

УДК 78.03

*Е. Балан***ЭКСПРЕССИВНЫЕ АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСТВА С. ФРАНКА
(НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «ПРЕЛЮДИЯ, ХОРАЛ, ФУГА»)**

Статья посвящена анализу феномена экспрессии, широко востребованного в психологии, лингвистике и искусствоведении. Особое место данное понятие занимает в музыкальном искусстве, традиционно соотносимом с «языком чувств». Жанрово-стилевые и исполнительские параметры музыкальной экспрессии рассматриваются на примере фортепианного цикла С. Франка «Прелюдия, хорал, fuga», в котором органично синтезированы жанровые и музыкально-риторические аспекты культуры эпохи барокко и духовно-стилевые искания западноевропейского романтизма.

Ключевые слова: экспрессия, музыкальная экспрессия, творчество С. Франка, фортепианный цикл.

Альбер Камю однажды заметил, что «экспрессия начинается там, где заканчивается мышление» [12]. В подобном противопоставлении эмоционального и рационального качеств человеческой личности очевидно, прежде всего, стремление автора к акцентированию в феномене экспрессии и родственных ему ярких проявлений богатой гаммы чувств, настроений, что соответствует и этимологии данного термина [14]. «В кругу друзей экспрессивности не найдешь осторожности, благоразумия, хладнокровия и рассудительности. Ее компания — эмоциональность, импульсивность, восторженность и экзальтированность» [12].

Данное понятие, а также родственные ему давно стали предметом активного изучения в психологии, лингвистике, а также в искусствоведении, поскольку «в существующих определениях экспрессии и экспрессивности имеются указания на связь данного явления с духовным и душевным миром человека» [7], к изучению, познанию и творческому претворению которого направлены все обозначенные выше сферы научно-творческой и гуманитарной деятельности. Особое место экспрессия занимает в музыкальном искусстве, традиционно соотносимом с «языком чувств». Рассматривая феномен «экспрессии» во взаимосвязи с «выразительностью» как его переводческим аналогом, Е. Н. Бондарь подчеркивает, что в первом случае «...розуміється сила вираження, під другим — зовнішня ознака внутрішнього переживання. Аналіз робіт М. Бахтіна, О. Сокола, М. Севериної підтверджує думку, що експресія музичного вислов-

лювання завжди в більшому чи меншому ступені *відповідає* якості та силі внутрішнього переживання, безпосередньо пов'язана з характером артистичного втілення «особистісного смислу», має якісний художній вплив на слухача та відображається у сприйнятті» [3, с. 5].

Показательно, что феномен экспрессии исследователь рассматривает на примере хоровой музыки середины и второй половины XX ст. Значимость данного выразительного фактора в композиторско-исполнительской деятельности обозначенного периода подтверждается также введением В. Н. Холоповой в исследовательский музыкально-теоретический обиход понятия «параметра экспрессии», соотносимого с творческой деятельностью К. Пендерецкого, С. Губайдулиной, А. Пярта, Э. Денисова и др. По мнению автора, «этот параметр особенно близко стоит к экспрессии звука, отсюда и его название. Ведущим элементом в нем выступает артикуляция, с контрастом звука плавного, певучего — и отрывистого, «дрожащего» и т. д. Артикуляция дополняется определенными средствами фактуры, с противоположностью длящейся, непрерывной (континуальной) музыкальной ткани — и разорванной паузами, прерывистой (дискретной)... Названные противоположности звучания в артикуляции, фактуре, мелодике, ритмике группируются в две обобщающие, противоположные функции «параметра экспрессии»: «консонанс» и «диссонанс» экспрессии...» [11, с. 451].

Отметим также, что экспрессия составляет существенное качество не только собственно музыкального языка, но и исполнительского искусства, которое Д. С. Надырова предлагает рассматривать как «особую, сильно измененную, модифицированную (в соответствии с особенностями инструмента) форму проявления общей свойственной человеку системы экспрессивных движений, которая в наибольшей степени способствует естественному и гармоничному выражению эмоционального смысла музыки, воссозданию в игре яркого художественного переживания» [8, с. 268]. Подобный подход к данному виду искусства, представляющего специфическую «омызыкаленную форму человеческой экспрессии», в настоящий момент составляет один из востребованных исследовательских ракурсов современного музыкознания, что обуславливает актуальность темы представленной статьи. Ее предмет ориентирован на рассмотрение особенностей проявления данного феномена в творчестве С. Франка, в частности, в поэтико-интонационной уникальности его фортепианного цикла «Прелюдия, хорал, fuga».

«Нет имени чище, чем имя этой великой простосердечной души» [9, с. 7]. Эти слова Р. Роллана, думается, в полной мере соответствовали духовному облику и творчеству Сезара Франка, которое всегда ориентирует слушателя на идеи искренности, чистоты совести, честности, ясности духа, стремления к благородным чувствам и т. д. Подобный духовный тонус во многом определяет смысловой подтекст как симфонических, так и фортепианных сочинений композитора, среди которых наиболее известным является цикл композитора «Прелюдия, хорал и fuga».

С. Франк — одна из самобытнейших фигур во французской музыкальной культуре середины и второй половины XIX века. Серьезный и глубокий музыкант, он никогда не стремился к славе и популярности, вел простой и замкнутый образ жизни. Блистательной карьере пианиста-виртуоза он предпочел деятельность скромного церковного органиста и педагога. Напрощивается интересная параллель между его деятельностью и творческой фигурой С. И. Танеева. Если последний еще при жизни определялся современниками как «музыкальная совесть Москвы», то С. Франк с присущими ему искренностью, прямотушием, чистосердечностью, честностью и скромностью, может быть назван «музыкальной совестью Парижа» 70–80-х годов XIX века.

Названные качества натуры С. Франка существенно дополняются его, несомненно, серьезным отношением к вопросам веры и религии, что в разное время стало предметом больших дискуссий среди исследователей творчества композитора. Личность С. Франка, хотя и далекая от ярко выраженного романтического индивидуализма, тем не менее в вопросе отношения к христианству оказывается родственной фигурам многих композиторов-романтиков, видевших общность религии и искусства (в том числе и музыки) и декларировавших через творческую деятельность во всем многообразии ее проявлений реальность собственного пути к Богу и индивидуально-творческого постижения высоких духовных Истин.

Значимая роль духовного христианского фактора в жизни С. Франка имела многообразные «выходы». Она сказалась и в его многолетней деятельности в качестве церковного органиста, и в особой любви к органу, непосредственно сопряженному с музыкально-богослужебной традицией, и, наконец, в его педагогической деятельности, базовым принципом которой была, прежде всего, любовь к ученикам и к Искусству, благодаря чему С. Франк стал для своих

подопечных не просто Учителем, Наставником, но отцом, сердечно близким человеком — «папашей Франком». Любопытно, что большинство представителей «школы Франка» реализовали себя не только творчески, но и практически — через возрождение лучших духовно-музыкальных традиций западноевропейской культуры, начиная с эпохи Средневековья.

Творчество С. Франка также отразило предельное многообразие, неординарность и, одновременно, цельность натуры композитора. Оно охватывает практически все известные в его время жанры — фортепианные, органные, камерно-инструментальные, камерно-вокальные, оперу, ораторию. Все наследие С. Франка, с одной стороны, жанрово-стилистически связано с поздними бетховенскими сонатами, квартетами, и с вокальным творчеством Ф. Шуберта, и с неистовой романтикой Г. Берлиоза, и с новациями Р. Вагнера, Ф. Листа (ладогармонический, фактурный, композиционный язык и склад тематизма его зрелых сочинений) и, наконец, с деятельностью И. Брамса, стремившегося в своем творчестве к соединению достижений романтизма и классицизма, к пристальному изучению наследия старинной музыки.

С другой стороны, при очевидной жанровой пестроте творчества С. Франка, многообразии его стилистических истоков несомненным является факт доминирования в его наследии органных и ораториальных сочинений, прямо или косвенно сопряженных либо с библейской тематикой, либо с жанровой сферой музыкально-богослужебной традиции в ее инструментально-певческом проявлении. Последняя фактически являет собой «...слово, эмоционально окрашенное музыкальным звуком», демонстрирующее «экспрессивную функцию духовной музыки», сопряженной с широким диапазоном эмоциональных состояний — от «возвышенной созерцательности» до «религиозной экзальтации» [4, с. 30].

Глубокий духовно-этический подтекст заложен также и в тех сочинениях С. Франка, которые не имеют непосредственного соотношения с церковной практикой, но связаны с ней через жанровую и музыкально-риторическую символику. Сказанное в первую очередь относится к известному фортепианному циклу «Прелюдия, хорал и fuga».

Оригинальность названного цикла композитора побуждает некоторых отечественных исследователей, в частности Н. Рогожину, рассматривать данное произведение и родственный ему цикл «Пре-

людия, ария и финал» как образцы романтического обновления традиционного сонатного цикла. При этом «точкой отсчета» в подобной трансформации исследователю видится, прежде всего, бетховенская соната-фантазия ор. 27, № 2 («Лунная»). Произведение С. Франка при подобном подходе, с учетом интонационной общности и исполнения без перерыва всех его разделов, приобретает смысл фортепианной поэмы листовского типа (по аналогии с сонатой си минор).

Вместе с тем жанрово-интонационная природа этого произведения, особенности его структуры и тематизма свидетельствуют о несколько иных его генетических истоках, в том числе о связи с жанровой спецификой в первую очередь церковной сонаты. Это проявляется, прежде всего, в специфике построения цикла, в котором значимая роль отводится медленным разделам, нацеленным на воссоздание одухотворенно-возвышенного, величественного и, одновременно, сдержанно-строгого настроения, соотносимого с семантикой и духовно-экспрессивными качествами церковной сонаты. Сказанное очевидно также и в особой значимости в цикле полифонических приемов, в кульминационной выделенности финальной фуги, становящейся смысловым итогом произведения.

Отметим фактурную специфику анализируемого фортепианного цикла, апеллирующую не к масштабной-оркестральной (листовского типа), а к органной трактовке фортепиано, что соотносится не только с исполнительской деятельностью С. Франка-органиста, но и с базовой ролью органа как *basso continuo* в церковной сонате. Тенденция к органичному симбиозу «прошлого» и «настоящего» в данном цикле проявляется и в жанровых определениях его составляющих (прелюдия, хорал, фуга), генетически восходящих, подобно церковной сонате, к христианской богослужебной практике, и в широком использовании музыкально-риторических приемов, выявляющих, с одной стороны, причастность С. Франка к лучшим традициям духовно-музыкальной культуры прошлого, с другой — их адаптацию в условиях ладогармонического и интонационного мышления западноевропейской музыки второй половины XIX века.

Одновременно цикл С. Франка демонстрирует и творческое усвоение-воспроизведение опыта немецкой духовно-музыкальной культуры, обобщенной для композитора в первую очередь в творческо-исполнительской деятельности И. С. Баха. Музыкальный материал Прелюдии С. Франка наполнен целым рядом «знаков» не столько классической, сколько барочной музыки, которая для композитора

неразрывно была связана опять-таки с именем И. С. Баха. Символично, что буквально в первом такте произведения в мелодической линии скрытого многоголосия отчетливо проступают «контуры» темы-монограммы ВАСН (в данном случае — *fis-e-g-fis*): так великий французский композитор и органист С. Франк обращается через полтора столетия к музыкальному образу-символу великого немецкого Мастера. Одновременно тема подобного рода несла и иную музыкально-риторическую и смысловую нагрузку — как «тема креста» и символ многотрудного духовного пути человека. Известная в многочисленных интонационно-ритмических вариантах у И. С. Баха, она оказалась актуальной и для С. Франка, чье творчество, как указывалось выше, тяготеет, прежде всего, к запечатлению высокой духовно-этической тематики, силы и стойкости духа.

Итак, данная традиция проявляется и в воспроизведении уже в первых тактах Прелюдии варианта «баховского знака», музыкальной риторики его эпохи, и в мастерском владении С. Франком полифонической техникой, что особенно очевидно в финальной фуге, и в последовании «Прелюдия — Хорал», характерной для немецкой протестантской богослужбной традиции, согласно которой прелюдия нередко предшествовала во время богослужения общинному пению хорала и, наконец, в итоговом выделении смыслово позитивной значимости темы хорала как носителя духовной Истины в ее музыкально-творческом преломлении.

Анализируемая Прелюдия С. Франка построена на сопоставлении двух типов материала. Первый из них — импровизационно-фигурационный — был представлен выше. Второй базируется на многократном повторении нисходящих секундовых интонаций, представляющих столь популярную в музыке XVII–XVIII вв. музыкально-риторическую фигуру «вздоха», «жалобы» как одного из существенных «знаков» музыкально-экспрессивного высказывания в культуре обозначенной эпохи. При этом «подача» данного мотива у С. Франка отличается фактурной масштабностью (октавно-терцовые дубли), требующей в отдельные моменты хорошей «растяжки» пальцев пианиста и приближающейся к способу изложения органнх сочинений. Обилие хроматических оборотов в данной теме, особенно ритмики дают возможность рассматривать ее как тематический исток не только Хорала, но и последующей темы Фуги, что также во многом определяет интонационно-драматургическую цельность данного сочинения.

Своеобразна и структура Прелюдии. При всей ее импровизационности, повтор представленных тем в тонико-доминантовом соотношении напоминает композицию старинной сонаты, не лишенной однако элементов разработочности. «Лицо» С. Франка как автора конца XIX века «проглядывает» в сложных модуляционных переходах и в широком использовании цепи энгармонических модуляций, создающих весьма оригинальный тональный план кульминационной части Прелюдии — h — es — H — Dis — gis — h.

Появлению собственно темы Хорала (тт. 11–12) у С. Франка предшествует сдержанная, но исполненная внутреннего волнения мелодия, «уравновешенная» мерным движением басов (*poco più lento*). Это движение предваряет ритм собственно хоральной темы, просветленной, передающей состояние душевного покоя. В известной в отечественном музыкознании литературе о С. Франке отсутствуют свидетельства о цитировании в данной теме мелодии церковного обихода. Скорее всего, она представляет авторскую стилизацию музыкального материала подобного рода. «Она диатонична, однотональна, аккордовое изложение полнозвучно, но прозрачно. Именно здесь наиболее заметна органность фактуры, раскинутой по всей клавиатуре фортепиано, с очень низкими басами и поднятым во «флейтовый» регистр мелодическим голосом (исполняется перекидыванием левой руки поверх правой). Тут как бы подразумевается ножная клавиатура и «автоматическое» удвоение темы в октаву, возможное лишь на органе посредством включения определенного регистра», — отмечает Н. Рогожина [9, с. 208]. Характерно, что В. Каратыгин в анализируемой теме Хорала видит прямые интонационные аналогии с колокольным мотивом из «Парсифаля» Р. Вагнера [5, с. 93]. В подобной параллели видится не только увлеченность С. Франка оперным творчеством «байрейтского гения», но и отмеченный выше интерес композиторов-романтиков к христианским идеям и их духовно-музыкальным аналогам.

Фуга, как уже указывалось, становится кульминационной точкой в развитии всего цикла, обобщающей идею и музыкальный материал всех его составляющих. Подобный драматургический «план», построенный на принципиальном выделении фугированного раздела, опять-таки вызывает аналогии между сочинением С. Франка и структурой церковной сонаты. Интонационный базис ее темы — нисходящее хроматизированное движение, известное в музыкальной практике XVII–XVIII вв. как «*passus diurusculus*» («жестковатый ход»)

и определенное как «чаша страдания» [2, с. 110]. Его экспрессивная выразительность в теме С. Франка усилена также ритмо-интонация-ми «мотивов вздоха», разделенных паузами.

Подобное музыкально-риторическое наполнение, репрезентирующее обобщенный образ скорби, отчасти уравнивается ре-маркой *Largamente*, фигурировавшей ранее и в Хорале. Ее предназначение связано не столько с темпом, сколько с характером подачи материала. Она «предполагает исполнение величавое, широкое, полное достоинства, полнозвучное». С точки зрения Н. П. Корыхаловой, «Франк нашел очень точное определение характера произведения темы фуги... надписав над ее начальным тактом *Largamente*, которое не столько диктует здесь скорость движения, сколько предписывает исполнителю сдержанность в избранном им темпе» [6, с. 53]. Подобное сочетание в теме скорбной выразительности и, одновременно, строгости и сдержанности ее представления создает образ, исполненный достоинства, душевной силы и глубины.

Раздел *Come una cadenza* не только связывает Фугу с фигуративной Прелюдией, но и подготавливает появление темы Хорала (т. 157), диатоника которого противостоит напряженной хроматике темы Фуги. Кульминацией произведения становится контрапунктическое объединение в одновременном звучании тема Фуги (нижний голос) и Хорала (верхний голос). В конечном итоге тема Фуги и ее ладогармоническая сфера постепенно «вытесняется» хоральной мелодией и господством «колокольно»-праздничного Си мажора.

Подобная идея завершения сочинения на материале «просветленной» диатоники Хорала не только знаменует духовно позитивный итог-вывод анализируемого цикла, но и вызывает ассоциации с богослужбной традицией баховской эпохи, в частности, с духовной кантатой, направленность развития которой также всегда была ориентирована на хорал как источник духовной истины и, одновременно, интонационное ядро всего произведения. «Хорал в кантате подобен солнцу, проникающему сквозь все и все согревающему. Он как знание, как свет, дорогой к которому служит произведение» [1, с. 65]. «Прелюдия, хорал и фуга» С. Франка оказывается, таким образом, контактной как с традицией церковной сонаты, которая могла заменять собой практически все ведущие разделы мессы, так и с немецкой музыкально-богослужбной традицией, творчески воспринятой С. Франком через творчество И. С. Баха, что соответствует романтическому представлению о духовно объединяющей силе искусства,

сближающегося во многих своих функциях с религией и преодолевающего конфессиональные размежевания во имя постижения Истины.

Экспрессивные качества выражения в анализируемом цикле приобретают особый смысл и проявляются на самых различных уровнях. Они очевидны и в ярко выраженных динамических контрастах, и во впечатляющих сопоставлениях различных типов фактуры, диатоники и хроматики, и в раскрытии «органной» специфики фортепиано, и в аллюзиях к интонационно-риторическому «словарю» барочной эпохи и ее репрезентантов, столь значимых для творческой личности С. Франка. Наконец, особого рода экспрессивность данного сочинения проявляется и в столь органичном для стиля композитора симбиозе «прошлого» и «современного», в рамках которого жанровые эксперименты в сфере фортепианной цикличности (вполне соотносимые с исканиями многих его современников) дополнены типологией и экспрессивно-выразительными качествами церковной сонаты и немецкой духовной кантаты барочной эпохи. Сказанное вполне согласуется и с базовыми характеристиками феномена «экспрессии» в целом, определяемой в том числе и как «средство выражения личностью ее тождества с определенной группой, общностью, культурой» [13].

Вдохновенная и строгая музыка С. Франка убеждает в ценности этических идеалов композитора, которые позволили ему стать примером высокого служения искусству, беззаветной преданности своему делу и человеческому долгу. Р. Роллан сказал о нем словами героя своего романа Жана Кристофа: «...этому неземному Франку, этому святому от музыки удалось пронести через жизнь, полную лишений и всеми презираемого труда, немеркнущую ясность терпеливой души, и отсюда — та смиренная улыбка, что осеняла светом добра его творчество» [10, с. 253].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берденникова Е. М. Гомилетические традиции духовных кантат И. С. Баха / Е. М. Берденникова. — К. : Музична Україна, 2008. — 204 с.
2. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» / Р. Э. Берченко. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2006. — 372 с.
3. Бондар Є. М. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 — Музичне мистецтво / Є. М. Бондар. — Одеса, 2005. — 16 с.

4. Дорохина Л. А. Основные функции музыкального искусства в контексте проблематики богослужебного пения / Л. А. Дорохина // Психолого-педагогічні науки. — 2015. — № 1. — С. 29–32.
5. Каратыгин В. Ц. Франк / В. Каратыгин // Музыкальная летопись. Статьи и материалы / под ред. А. Н. Римского-Корсакова. — Л. ; М. : Мысль, 1925. — Сборник третий. — С. 86–100.
6. Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки. Использование в разных стилях / Н. П. Корыхалова. — СПб. : Композитор, 2000. — 272 с.
7. Лабунская В. А. Экспрессия человека: общение и межличностное познание [Электронный ресурс] / В. А. Лабунская. — Ростов н/Д : Феникс, 1999. — Режим доступа: www.koob.ru/labunskaja/expression_rights
8. Надырова Д. С. Экспрессивный компонент музыкально-исполнительских способностей пианиста / Д. С. Надырова // Филология и культура. Philology and culture. — 2012. — № 3 (29). — С. 263–269.
9. Рогожина Н. И. Сезар Франк / Н. И. Рогожина. — М. : Советский композитор, 1969. — 267 с.
10. Сто великих композиторов / автор-сост. Д. К. Самин. — М. : Вече, 2002. — 624 с.
11. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учебное пособие / В. Н. Холопова. — 2-е изд., испр. — СПб. : Лань, 2001. — 496 с.
12. Экспрессивность [Электронный ресурс]. — Режим доступа: podskazki.info/expressivnost
13. Экспрессия [Электронный ресурс]. — Режим доступа : www.psychologos.ru/articles/view/ekspressiya
14. Экспрессия [Электронный ресурс]. — Режим доступа : ru.wiktionary.org/wiki/экспрессия

Балан О. Л. *Експресивні аспекти творчості С. Франка (на прикладі циклу «Прелюдія, хорал, fuga»*). Стаття присвячена аналізу феномена експресії, широко затребуваного у психології, лінгвістиці та мистецтвознавстві. Особливе місце дане поняття займає у музичному мистецтві, що традиційно співвідноситься з «мовою почуттів». Жанрово-стильові і виконавські параметри музичної експресії розглядаються на прикладі фортепіанного циклу С. Франка «Прелюдія, хорал, fuga», в якому органічно синтезовані жанрові та музично-риторичні аспекти культури епохи бароко і духовно-стильові пошуки західноєвропейського романтизму.

Ключові слова: експресія, музична експресія, творчість С. Франка, фортепіанний цикл.

Balan E. L. *Expressive aspects of creativity S. Frank (the example of the cycle «Prelude, Chorale, Fugue»*). This article analyzes the expression of the phenomenon, widely sought after in psychology, linguistics and art history. A special place this concept occupies in music, traditionally correlated with «the language

of the senses.» Genre-stylistic parameters and performing musical expression are considered by the example of the piano cycle of S. Frank, «Prelude, Chorale, Fugue,» which is organically synthesized musical genre and rhetorical aspects of the culture of the Baroque era and the spiritual quest of Western European style of romanticism.

Keywords: expression, musical expression, creativity S. Frank, piano cycle.



UDK 78.03

E. L. Balan

**EXPRESSIVE ASPECTS OF C. FRANCK'S WORKS
(USING THE CYCLE «PRELUDE, CHORAL, FUGUE»
AS A CASE STUDY)**

The article is dedicated to the analysis of the phenomenon «expression», widely sought after in psychology, linguistics and art history. This concept stands out in musical art, traditionally correlated with «sensory language». Genre-stylistic and performing characteristics of musical expression are studied using Franck's piano cycle «Prelude, Choral, Fugue» as an example, in which genre and musical-rhetorical aspects of the culture of the Baroque epoch and spiritual-stylistic seeking of Western-European romanticism are organically synthesized.

Keywords: *expression, musical expression, C. Franck's works, piano cycle.*

Albert Camus once said, that «expression begins where cogitation ends» [12]. In this particular opposition of emotional and rational traits of human personality, it is self evident that, primarily, the author's aspiration for accentuation in the phenomenon of expression and related to it striking manifestation of a wide range of senses, moods, is consistent with the etymology of the term [see: 14]. «Among friends of expression one won't find caution, prudence, equanimity and discretion. Emotionality, impulsiveness, enthusiasm and exaltation are its company.» [12].

This concept, as well as the related ones, has become a case study in psychology, linguistics as well as in art history, since «there are indications of the connection between this phenomenon and the spiritual and emotional world of a person in the existing definitions of expression and expressiveness» [7], to the study, perception, creative realization of which all the above mentioned fields of scientifically-creative and humanitarian work are di-