

ВАГНЕРОВСКИЕ ВЛИЯНИЯ В ОПЕРЕ «ЭСКЛАРМОНДА» Ж. МАССНЕ

В рамках Всемирной выставки 1889 года, проходившей в Париже с 6 мая по 31 октября и приуроченной к столетию взятия Бастилии, 15 мая состоялось важнейшее экономическое, политическое, художественное событие – утром Сади Карно, президент Третьей республики официально открыл Эйфелеву Башню⁶³, а вечером состоялась постановка нового шедевра Жюль Массне оперы «Эсklarмонда». Произведение имело статус большого французского музыкального события, своеобразного ответа на культурные вызовы, изложенные Имперской Германией, представленной в музыкальном мире тех лет, прежде всего, Р. Вагнером.

Нужно напомнить, что с 80-х годов XIX столетия во Франции отмечено повальное увлечение творчеством Р. Вагнера. К. Сен-Санс, Э. Рейер, Э. Шоссон, В. д'Энди, Э. Шабрие, Ж. Массне и другие считались первыми среди французских оперных творцов, которые интересовались музыкой автора «Кольца». Именно у этих композиторов отчетливо просматривается линия тем вагнеристских опер, отмеченных воздействием мира образов немецкого композитора, послуживших посредствующими звеньями между музыкальными драмами Р. Вагнера и оперой «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси.

Премьера «Эсklarмонды» была своеобразной эстетической акцией, которая побудила авторов многочисленных рецензий к обсуждению концепции современной французской оперы, сосредоточенных вокруг проблем жанра, национальной принадлежности, вагнерианства, путей развития французской музыки.

На основе анализа оперы «Эсklarмонда» и 37 рецензий, вышедших в периодических изданиях Парижа XIX века, в статье поднимаются вопросы диалога и взаимопроникновения культур, проблем жанра, эстетической платформы стиля названного произведения, волнующие музыкальную общественность Франции того времени.

Наряду с положительными оценками шквал критических нападок обрушился на композитора и его новую оперу. После ее премьеры вышло более 200 рецензий во французских и европейских весьма солидных и

⁶³ Королевой этой выставки пресса окрестила электричество. Кроме свойств электричества, демонстрировалось великое множество текстильных станков и паровых машин, среди которых были автомобиль Даймлера и автомобиль Бенца. Так же было открыто кабаре «Мулен Руж».

серьезных периодических изданиях. Авторами рецензий были как композиторы, так и опытные, влиятельные критики, музыкальные деятели, журналисты: Виктор Вильдер (*Gil Blas*); Огюст Витю (*Le Figaro*); Луи де Фурко (*Le Gaulois*, «Musique»); Анри Боэр (*L'Echo de Paris*); Альфред Эрнст (*La Paix*); Жорж Лоней (*Le Voltaire*); Рене де Реси (*Revue Bleue*); Эрнест Рейер (*Le Journal des Débats*); Шарль Мартель (*La Justice*); Йоханнес Вебер (*Le Temps*); Камиль Беллейе (*La Revue des Deux Mondes*); Альфред Брюно (*La Revue Indépendante*); Артюр Пуген (*Le Ménestrel*); А. Ландли (*L'Art musical*) и многие другие.

Общее, что объединяет всех авторов, это то, что каждый называл «Эсklarмонду» презентационной работой, которая должна была ответить на некоторые критические вопросы относительно положения французского театра. Взгляды и суждения критиков об опере и самом композиторе были различны – от сочувственных (например, Э. Рейер, отчасти и А. Жульен), положительно-одобрительных (С. Бубе, Виктор Вилдер, А. Эрнст) до резких отзывов. Пожалуй, суровее всех писал на страницах «Revue bleu» Рен де Реси. Критики спорили, насколько именно Массне и его творение могли представлять будущее французского оперного театра. По мнению Рене де Реси [4, с. 105] выбор кандидатуры Массне и его «Эсklarмонды» для такого значительного события не был оправдан. Критик считал автора «Вертера» наименее достойным из всех французских композиторов. А в своей яростной риторике Г. Сен-Мльо [4, с. 181] не только осуждает Массне как плагиатора, не имеющего собственных идей, но критикует за выбор плохого либретто, за нелогичность и хаотичность музыки, за пустой и шумный оркестр.

С другой стороны, Л. Бессон [4, с. 45] охарактеризовал Массне как наиболее талантливого среди молодых авторов, назвав главой новой школы, которая ведет Францию и французскую оперу к великолепному будущему.

Такого же мнения придерживался и А. Эрнст [4, с. 66]. Он полагал, что Франция не имела более одаренного композитора, чем Массне, а «Эсklarмонду» считал прогрессивным творением [4, с. 69]. Гий де Буажолен [4, с. 135] признал произведение «большой художественной победой», которая позволит французской музыке сделать существенный скачок вперед.

Премьера «Эсklarмонды» подняла и возродила старые дебаты о мелодии и гармонии. Мнения критиков по данному вопросу расходились. Одни обвиняли Массне в измене ясности мелодии ради «тупой германской гармонии» [4, с. 93–94]. В то же время другие его хвалили за то, что он обогатил мелодию благодаря оригинальности гармонического языка [4, с. 205]. Для Г. Стрит [4, с. 30] было прискорбно, что Массне выбрал такие

гармонические сочетания и оркестровку, тогда как Ландли [4, с. 187] приветствовал «Эсklarмонду» как творение, которое может конкурировать с музыкой Вагнера. При этом он подчеркивал, что не смотря на вагнеровские влияния опера не утратила национальных качеств. В мелодическом богатстве «Эсklarмонде» не отказывает и А. Брюно, в поэтических выражениях описывая богатое развитие мелодической линии, которая произрастает из гармонических функций и не несет функций вагнеровских лейтмотивов: «мелодия начинается тихо, нежно, так же, как медленная ласка. Затем, под постепенным накоплением звуков и гармоний, она всегда образует длительный спазм, чтобы взлетать и ниспадать» [4, с. 169].

Для критиков, уличавших «Эсklarмонду» в нехватке вдохновения, в отсутствии дыхания, в скудности мелодизма, в излишествах сложных гармоний, а к тому же и в пошлости любовной страсти, все же главным вопросом оставался выбор темы для «Эсklarмонды», такой характерной для творчества Р. Вагнера.

Напомним, что сюжет оперы «Эсklarмонда» основан на средневековом легендарном сказании «Партенопей Блуаский», записанном в середине XIII века Дени Пирамусом. В этом произведении героиня носит имя Мельор. Имя Эсklarмонды было взято из другого произведения – поэмы «Эсklarмонда» из цикла Гуона Бордосского, написанной также в XIII веке. Но сюжет этой поэмы совершенно отличается от того, который был положен в основу оперного либретто Эдуарда Бло и Луи де Грамона⁶⁴. Безусловно, тема, выбранная композитором и либреттистами, была не свойственна французской опере, и не звучала со сцен *Opera comique* и *Grand opera*. Этот сюжет повествует о страстной любви Эсklarмонды – принцессы и волшебницы, дочери византийского императора и волшебника Форкаса – к прекрасному рыцарю Роланду. Силой магии Эсklarмонда переносит

⁶⁴ Но вероятнее всего либреттисты и композитор не случайно делают такую подмену имени. Ведь Эсklarмонда де Фуа (1250–1300) – это французская аристократка, сестра Раймона-Роже, дочь Бернара, наставница альбигойцев, играла большую роль в движении катаров, собирала на публичные диспуты всю знать области. Современные французы называют ее Великой и ставят в один ряд с Жанной Д'Арк. В поэзии Эсklarмонда известна также как «царица фей с горы Монмюр». По легенде – хранительница Грааля, спасшая его от люциферовых войск и обратившаяся в голубку. По исторической – погибла от рук тамплиеров при защите Монсегюра. Черты характера этой сильной, легендарной женщины, проявляются и в героини оперы. Возможно история Франции, религии, а именно ее толкования, занимали Массне. Напомним, что французский композитор был лично знаком с Ренаном – автором нашумевшей в середине XIX века книги «Жизнь Иисуса», вольно трактующей библейскую историю и ее героев. А большим успехом Массне, принесшим ему всеевропейскую славу стала сакральная драма «Мария Магдалина», а позднее оратория «Земля обетованная», где темы и трактовка библейских героев до сих пор вызывают споры, и будоражат умы наших современников.

Роланда на очарованный остров и соединяется с ним. На пути к их счастью встают грозные внешние и внутренние препятствия, но, в конце концов, любовь торжествует⁶⁵.

Действительно, большинство критиков понимали и отмечали в своих рецензиях, что национальные легенды для французской оперы могут служить богатым источником новых и свежих тем. Однако критиков волновал вопрос о трансформации такого сюжета в оперное либретто, воплощении его на сцене, проблема логики и целостности драматургического развития. Именно с этих точек зрения они рассматривали «Эсclarмонду». Так, Г. Сен-Мльо, Г. де Буажолен [4, с. 135], П. Гинисти [4, с. 71] и Г. Стрит [4, с. 29] не увидели логического развития в либретто «Эсclarмонды», Л. Бессон [4, с. 46] и Л. Фурко [4, с. 13] уличали оперу в отсутствии ясности и исторической правды. Но для В. Вилдера сама попытка воссоздания на сцене национальной легенды заслуживала только похвалы: «Прошло много лет, как Р. Вагнер своим примером, посоветовал французским поэтам для своих музыкальных драм обратиться к нашим национальным легендам. Альфред Бло и Луи де Грамон прислушались, и как я полагаю, поступили разумно.

⁶⁵ Устав от налагаемых властью обязанностей, византийский император и волшебник Форкас уступает трон и часть своих магических сил дочери Эсclarмонде, поставив всего одно условие: пока девушке не исполнится 20 лет, она должна скрывать свое лицо под вуалью, а потом выйти замуж за рыцаря, который победит на большом турнире, устроенном специально по такому случаю. Если Эсclarмонда нарушит договор, она лишится власти и колдовских сил. Вступив на трон, Эсclarмонда при помощи волшебства тайно переносит любимого ею французского рыцаря Роланда на заколдованный остров, где посещает его, не снимая покрывала с лица. Узнав о вторжении во Францию сарацинов, девушка отправляет возлюбленного добывать воинскую славу и перед расставанием дарит ему волшебный меч (Святого Георгия), делающий его обладателя неуязвимым в течение всего времени, пока тот остается верен дарительнице. Разгромив неверных, Роланд удостоивается наивысших почестей. В качестве особой милости король Франции предлагает рыцарю руку своей дочери, однако, Роланд вежливо отказывается от этой чести. Епископ Блуа спрашивает юношу о причине столь странного поступка и Роланд открывает ему тайну меча. Когда Эсclarмонда прибывает во Францию навестить возлюбленного, Блуа подкарауливает влюбленных и, объявив девушку ведьмой, срывает с нее вуаль. Лишившись трона и чудесных способностей, Эсclarмонда удаляется в изгнание, однако, отец обещает простить ее, если она публично откажется от Роланда (в противном случае рыцарю грозит смерть). Опасаясь за жизнь возлюбленного, Эсclarмонда поступает, как ей велит отец, и вновь утверждается на троне Византии. Между тем наступает день ее 20-летия и, следовательно, большого турнира, победитель которого должен получить руку императрицы. Тайно прибыв в Византию, ища своей смерти без возлюбленной, Роланд вносит свое имя в списки участников турнира и, выйдя победителем, провозглашается женихом прекрасной Эсclarмонды. Влюбленные заключают друг друга в объятия под ликующие возгласы толпы.

На самом деле, легенда, со свойственной ей сказочностью и рыцарским духом, принадлежит к сфере подлинно музыкальной. Исключительный мелодический язык создан для выражения тонких фантазий мифа и сверхчеловеческих чувств, которыми поэты наделяют героев» [4, с. 56].

Безусловно, поднимая вопросы о первоисточнике «Эсklarмонды», критиков явно или косвенно волновала более глобальная проблема, которая и провоцировала дебаты – вагнерианство и проникновение его в недра французской музыкальной культуры. Так, Л. Бессон [4, с. 48] задается вопросом об акклиматизации немецкого музыкального театра, а в частности музыкальной драмы Вагнера во Франции. С. Бубе утверждает, что создание легендарных опер – это путь вперед для национальной французской оперы [4, с. 117–119]. А Ш. Малерб в своих статьях в «*Le Monde artiste*» в июле 1889 года пытается систематизировать взаимосвязь в «Эсklarмонде» либретто и музыки [4, с. 196–208].

Нужно при этом отметить, что, несмотря на вагнеровское понятие *Gesamtkunstwerk*, которое предполагает цельное рассмотрение и анализ созданного по этому принципу произведения, так как музыка, драма и текст неотделимы в нем друг от друга, большинство критиков все же в своих отзывах на премьеру «Эсklarмонды» придерживаются традиционно четкой дифференциации вербального и музыкального рядов, даже когда касаются вопросов концепции вагнеровской музыкальной драмы.

Так или иначе, каждый из критиков в своей статье приходил к центральной проблеме понимания «Эсklarмонды» как вагнеровского творения, рассуждая о возможности использования и адаптации вагнеровской лейтмотивной системы во французской опере, с ее недостатками и положительными качествами, при этом забывая отмечать проявления в ней сугубо французских черт.

Виктор Вилдер в своей работе в «*Gil Blas*» подробно комментирует связи «Эсklarмонды» с операми Вагнера, при этом называя произведение Массне симфонической драмой, «где типичные темы и лейтмотивы проходят в оркестре и, проходя, трансформируются» [1, с. 165]. Действительно, Массне мастерски скомпоновал музыкальную ткань из повторяющихся лейтмотивов, сделал решительный шаг в сторону культа хроматизмов, секвенций, томительно чувственных по интонационному складу гармоний, экстатического колорита в целом. Но замечания, высказанные А. Брюно в «*La revue Indépendant*», оправдывают такое обилие связей с новой немецкой школой: «Эсklarмонда, свидетельство жестокого влияния вагнеризма. Поэма А. Бло и Грамона, впрочем, требовала использование лейтмотива. Массне действительно использовал вагнеровский музыкальный язык, но

корректно, в зависимости от драматургической ситуации». А. Брюно также говорил о том, что «Эсklarмонду» можно считать «бессознательным воспоминанием» французского творца, в котором чувствуется восхищение перед немецким композитором, «которого он называет Метром» [2, с. 71]. Шарль Малерб, детально анализируя в своей работе лейтмотивную систему оперы Массне, указал на невозможность структурирования произведения другим путем [4, с. 196–208].

Несмотря на использование лейтмотивной системы, которая и объединяла все произведение, Камилл Беллег отметил в «Эсklarмонде недостаток в единстве и простоте: «Это обнаруживает слишком большой инстинктивный или предумышленный поиск эффекта. В музыке, как и в поэме, слишком много цветов и драгоценных камней, слишком много фантасмагории и обмана, и почти постоянный страх» [3, с. 107]. В то же время критик в «Le Monde Artiste» называет «Эсklarмонду» артистическим успехом и большим шагом во французском музыкальном искусстве: «Он дал нам истинную лирическую драму. <...> Мы часто слышим в адрес Массне обвинения в том, что он ретроградный, и слишком мелодичный. Его «Эсklarмонда» – успешный ответ на эти обвинения. <...> Что является примечательным в этой работе – то, что Массне, при сохранении своих личных качеств, ввел некоторые выражения, которые являются необыкновенно энергичными. Рядом с тонким импрессионизмом, который, на самом деле, признак его таланта, есть места, которые являются энергичными и особенно мощными. Мы не смущаемся разместить «Эсklarмонду» в первых рядах среди самых интересных работ современной школы» [1, с. 165–166]. А. Витю в «Le Figaro», также соглашается с чертами импрессионизма, которые ощутимы в «ряде эффектов, часто тонких и гармоничных». [4, с. 4–8]. М. Лефевр, отмечал, как рискованный шаг композитора его решимость представить новую, альтернативную по отношению к своему предыдущему творчеству работу сразу после Выставки. И это, как утверждает рецензент, говорит не о том, что Массне стремился понравиться многим (ведь композитор уже признанный Метр), а только о собственной неудовлетворенности, о неспособности угодить самому себе, о потребности безудержно искать что-то новое [1, с. 166].

Хотя К. Беллег называет «Эсklarмонду» «комбинацией маленького французского «Тристана» с «Парсифалем», оперу нельзя классифицировать как чисто вагнерианскую, в смысле буквального следования Вагнеру. Это скорее характерно французская опера, которая принимает вызов сопоставления с музыкальной системой, более новаторской на то время.

И нужно отметить, что так называемые вагнеровские влияния, в которых не раз упрекали, как самого Массне, так и других соотечественников композитора, хотя и в меньшей степени, но проявились и в более ранних сочинениях автора «Дон Кихота» («Таис», «Манон», «Вертера»), а также заметны в ряде поздних его сочинений («Маг», «Амадис» и др.).

Действительно, в «Эсklarмонде» Массне с очевидностью прослеживаются связи с операми Вагнера. Экзальтированное чувство, преувеличенная и гипертрофированная любовь, определяющая сюжетную линию и развивающаяся на фоне волшебства, заклятий и чудес, находящихся вдали от реальных жизненных отношений, напоминают о «Тангейзере». Действующих лиц можно представить как вариации на темы «Лоэнгрина». Сама Эсklarмонда – это как бы женская ипостась рыцаря Грааля, а Роланд находится с главной героиней в отношениях, напоминающих отношения Лоэнгрина и Эльзы. Связь с «Кольцом Нибелунгов» ощущается в симфонизации действия, насыщенного большим числом лейтмотивов. Сцена женщин-цветов на волшебном острове, куда Эсklarмонда переносит героя, близка по тематизму аналогичной сцене «Парсифаля».

Вместе с тем оперу нельзя считать прямым подражанием немецкому творцу. Безусловно, в течение многих лет Массне слушает и изучает труды немецкого оперного реформатора, впитывает новации его музыкального языка и соотносит их с традициями французского оперного театра. Из наследия французской оперной школы и ее жанрового фонда Ж. Массне сумел отобрать и реализовать в «Эсklarмонде» самое ценное и новое. От «большой» мейерберовской оперы – яркость и масштаб театрального действия, вставные балетные номера и хоровые сцены, орган в Прологе и Эпilogue. Прослеживается берлиозовский «фантастический мир»: в характере тематизма, и в оркестровке легкой, скерцозной музыки «очарованного острова» во втором акте Массне идет вслед за Берлиозом. К оригинальным находкам Массне в «Эсklarмонде» следует отнести использование натурально-ладовых гармоний в прологе и эпilogue – в них можно уже слышать зачатки гармонического языка «Затонувшего собора» Дебюсси. От лирического оперного жанра, возникшего три десятилетия назад, – тонкость в раскрытии интимной драмы, которая поставлена в центр произведения. Французская элегантность оперы напоминает творения Ш. Гуно и самого Массне. Да и нельзя забывать, что во главе оперы находится богатая психологическими нюансами любовная линия, выраженная посредством возвышенно-поэтической лирики. Что касается лиризации, то в опере Ж. Массне она достигается путем расширения места и роли главных ге-

роев, выдвигая на первый план подробно освещенной линии их внутренних переживаний и взаимоотношений.

Черты жанра лирической оперы проявляется в «Эсclarмонде» также в симфонизации музыкальной ткани. Чередование небольших ариозо и развернутых диалогических сцен, лейттем и тем как локального, так и охватывающего всю партитуру сквозного значения, создает непрерывное музыкальное развитие.

Главным средством для композитора служит выразительный речитатив, подчас приобретающий яркие мелодические очертания, и речитативно-ариозная мелодика. Композитор использует очень гибкие переходы от речитатива, включающего мелодическое начало, к ариозной мелодике, которая, в свою очередь, насыщена речевыми интонациями. В опере прослеживается тенденция к созданию синтетической мелодики – речитативно-ариозной в своей основе, что также может быть отнесено к стилевым особенностям лирического жанра.

А вокальная партия главной героини со «*стратосферическими колоратурами*», которая представляет большую трудность для вокалистки и подвластна только самым виртуозным исполнительницам, указывает на влияние итальянской вокальной школы.

Его работа – это был чисто французский отклик на вагнеровский вызов современной опере, свой ответ на заблуждения оперной истории и недостатки старых оперных школ, критика которых изобиловала на страницах вагнеровской работы «Опера и драма» и других его публицистических статей и развернутых эссе. Аналогичные отклики появлялись и в других оперных школах. Можно вспомнить «Либуше» Б. Сметаны, задуманную как торжественное представление мифологических событий чешской истории. В начале XX века русским «Парсифалем» назовут «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н. Римского-Корсакова.

Автор «Вертера» оценил сценические достоинства творений Р. Вагнера, ощутил пленяющую силу драматической атмосферы, создаваемой взаимодействием всех компонентов, в особенности насыщенным и многофункциональным вагнеровским оркестром. Тем не менее, он анализирует и сопоставляет, сравнивает особенности немецкой и итальянской оперных школ, выделяет их сильные и слабые стороны: «...У итальянских мастеров слишком исключительная забота о фразе; они чересчур приносят все в жертву голоса, не достаточно обращая внимания на то, <...> что я называю драматической атмосферой. Из этого следует, что персонажи живут только своей частной жизнью, жизнью немного искусственной <...>. У немецких мастеров – все наоборот. В моем понимании,

они ближе к правде. Идеалом было бы гармоничное слияние обеих систем, в их справедливом равновесии. И как раз такой идеал ищу я» [2, с. 69]. Этими словами Массне четко дает понять свою позицию, касающуюся вагнеризма и итальянской школы. При этом он не отрицает влияния их на формирование своего стиля.

После невероятно успешных премьер по всему миру (в Брюсселе, Лондоне, Лионе, Бордо, Женеве, Марселе, Санкт-Петербурге в Эрмитажном и Мариинском театрах) опера была забыта. 6 февраля 1890 года состоялось соотное представление ее в Париже. Но позднее «Эсclarмонда» сошла со сцены. Во многом это было связано с тем, что после смерти американской певицы Сибил Сандерсон, для которой была написана главная роль, никто не решался исполнить партию Эсclarмонды. Попытки возобновить оперу в Grand Opera предпринимались в 1923 и 1931 гг., но опера прозвучала лишь 27 раз и не закрепилась в репертуаре. Забытая на десятилетия, она возродилась на сценах современных театров благодаря постановкам 1970-х годов под управлением Ричарда Бонинга с Джаон Сазерленд в заглавной партии (Сан-Франциско, Нью-Йорк, Лондон, Турин, Палермо).

Ни на Украине, ни в Германии творение Ж. Массне до сих пор не увидело свет рампы.

Liliya Mudretskaya

WAGNERS EINFLUSS AUF DIE OPER «ESCLARMONDE» J. MASSENET

Im Rahmen der Weltausstellung 1889, die in Paris vom 6. Mai bis zum 31. Oktober stattfand und dem Jahrhundertjubiläum der Einnahme der Bastille gewidmet wurde, fand das wichtigste wirtschaftliche, politische und künstlerische Ereignis statt- am Vormittag wurde der Eiffelturm⁶⁶ vom Sadi Carnot, dem Präsidenten des Dritten Reiches, offiziell geöffnet, und am Abend fand die Opernaufführung des Meisterstücks «Esclarmonde» von Jules Massenet statt. Die Aufführung hatte den Status einer großen französischen musikalischen Veranstaltung, war eine Art Antwort für kulturelle Herausforderungen, dargestellt von dem Deutschen Reich, vertreten in der Musikwelt der damaligen Zeit, vor allem Richard Wagner.

Es ist zu erinnern, dass seit den 80. Jahren des XIX Jahrhunderts die Begeisterung für Wagners Werke besonders groß war. Camille Saint-Saëns, Ernest

⁶⁶In der Presse wurde die Elektrizität zur Königin dieser Ausstellung ernannt. Außer von den Eigenschaften der Elektrizität, wurden mehrere Textil- und Dampfmaschinen ausgestellt, unter anderem auch der Daimler-Wagen und der Benz-Wagen. Außerdem wurde das Cabaret Moulin Rouge eröffnet.

Reyer, Ernest Chausson, Vincent d'Indy, Emmanuel Chabrier, J. Massenet und andere waren die ersten französischen Künstler der Oper, die das Interesse an der Musik von dem Autor «*Der Ring des Nibelungen*» hatten. Nämlich beeinflussten erheblich Wagners Opera die Werke dieser Komponisten, die die Images des deutschen Autors veranschaulichten und zu weiteren Verbindungselemente zwischen den musikalischen Dramen von R. Wagner und der Oper «*Pelléas et Mélisande*» Claude Debussy geworden sind.

Die Erstaufführung von «*Esclarmonde*» war eine Art ästhetischer Aktion, die die Autoren zahlreichen Rezensionen zur Diskussion über das Konzept der modernen französischen Oper brachte. Im Mittelpunkt der Diskussion waren die Probleme des Genres, der Nationalität, Wagners Einfluss auf die Musik und die Entwicklungsmöglichkeiten der französischen Musik.

Anhand der Analyse der Oper «*Esclarmonde*» und der 37 Rezensionen, die in den periodischen Druckausgaben des 19. Jahrhunderts in Paris veröffentlicht wurden, stehen die Fragen des Dialogs und des gegenseitigen Durchdringens der Kulturen, das Problem des Genres und der ästhetischen Plattform des Stils des erwähnten Werkes im Mittelpunkt des Vortrages. Mit diesen Fragen befasste sich die damalige musikalische Gesellschaft in Frankreich.

Neben den positiven Rezensionen kam eine Menge Kritik am Komponisten und an seiner neuen Oper. Nach ihrer Erstaufführung erschienen mehr als 200 Rezensionen in den französischen und europäischen seriösen periodischen Druckausgaben. Rezensionen kamen von Komponisten selbst, sowie von erfahrenen einflussreichen Kritikern, Musikern und Journalisten.: Victor Wilder (*Gil Blas*); Auguste Vitu (*Le Figaro*); Louis de Fourcaud (*Le Gaulois*, «Musique»); Henry Bauer (*L'Echo de Paris*); Alfred Ernst (*La Paix*); Georges Launey (*Le Voltaire*); René de Récy (*Revue Bleue*); Ernest Reyher (*Le Journal des Débats*); Charles Martel (*La Justice*); Johannes Weber (*Le Temps*); Camille Bellaïeue (*La Revue des Deux Mondes*); Alfred Bruneau (*La Revue Indépendante*); Arthur Pougin (*Le Ménestrel*); A. Landely (*L'Art musical*) und von vielen anderen.

Das Gemeinsame, was alle diese Autoren verbindet, ist die Aussage, dass «*Esclarmonde*» ein Werk sei, das kritische Fragen über den Zustand des französischen Theaters beantworten sollte. Die Meinungen und Aussagen von Kritikern über die Oper und den Komponisten selbst waren unterschiedlich- mitfühlend (zum Beispiel Ernest Reyher und teilweise Adolphe Jullien), positiv zustimmend (Simon Boubée, Viktor Wilder, Alfred Ernst) sowie gab es scharfe Rezensionen. Wohl am schärfsten war die Kritik in «*Revue bleue*» von René de Récy. Massenet und seine Werke als Zukunft des französischen Theaters sind zum Kritikpunkt der Diskussion geworden. Nach der Meinung von

Rene de Recy [4, s. 105] war der Wahlvorschlag von Massenet und seiner «Esclarmonde» für solches wichtige Ereignis nicht gerechtfertigt. Der Kritiker fand den Autor von «Werter» als am wenigsten würdig unter allen französischen Komponisten. Georges Saint-Mleux [4, s. 181] beurteilt in seiner furiosen Rhetorik Massenet sowie als Plagiator, der keine eigenen Ideen hat, als auch kritisiert die schlechte Libretto Auswahl, unlogische und chaotische Musik, das leere und laute Orchester.

Andererseits charakterisierte Louis Besson [4, s. 45] Massenet als einen der talentiertesten Komponisten unter den jungen Autoren, nannte ihn zum Gründer der neuen Schule, die das Frankreich und die französische Oper zur hervorragenden Zukunft bringt.

Der gleichen Meinung war auch Alfred Ernst [4, s. 66]. Er dachte, dass es in Frankreich keinen mehr talentierten Komponisten als Massenet gäbe, und *Esclarmonde* fand er als ein fortgeschrittenes Werk [4, s. 69]. Guy de Boisjolin [4, s. 135] hat zugegeben, dass das Werk «eine große künstlerische Überwältigung» ist, die der französischen Musik einen riesen Fortschritt ermöglichte.

Die Aufführung von «Esclarmonde» rief die alte Debatte sowie eine neue Diskussion über die Melodie und Harmonie hervor. Die Meinungen von Kritikern zu dieser Frage waren abweichend. Einige beschuldigten Massenet bezüglich dem Ersatz der klaren Melodie gegen «die dumme deutsche Harmonie» [4, s. 93–94]. Gleichzeitig lobten andere ihn für die Bereicherung der Melodie mit der harmonischen Sprache [4, s. 205]. Für Georges Street [4, s. 30] waren die harmonischen Variationen und Orchestrierung von Massenet bedauernswürdig, während Landely «*Esclarmonde*» als Werk begrüßte, das mit der Musik von Wagner konkurrieren könnte [4, s. 187]. Dabei betonte er, dass die Oper ungeachtet Wagners Einflusses nationale Eigenschaften bewahrte. Den melodischen Reichtum von «Esclarmonde» betont auch Alfred Bruneau, beschreibt poetisch die reiche Entwicklung der Melodie, die aus harmonischen Funktionen entspringt und keine Funktionen von der Wagnerischen Leitmotivtechnik übernimmt: «*die Melodie fängt leise, liebevoll an, ebenso wie eine langsame Zärtlichkeit. Danach wandelt sie sich unter ausgeglichener Ansammlung der Töne und der Harmonie in einen dauerhaften Krampf, um sich zu entfalten und runter zu gehen*» [4, s. 169].

Die Kritiker, die in «Esclarmonde» den Inspiration- und Atemmangel, die Knappheit der Melodik, den Überschuss der komplexeren Harmonie und die Banalität der Leidenschaft erkannten, befassten sich hauptsächlich mit dem Thema für «Esclarmonde», das für Wagners Werke kennzeichnend war.

Es sei daran zu erinnern, dass das Leitmotiv der Oper «Esclarmonde» anhand einer mittelalterlichen Sage «Partenope Bluasky» entstand und im 13.

Jahrhundert vom Denis Piramusom schriftlich festgehalten wurde. Die Hauptheldin heißt Melor. Der Name Esclarmonde stammt aus einem anderen Werk aus dem Gedicht «Esclarmonde», die Sammlung von Guon Bordeaux, die ebenfalls aus dem 13. Jahrhundert stammt. Allerdings unterscheidet sich das Leitmotiv von dem ursprünglichen Libretto Leitmotiv von Eduard Blau und Louis de Gramont⁶⁷. Natürlich war das von Komponisten und Librettisten ausgesuchtes Thema der französischen Oper nicht eigentümlich und nie auf der Bühne von *Opera comique u Grand opera* inszeniert. Dieses Leitmotiv erzählt über leidenschaftliche Liebe von Esclarmonde- der Prinzessin und der Zauberin, der Tochter von dem oströmischen Kaiser und Zauberer Phorcas – zum schönen Ritter Roland. Ihre Zauberkraft setzt sie, um Roland auf die verzauberte Insel zu schaffen und mit ihm glücklich zu sein. Auf dem Wege zum ihrem Glück stehen viele harte Hindernisse, allerdings jubelt die Liebe⁶⁸.

⁶⁷ Allerdings sind die Komponisten und Librettisten nicht unbeabsichtigt auf die Idee mit der Namensänderung gekommen. Nämlich ist Esclarmonde de Fua (1250–1300) -eine französische Edelfrau, die Schwester von Raymond Roger, die Tochter von Bernar, die Lehrerin der Albigenzer, spielte eine wichtige Rolle in der Katharer –Bewegung, sammelte zur öffentlichen Debatte die ganze Aristokratie. Die Franzosen nennen sie «die Große»und stellen sie in eine Reihe mit Joanna Dark. In der Poesie ist Esclarmonde als «Feekönigin vom Berg Monmur» bekannt. Nach der Sage- sie ist die Hüterin des Grals, die ihn vor Lucifers Truppen schützte und sich ihn eine Taube verwandelte. Anhand der Geschichte wurde sie von Tempelern getötet als sie Monsehur in Schutz nehmen wollte. Die Charaktereigenschaften dieser starken und legendären Frau besitzt auch die Operheldin. Möglicherweise war Massenet von der Geschichte Frankreichs, der Religion und nämlich ihrer Interpretation begeistert. Es sei zu erinnern, dass der französische Komponist Renan persönlich kannte. Renan war der Autor des spektakulären Buches «Das Leben Jesu» aus dem 19. Jahrhundert, in dem er die Bibelgeschichten fortgeschritten interpretierte. Weltberühmt wurde Massenet durch sein Drama «Marie- Magdeleine» und später durch sein Oratorium «Das gelobte Land», wo die Bibelinszenierungen umstritten sind und von vielen Zeitgenossen in Frage gestellt werden.

⁶⁸ Ermüdet von den Mächten der Pflichten, der Kaiser von Byzanz und Zauberer Phorkas gibt auf seinen Thron und seine magische Kraft an seine Tochter Esclarmonde, verfügt dabei, dass das Mädchen bis zu ihrem 20. Geburtstag ihr Gesicht mit einem Schleier zu verbergen hat. An einem bestimmten Tage heiratet sie einen mutigen Ritter, der als Triumphaler Sieger belohnt wird. Falls Esclermonde zu Ihrem Wort nicht steht, verliert sie ihre Macht und magische Kraft. Als sie zu Keiserin wurde, schafft sie den geliebten französischen Ritter Roland auf eine verzauberte Insel, wo sie zu Besuch verschleiert kommt. Als die Saraszenen Frankreich überfallen, schickt das Mädchen ihren Geliebten sich den Ruhm zu erwerben und schenkt ihm ein Schwert (des heiligen Georgs), welcher ihn beschützt, solange er geleistet Schwüre einhält. Als die Eroberer niedergeschlagen wurden, wurde ihm die höchste Ehre erwiesen. Als besondere Gnade ernennt der König Frankreichs seine Tochter zu Rolands zukünftigen Gattin. Allerdings nimmt er diese Ehre nicht an. Der Bischof Blua möchte die Gründe dieser Tat wissen und Roland verrät ihm das Geheimnis des Schwerts. Als Esclarmonde in Frankreich seinen Geliebten besucht, erwischt Blua das Liebespaar, erklärt das Mädchen zu Hexe und fegt den Schleier aus ihrem Gesicht. Der Thron und die Zauberkraft werden ihr entzogen und sie wird verstoßt. Allerdings verspricht Ihr der Vater die Verzeihung, wenn sie auf Roland verzichtet (sonst wartet auf den Ritter die Todesstrafe). Vor Angst

Tatsächlich erwähnten die meisten Kritiker in den Rezensionen, dass lokale Sagen neue und frische Themen in die französische Oper mitbringen könnten. Allerdings befassten sich die Kritiker mit der Übertragung dieses Motivs in Libretto, dessen Inszenierung auf der Bühne, mit der einheitlichen Gestaltung und der Entwicklung des dramaturgischen Denkens. Gerade aus dieser Sicht wurde die Oper «Esclarmonde» betrachtet. Georges Saint-Mleux, Guy de Boisjolin [4, s. 135], Paul Ginisty [4, s. 71] und Georges Street [4, s. 29] waren der Meinung, dass die logische Entwicklung von Libretto in «Esclarmonde» nicht erschaffen wurde; für Louis Besson [4, s. 46] und Louis de Fourcault [4, s. 13] waren die Klarheit und die historische Wahrheit nicht erkennbar. Doch Victor Wilder lobte den Versuch die nationale Sage neu zu inszenieren: *«Viele Jahre sind vorbei als Wagner mit seinem Beispiel die französische Dichter dazu gebracht hat, sich von nationalen Sagen inspirieren zu lassen. Alfred Blo und Lui de Hramon nahmen seine Vorschläge zur Kenntnis und, ich glaube, sie haben das Richtige getan.»*

In der Tat, die Sage mit ihrer Märchenhaftigkeit und dem ritterlichen Flair authentisch zu dem Musikbereich gehört. Die exklusive Sprache der Melodie scheint für den Ausdruck der zärtlichen Phantasien und der übermenschlichen Gefühle geschaffen zu werden, die die Haupthelden besitzen» [4, s. 56].

Selbstverständlich brachte die Diskussion über die ursprüngliche Quelle der Oper «Esclarmonde» direkt und indirekt ein anderes globales Problem zur Debatte.

Nämlich Wagneriasmus und seine Penetranz ins Innere der französischen musikalischen Kultur. Louis Besson [4, s. 48] stellt sich die Frage über die Anpassung des deutschen musikalischen Theaters, speziell Wagners musikalisches Drama in Frankreich. Simon Boubée behauptet, dass die Schaffung der neuen legendären Oper- ist der Schritt vorwärts für die nationale französische Oper [4, s. 117–119]. Charles Malherb versucht in seinen Artikeln «*Le Monde artiste*» vom Juni 1889 die Zusammenhänge zwischen Libretto und Musik in der Oper «Esclarmonde» zu systematisieren [4, s. 196–208].

Es sei zu betonen, dass ungeachtet des wagnerischen Begriff Gesamt-kunstwerk, der die einheitliche Betrachtung und Analyse nach diesem Prinzip voraussetzt, sind die Musik, das Drama und der Text untrennbar. In den meisten

um sein Leben geht Esclarmonde dem Willen des Vaters nach und besitzt wieder den Thron von Byzanz. Inzwischen nähert sich der zwanzigste Geburtstag, somit das große Turnier. Der Sieger im Turnier wird zum Gatten der Kaiserin. Heimlich kommt Roland in Byzanz an, nimmt Teil an dem Turnier und bekommt als Sieger die Hand der hübschen Esclarmonde. Das Liebespaar und das Volk jubeln zusammen.

Rezensionen für die Aufführung «Esclarmonde» wird zwischen verbalen und musikalischen Reihen unterscheidet, sogar wenn es sich um wagnerisches musikalisches Konzept geht.

Ohnehin, befasste sich jeder Kritiker in seinem Artikel mit dem Verständnisproblem in «Esclarmonde» als im wagnerischen Kunstwerk, überlegte sich die Anwendung und Anpassung des wagnerischen Leitmotivsystems in der französischen Oper, mit ihrer Vor- und Nachteilen. Dabei wurden ausdrücklich französische Merkmale fast vergessen.

Victor Wilder kommentiert ausführlich in seiner Arbeit die Zusammenhänge von «Esclarmonde» mit Wagners Opern, dabei wurden die Werke von Massenet als symphonisches Drama bezeichnet, wo *«typische Leitmotive in der Orchestrierung zu erkennen sind und durchgehend transformiert werden»* [1, s. 165]. Tatsächlich schaffte Massenet den musikalischen Stoff aus wiederholten Leitmotivs, machte einen entscheidenden Schritt im Bereich der Chromosomenkultur, der Sequenz, der zärtlich intonatorischen Harmonien, der ekstatischen Tönenprobe. Die Anmerkungen von Alfred Bruneau in «La revue Indépendant», rechtfertigen solche reichhaltige Zusammenhänge mit der neuen deutschen Schule: *«Esclarmonde» ist ein Beispiel des harten wagnerischen Einflusses/Wagnerismus. Im Gedicht von A. Blo und Hramon war das Leitmotiv besonders relevant. Massenet wendete Wagners musikalische Sprache an, doch im Zusammenhang mit der dramaturgischen Situation»*. A. Bruneau bezeichnete «Esclarmonde» als *«unbewusste Erinnerung»* des französischen Künstlers, der von dem deutschen Komponisten begeistert sei, *«diesen nennet er Lehrmeister»* [2, s. 71]. Scharl Malerb analysierte in seiner Arbeit im Detail das Leitmotivsystem der Oper von Massenet, zeigte, dass das Werk nicht anders strukturiert sein könnte [4, s. 196–208].

Trotz der Anwendung des Leitmotivsystems, das das gesamte Werk zusammenführte, betonte Camille Bellaïcque die fehlende Einheit und Schlichtheit in «Esclarmonde»: *«Dabei ist die Sehnsucht nach dem Ergebnis besonders erkennbar. In der Musik, sowie im Gedicht gibt es zu viele Blumen und Edelsteine, zu viel Traumspiel und Täuschung oder die ständige Angst ist vorhanden»* [3, s. 107]. Gleichzeitig bezeichnete der Kritiker in dem Artikel «Le Monde Artiste» die «Esclarmonde» als die Oper mit dem künstlerischen Erfolg und nannte diese Oper zu dem Fortschritt in der französischen Musik: *«Er hat uns ein richtiges lyrisches Drama geschaffen. <...> Massenet wird öfters daran beschuldigt, dass er rückläufig und zu melodisch sei. Seine «Esclarmonde» trifft den Beschuldigungen nicht zu. <...> Was kennzeichnend in dieser Arbeit ist, dass Massenet parallel zu persönlichen Eigenschaften ungewöhnliche neue kraftvolle Ausdrücke einführte. Zusammen mit dem schlichten Impressionismus, der in der Tat zu*

seiner Stärke gehört, gibt es Abschnitte, die besonders kraftvoll und stark sind. Wir trauen uns die Oper «Esclarmonde» zu den ersten Reihen zählen zu lassen, nämlich zu den interessantesten Werken der modernen Schule» [1, s. 165–166]. Auguste Vitu in «Le Figaro» ist auch mit der Bezeichnung des Impressionismus einverstanden, die in «einer Reihe der Effekten» bemerkbar sind, sind oft schlicht und harmonisch» [4, s. 4–8]. L. Lefevr, kennzeichnete den riskanten Schritt des Komponisten ein neues im Vergleich zu den früheren Werken alternative Arbeit sofort nach der Ausstellung zu präsentieren. Und wie der Rezensent weiterführt das ist das Zeichen davon, dass Massenet nicht nur auffallen wollte (der Komponist ist schon ein anerkannter Lehrmeister), sondern wollte sich persönlich zufrieden stellen und suchte nach etwas Neuem [1, s. 166].

Obwohl C. Bellaicue die «Esclarmonde» als «die Kombination der kleinen französischen Werke «Tristan und Isolde» mit «Parsifal» bezeichnete, kann die Oper nicht als Wagnerische Oper eingeordnet werden, als wörtliche Wagners Nachfolge. Das ist eher eine typische französische Oper, die die Herausforderung der Zusammenhänge mit dem Musiksystem annimmt, die so innovativ in der damaligen Zeit waren.

Es sei betont, dass der wagnerische Einfluss, woran Massenet selbst und seine Heimatgenossen (teilweise weniger) beschuldigt wurden, sind in frühzeitigen Werken des Autors (*Thaïs*, *Manon*, *Werther*) zur Geltung gekommen, und sind in der Reihe der späteren Werke erkennbar (*Le mage*, *Amadis* und andere).

Tatsächlich, in der «Esclarmonde» von Massenet ist die Verbindung mit den Opern von Wagner nachvollziehbar. Das exaltive Gefühl, die übertriebene und hypertrophierte Liebe, die das Leitmotiv bestimmt und sich im Hintergrund der Zauberei, Beschwörung und Wundertat entwickelt, die vom realen Leben entfernt sind, erinnert an «Tannhäuser». Die Haupthelden können als Variationen zu den Themen von «Lohengrin» dargestellt werden. Die Esc-larmonde selbst- ist eine weibliche Hypostase des Ritters des Heiligen Gral, und Roland führt die Beziehung mit der Hauptheldin, die an die Beziehung zwischen Lohengrin und Elsa erinnern. Der Zusammenhang mit der Sage «The Ring of the Nibelung» lässt sich an der Symphonisierung mit der Handlung mit vielen Leitmotivs erkennen. Die Szene der Blumen-Frauen auf der verzauberten Insel, wohin die Esclarmonde ihren Helden schafft, ist dem gleichen Thema in «Parsifal» nah.

Zugleich darf die Oper als direkte Imitation dem deutschen Künstler nicht bezeichnet werden. Selbstverständlich, studierte Massenet jahrelang die Werke des deutschen Opernreformators, zog seine musikalischen Innovationen ein, stimmte diese mit Traditionen des französischen Theaters überein.

J. Massenet erbte von der französischen Opernschule die wertvollsten und neusten Eigenschaften, realisierte diese in der «Esclarmonde». Die «Große» Meyerbeerische Oper brachte Luminanz und Dimension des Kunstwerks, Balletszenen und Chorwerke mit, die zu Hauptthemen im Vorspiel und Nachspiel wurden. Es lässt sich die «phantastische Welt» von Berlioz erkennen: im thematischen Charakter, und in der Orchestrierung der leichten scherzosischen Musik «der zauberhaften Insel», im zweiten Akt folgt Massenet dem Berlioz. Zu originellen Entdeckungen von Massenet in «Esclarmonde» sind die natürlichen Tonarten der Harmonien im Vorspiel und Nachspiel zu zählen. In diesen werden schon Vorzeichen einer harmonischen Sprache für «Die versunkene Kathedrale» von Debussy gehört. Vom lyrischen Genre der Oper, das vor drei Jahrzehnten entstanden ist, wurde die Feinheit für Erschließung des Intim-Dramas geerbt, das ins Vorfeld des Werkes gerückt wird. Die französische Eleganz der Oper erinnert an Werke von Charles Gounod und von Massenet selbst. Nicht zu vergessen ist auch, dass es im Zentrum der Oper eine an psychologischen Nuancen Liebeslinie steht, die durch feingeistige Dichterlyrik ausgedrückt wird. Die Lyrisierung wird in der Oper von Massenet dadurch erzielt, dass man die Stelle und Rolle für Hauptpersonen ausbaut und die ausführlich beleuchtete Linie ihrer inneren Aufregungen und Verhältnisse ins Vorfeld bringt.

Die Merkmale des Genres einer lyrischen Oper treten in «Esclarmonde» auch an der Symphonisierung des Musikstoffs auf. Eine fortwährende musikalische Entwicklung bildet sich durch den Wechsel von kurzen Arioso und entfalten Dialogszenen, von Leitthemen und Lokalthemen sowie Themen, die die ganze Partitur von durchführender Bedeutung umfassen.

Zum Hauptmittel des Komponisten dienen das ausgeprägte Parlando, das zuweilen auch bunte melodische Grundrisse gewinnt, und die Rezitativ-Arioso-Melodik. Der Komponist verwendet äußerst flexible Übergänge vom einen melodischen Anfang enthaltenen Rezitativ zur Arioso-Melodik, die ihrerseits an Redeintonationen reich ist. In der Oper zeigt sich die Tendenz zur Gründung der synthetischen Musik, deren Rezitativ-Arioso-Stil zugrunde gelegt wurde, was auch zu stilistischen Besonderheiten des lyrischen Genres hinzugerechnet werden kann.

Und die Vokalpartie der Hauptheldin mit «stratospherischen Koloraturen», die eine anspruchsvolle Aufgabe für Vokalsängerin darstellt und nur von Sängern mit höchst virtuoson Eigenschaften geleistet werden kann, weist auf den Einfluss seitens der italienischen Vokalschule hin.

Seine Arbeit war eine reine französische Erwiderung zur Herausforderung an die moderne Oper, eine eigene Antwort auf Fehler der Operngeschichte und Mängel von vielen alten Opernschulen, die auf den Seiten des Werks von Wag-

ner «Oper und Drama» sowie in seinen anderen publizistischen Artikeln und ausführlichen Essays immer wieder kritisiert wurden. Ähnliche Kommentare tauchten auch in anderen Opernschulen auf. Man kann sich an «Libuše» von B. Smetana erinnern, – das Werk, das als eine feierliche Vorstellung von mythologischen Ereignissen der tschechischen Geschichte gedacht war. Am Anfang des XX. Jahrhunderts wird «Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch und der Jungfrau Fevronija» von N. Rimski-Korsakow bezeichnet als russischer «Parsifal» genannt.

Der Autor von «Werther» bewertete die Würden von R. Wagner, spürte die faszinierende Kraft der dramatischen Atmosphäre, die durch das Mitwirken von allen Komponenten geschaffen wird, insbesondere durch das inhaltvolle und mehrfunktionelle Orchester von Wagner. Er nimmt aber die Analyse vor, setzt entgegen und vergleicht die Besonderheiten der deutschen und italienischen Opernschulen, unterstreicht ihre Stärken und Schwächen: «...*Die italienischen Meister haben eine sehr auffallende Sorge um die Phrase; sie opfern zu viel mit Stimmen, schenken keine angemessene Aufmerksamkeit dafür, <...> das ich als «dramatische Atmosphäre» bezeichne. Daraus ergibt sich, dass die Personen nur mit ihrem Privatleben leben, das ein wenig künstlich ist <...>. Bei den deutschen Meistern ist alles umgekehrt. Aus meiner Sicht sind sie näher zur Wahrheit. Idealerweise wäre, die beiden Systeme in deren gerechtem Gleichgewicht zusammenzufügen. Und ich bin gerade nach der Suche auf solchem Ideal*» [2, s. 69]. Mit diesen Worten zeigt Massenet sehr deutlich seine Stellungnahme zum Wagnerismus und zur italienischen Opernschule. Dabei verneint er nicht deren Einflussnahme auf seinen eigenen Stil.

Nach den unheimlich erfolgreichen Erstaufführungen, die weltweit stattgefunden hatten: Brüssel, London, Lion, Bordo, Genf, Marceille, Sankt-Petersburg in der Ermitage und im Mariinsker Theater, war die Oper vergessen. Am 6. Februar 1890 wurde sie zum hundertsten Mal in Paris aufgeführt. Aber später hat «Esclarmonde» die Bühne verlassen. Größtenteils war das damit verbunden, dass keiner sich zutraute, nach dem Tode von der amerikanischen Sängerin Sybil Sanderson, für die die Hauptrolle geschrieben wurde, die Partie von Esc-larmonde zu singen. 1923 und 1931 wurden Versuche vorgenommen, die Oper im Grand Opera zu wiederbeleben. Die Oper war aber 27 Male erklingen, ohne sich im Spielplan zu befestigen. Für Jahrzehnte vergessen, wurde sie auf den Bühnen von modernen Theatern dank den Vorstellungen von 1970 unter der Führung von Richard Boning und Joan Sutherland in der Hauptrolle (San Francisco, New-York, London, Turin, Palermo) wieder ins Leben gerufen.

Weder in der Ukraine noch in Deutschland hat das Werk von Massenet bis jetzt kein Rampenlicht gesehen.

1. *Irvin Demar. Massenet. A chronicle of his life and times / Demar Irvin. – Portland, Oregon, 1994. – 398 p.*
2. *L'Avant scène Opéra. Esclarmonde et Grisélidis de Massenet / [Commentaire littéraire et musical de Gérard Condé]. – Paris, 1992.*
3. *Massenet Anne. Jules Massenet en toutes Lettres / Anne Massenet. – Paris: Editions de Fallois, 2001. – 281 p.*
4. *Massenet J. Esclarmonde. Dossier de presse parisienne (1889) / [Edited by Annegret Fauser]. – Weinsberg (Germany), 2001. – 213 p.*
5. *Бодлер Шарль. Р. Вагнер / Ш. Бодлер // Музыкальная Жизнь. – Москва. – 1988. – № 12. – С. 19*
6. *Вагнер Р. Избранные работы / Р. Вагнер. – М. : Искусство, 1978. – 695 с.*
7. *Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары. В 3-х т. / Р. Вагнер. – М. : Грядущий день.– 1911. – Т.1. – 232 с.*
8. *Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу ХІХ–ХХ ст. / Т. Гнатів – Київ : Музична Україна, 1993. – 208 с.*
9. *Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / К. Дебюсси – Москва–Ленинград : Музыка, 1964. – 278 с.*
10. *Друскин М. История зарубежной музыки второй половины ХІХ в. / М. Друскин – Москва : Музгиз, 1963. – 582 с.*
11. *Кремлев Ю. Жюль Массне / Ю. Кремлев – Москва : Советский композитор, 1969. – 248 с.*
12. *Куницкая Р. О романтической поэтике в творчестве Дебюсси / Р. Куницкая. – Москва : Музыка, 1982. – 88 с.*
13. *Мендес К. Рихард Вагнер / К. Мендес. – Киев, 1909. – С. 190–191.*
14. *Розеншильд К. Молодой Дебюсси и его современники / К. Розеншильд. – М. : Музгиз, 1963. – 144 с.*
15. *Роллан Р. Музыкально-историческое наследие в 8-ми вып. / Р. Роллан – Москва : Музыка, 1986. – Вып. 1. – 311 с.*
16. *Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: В 8-ми вып. – Вып. 4. Музыканты наших дней: Стендаль и музыка / Р.Роллан / [Пер. с французского Ю.Вейсберг, Е. Куниной, И. Кунина. Ред., сост. и коммент. В. Брянцевой]. – Москва : Музыка, 1989. – 256 с.*
17. *Французская музыка второй половины ХІХ в. / [Под ред. М. Друскина]. – Москва : Искусство, 1938. – 251 с.*

Мудрецкая Лилия. Вагнеровские влияния в опере «Эсclarмонда» Ж. Массне. В статье рассматривается опера «Эсclarмонда» Ж. Массне, поставленная в Париже в рамках Всемирной выставки 1889 года. Это произведение имело статус большого французского музыкального события. На основе анализа оперы и 37 рецензий, вышедших в периодических изданиях Парижа ХІХ века, в статье поднимаются вопросы диалога и взаимопроникновения культур, проблем жанра, эстетической платформы стиля названного произведения, волнующие музыкальную общественность Франции того времени.

Ключевые слова: Ж. Массне, жанр, французская музыкальная культура, французская опера, вагнерианство.

Мудрецька Лілія. Вагнерівські впливи в опері «Есклармонда» Ж. Массне. У статті розглядається опера «Есклармонда» Ж. Массне, яка була поставлена у Парижі в рамках Всесвітньої виставки 1889 року. Цей твір мав статус великої французької музичної події. На основі аналізу опери та 37 рецензій, що вийшли в періодичних виданнях Парижу XIX століття, у статті піднімаються питання діалогу та взаємопроникнення культур, проблем жанру, естетичної платформи стилю названого твору, які хвилювали музичну громадськість Франції того часу.

Ключові слова: Ж. Массне, жанр, французька музична культура, французька опера, вагнеріанство.

Mudretskaya Liliya. Wagner's influence in the opera «Esclarmonde» by J. Massenet. The article discusses the opera «Esclarmonda» by J. Massenet, on-represented in Paris at the World Exhibition in 1889. This is a product of the French had the status of a large musical events. On the basis of analysis of the opera, and 37 book reviews, published in periodicals Paris XIX century, the article raises issues of dialogue and penetration interpenetration of cultures, issues of genre, aesthetic platform-style on the title of the work, exciting music community facilit-tion of the time.

Key words: Massenet, the genre, the French musical culture, the French opera, Wagnerism.