу правительственную» [5, с. 170]. Большей частью потому, что расцвет Большой оперы приходится на годы реакции, на время связанное с исчерпавшими себя музыкально-эстетическими представлениями. Тем не менее, большая часть публики оставалась, верна традициям. Р. Рашак в статье от 1904 года пишет, что «Картина сборов показывает, что «Фауст» по-прежнему пользуется большей любовью чем «Зигфрид» и «Тристан», или (надо ли говорить!) последние произведения новой французской школы, прививающиеся там не без труда». Естественно, что такая публика затруднила путь продвижения для новой французской музыки.

Во Франции, тем временем уже с 50-х годов XIX века появились новые оперные жанры: жанр лирической оперы «Манон», «Вертер», Массне и жанр такой «комической оперы» как например «Кармен» Бизе. В произведениях этих

авторов рождается новая эстетика, в которой основными требованиями были простота, жизненность, интимный и камерный характер изложения. В итоге складывалась ситуация, в которой достаточно мирно сосуществовали два разных театра. Комическая опера, в которой ставились все новейшие произведения как современных, так и зарубежных авторов (Гумпердинк, Верди, Пуччини, Масканыи). Так и театр Большой оперы, со сценой, предназначенной для массовых шествий актеров, привыкших работать в условной актерской игре для того, чтобы быть услышанным в огромном зале вынужденными делать «преувеличенные» жесты и крики [5, с. 171]. Хор и оркестр, холодные и равнодушные оттого, что постоянно существовали в условиях не камерного, а массового искусства. А оперы Вагнера стали достаточно часто исполняться в Париже только после 1887 года. Происходило это столь поздно из-за разных эстетических требований к жанру оперы у Вагнера и у французских композиторов. А также из-за особенностей опер Вагнера, которые больше тяготеют к жанру инструментальных драм, восприятие которых облегчает чтение клавира или партитуры. Таким образом, драмы Вагнера требуют определённых литературно-философских познаний и нотного пояснения. Вместе с тем, некоторые оперы Вагнера, как мы ранее показывали в этой работе, несут в себе черты жанра большой оперы. Его оперы опираются на уже известные постановочные принципы, облегчающие зрительное восприятие (именно оперы 40-х годов будут наиболее часто исполняемыми во Франции). И вместе с тем, все произведения Вагнера оставляют поле для эксперимента в областях постановки, исполнения и трактовки замысла спектакля, как для зрителя, так и для режиссёра. Все эти факторы осложняли постановочную судьбу опер Вагнера, почти до последнего десятилетия XIX в. В итоге во Франции большой резонанс имели отрывки из опер Вагнера в концертном исполнении. Так, в отзывах современников о творчестве Вагнера мы находим противоречивое утверждение о том, что при всём восхищении вагнеровским творчеством оперные постановки в Байрейте оставляют их равнодушными. Так, Р. Роллан пишет о том, что во время слушания опер Вагнера в Байрейте ему «не удалось вновь испытать моё былое упоение» [5, с. 61]. Отрывки, слышанные на

концертах, оставляли место воображению. «Эпопея нибелунгов, из недр которой, подобно молнии, рождались перед нами грандиозные и странные образы, тотчас же исчезая, походила на лес неизмеримой глубины, населённый нашими грёзами» [5, с. 62].

Одним из основных факторов, способствовавших освоению области инструментального мышления, были концерты различных обществ и организаций. Однако здесь следует отметить, что для самых широких слоёв населения факт формирования симфонического мышления играл второстепенную роль. Публика приходила на многочисленные концерты для того, чтобы услышать музыку Вагнера. Во Франции второй половины XIX века, сформировалась триада «автор – исполнитель – слушатель», которая также имела решающее значение в распространении культа Вагнера во Франции.

Список литературы

1. Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм [Текст] / А.Б. Ботникова. – Воронеж: Вор.гос. ун-т, 2003. – 342 с.
2. Бурдые П. Социальные условия международной циркуляции идей // Социальное пространство: поля и практики / Пер. с фр. Н.А. Шматко. – СПб: Алетейе, 2005. – С. 539–553.
3. Зенкин К.В. От романтической музыкальной драмы к «тотальному музыкальному театру» авангарда. Вагнер – Штокхаузен [Текст] / К.В. Зенкин // Научный вестник. – 2010. – №2.
4. Рихард Вагнер [Текст]: сб. науч. тр. / Редкол.: Г.В. Крауклис. – М.: Московская консерватория, 1988. – 136 с.
5. Роллан Р. Обновление: очерк музыкального развития Парижа, начиная с 1830 г. [Текст] / Р. Роллан // Музыкально-историческое наследие. Музыканты наших дней. – М.: Музыка, 1989. – В. 4.