

Е. М. ЛОЗАН

Уральская государственная консерватория (академия)
им. М. П. Мусоргского

«ХОРАЛЫ» СЕЗАРА ФРАНКА В ЗЕРКАЛЕ СТИЛЕВЫХ ДИАЛОГОВ РОМАНТИЗМА И БАРОККО

УДК 783.5

Музыка Сезара Франка до сих пор достаточно редко становилась объектом серьёзного исследовательского внимания. Отчасти это связано с тем, что позднеромантическая культура сформировала более заметные, знаковые фигуры, например, колоссальную творческую личность Рихарда Вагнера. С другой стороны, и сам стиль Франка – внешне неброский, не манифестирующий революционных изменений в музыкальном языке, но исполненный благородной простоты и истинно французского изящества – не всегда привлекал внимание масс слушателей, в основном становясь уделом истинных ценителей.

Среди сочинений Франка особое место занимают органное произведения. Цикл «Три хорала для большого органа» можно отнести к подлинным вершинам не только органной музыки, но и всего творчества Франка.

В качестве ведущих стилистических тенденций в хоралах Франка выделяются барочная и романтическая традиции. Барочная ветвь проявляет себя в обращении к соответствующим жанрам хоральной обработки: прелюдии, фантазии, вариациям. Романтическая традиция даёт о себе знать особой эмоциональной наполненностью, яркостью, красочностью, фактурной разработанностью его музыки. Его хоральные обработки имеют новаторские черты, выраженные в остроте гармонического языка (влияние Р. Вагнера), ритмики и динамики, в своеобразии и чрезвычайно высоком накале полифонических средств, в сложности и оригинальности изложения органной фактуры и виртуозной техники. Выявлению специфики данного стилистического диалога и посвящена статья.

Очевидно, что обработка хорала – древнейший вид композиторской техники, господствовавший в профессиональной музыке Западной Европы, начиная с IX века. Термин «хорал» имеет в музыкальной литературе множество значений. Приведём основные.

1. Хорал (от греч. *χορός*) — традиционное одноголосное песнопение римско-католической (григорианский хорал) и протестантской (протестантский хорал) церкви.

2. Церковная мелодия с текстом, которая поётся в медленном темпе всеми присутствующими в католической и лютеранской церквях.

3. Многоголосная хоральная обработка одноголосного хорала.

4. Инструментальная пьеса в стиле многоголосного хорала.

5. Аккордовое изложение равномерными длительностями в медленном движении.

6. Пьеса аккордово-гармонического склада, написанная равномерными длительностями в спокойном движении.

Как видим, в этих определениях использованы совершенно различные подходы. Хорал рассматривается в качестве *обиходного жанра; певческого стиля, связанного с католическим и протестантским богослужением* и излагающего соответствующие религиозные догматы; хорал трактуется как *первоисточник* и его *инструментальная и хоральная обработка*, как *склад фактуры и музыкальное произведение* на основе данного типа фактуры.

В произведениях Сезара Франка задействованы практически все трактовки из перечисленных. В ряде органных сочинений («Молитва», «Пастораль») использован *григорианский хорал как первоисточник*, «Три Хорала» (*музыкальные произведения в данном жанре*) можно рассматривать как органную *хоральную обработку* в духе Барокко, в симфонических и особенно органных сочинениях достаточно часто использован *аккордовый* (так называемый «хоральный») *склад*. Кроме того, в качестве органиста католического храма и верующего человека исполняемые на *богослужении* хоралы Сезар Франк, безусловно, связывал и с *догматами* данной религиозной конфессии.

В немецкой культуре под хоральной обработкой эпохи Барокко понимается её конкретный вид: «род полифонической композиции, в которой избранная хоральная мелодия – основа формы – разрабатывается в первую очередь контрапунктически, через одновременное сочетание с другими голосами, но при этом допускаются также и различные способы обработки самой хоральной мелодии» [14, с. 66].

В протестантском хорале сложилась своя стилистика:

– силлабическое сложение (слог – нота), чёткая метрическая пульсация, преобладание четырёхдольности; при этом отсутствие квадратности, типичность

полутора-трёхтактных фраз при частом затактовом строении мелодии (что отражает закономерности организации немецкой речи);

– плавность движения, простота и напевность мелодии, отсутствие каких-либо контрастов;

– ясная расчленённость с обязательными остановками в конце музыкально-текстовых фраз в виде фермат (для взятия дыхания).

Чаще других в хоралах встречается строение строфы, в которой последовательному изложению строк в тексте соответствует мелодия, содержащая точное повторение двух начальных фраз. Такое строение строфы образует самую распространённую в протестантском хорале форму – *бар*.

Многие перечисленные свойства в той или иной мере присутствуют в хоралах Сезара Франка (особенно в «Трёх хоралах» для органа). Из приёмов воспроизведения хорала наиболее часто используется мигрирующее, каноническое, симультанное проведение. Например, в хорале № 2 заданная авторская мелодия трактуется как *c.r.f.*, а в последующем вариантном развитии она подвергается орнаментации.

Таким образом, существует достаточно много точек пересечения данных двух эпох, и «воскрешение» многих моментов высокого стиля является для романтизма последних десятилетий XIX века вполне закономерным. При этом показательно, что данный процесс происходил как в немецком искусстве (И. Брамс), так и в творчестве французских (С. Франк) и русских композиторов (С. Танеев). Характерно, что при высочайшем пиетете, с которым относились композиторы-романтики к музыке Баха, многие важнейшие составляющие его стиля оказывались весьма близкими и родственными и растворялись в собственно романтическом музыкальном языке.

Л. Генина [4] в статье об «Анне Карениной» Щедрина очень точно назвала механизм такого типа интертекстуальных взаимодействий: «...кто-то до тебя уже очень точно и ярко почувствовал нечто, крайне важное и близкое тебе, крайне созвучное твоему собственному восприятию данного предмета» [4, с. 21]. Такое «чужое слово» оказывается более чем «своим», так как умножает смысл авторского слова, сочетает в себе важнейшие смысловые плоскости, концентрирует моменты, без которых мысль, быть может, осталась бы невысказанной.

Такое обилие совпадений, «общих речений» не случайно. Барокко, как и романтизм, принадлежит к так называемым вторичным стилям (термин Ю. Лотмана), с опорой на модель и её переосмыслением, жанровыми «микстами», одновременным сочетанием гармонического и антигармонического, поэтического и антипоэтического. Символичность восприятия, многие важнейшие темы творчества также равно характерны для обеих эпох.

Кроме того, для рассматриваемых культурных типов в одинаковой степени типична концепция внутренне напряжённой гармонии, хотя, безусловно, эпохи по-разному видят исток и итог гармонического единства. Общим является создание особой знаковой системы, оперирующей тончайшими аллюзиями и сложной игрой смыслов. Эта самостоятельная система ориентирована на посвящённых, многие её смысловые плоскости весьма загадочны, и их ещё ожидает специальное изучение, дабы «память культуры» оказалась возрождённой.

Важнейшим общим моментом между эпохами в ракурсе данного исследования становится частое совмещение в одном высказывании признаков стиля различных эпох: в барокко аффектная фигура может быть гармонизована подчеркнута ренессансным модальным оборотом, яркие, типично барочные гармонические средства могут сочетаться с простейшей звуковысотной линией, явственно напоминающей средневековый хорал; аналогичным образом мелос позднего романтизма содержит в себе материал самого различного происхождения.

При этом протяжённость хорала разрастается, высказывание не укладывается в рамки простой формы и начинает самостоятельно лепить свободную, гибкую форму.

Изменяется и сфера содержания, семантический план. Утрачивается однозначность хорала. На смену приходит сложная многоуровневая драматургия: структура содержания обогащается необычайным обилием подтекстов, контекстуальных связей. Возникает феномен семантической модуляции, то есть смены установки, изменения трактовки интонационного явления.

Расширение масштабов хорала диктует и изменение в его структуре и драматургии. Изложение хорала становится многофазным, и развёртывание его практически совпадает со становлением формы раздела, а в ряде случаев и части в целом. Неотъемлемым участником развёртывания темы становится драматургический фактор. В выборе драматургических фаз, их последований хорал позднего романтизма достаточно свободен – многочисленные «скачки», эллипсисы, повторения фаз с возвратом к исходной точке определяют специфичность явления.

Художественным открытием становится сам факт сопряжения в едином высказывании нескольких хоралов. Мысль порой раскрывается через различные по характеру, разноплановые мелодии, и только их взаимодействие образует полноту высказывания. Структуры, образующиеся в данном процессе, и не могут быть вполне кристаллическими, так как являются совершенно иным типом понимания формы.

Качественно иным становится понимание репризы, неотъемлемой части многих форм. Реприза

становится либо итоговой фазой развития, имеет результирующий характер (что характерно для кратких хоральных прелюдий в сборнике «Органист»), либо новым импульсом к становлению образа, где возвращение тематизма – лишь отправная точка, некая опора для восприятия в монументальном пути раскрытия концепции (в «Молитве», «Пасторали», «Трёх хорах»).

Наконец, форму «подтачивает» нерегулярное построение структуры. Оно создаёт установку на свободное, нерегламентированное развёртывание интонационной фабулы. Возникает атмосфера рождения темы-образа, в которой даже чёткие разделы формы-кристалла вызывают ощущение не архитектурного совершенства, но психологической правды.

Именно здесь композитор достигает совершенства композиции как бесконечно длящегося, внутренне контрастного и динамического «становления». Концепционный размах, философская глубина, образная насыщенность, сосредоточение драматургических коллизий и, одновременно, самых сокровенных авторских размышлений позволяют сделать вывод о том, что Франк – подлинный философ хора.

В музыковедении принято рассматривать обобщение через жанр в сопоставлении с бытовым прообразом. Данный приём позволяет выявить новые, привнесённые качества, выводящие первичный жанр на уровень вторичного, акцентировать обогащение бытового жанра дополнительными свойствами и «порождение новых смыслов» на этой основе. Но, возможно, не менее интересным и плодотворным могло бы стать выявление отступлений от собственного стилизового инварианта композитора, выявление своеобразных «минус-приёмов» (Ю. Лотман), то есть сознательно исключённых из музыкального языка средств.

В качестве любопытнейшего примера приведём хорал из цикла «Прелюдия, хорал и fuga» С. Франка. Произведение раскрывается как последовательное чередование двух хоралов: хора рубежа XIX–XX веков и традиционного барочного, поданного как хоральный инвариант. Выстраивается трёхчастная вариантная форма из трёх пар АВ, где А соответствует позднеромантическому, а В – барочному хоралу.

Первый хорал содержит типичные для Франка черты. Особенно поразительна гармония в её соотношении с композиторским хоральным напевом. Крайне хроматизированная мелодия достаточно сложна в ладогармоническом отношении, и, что самое существенное, в отдельности от сопровождающих голосов практически не дешифруема. Её реальная гармонизация во многом отлична от диктуемой классическими нормами и задаваемой привычными стереотипами (пример № 1).

Пример № 1 С. Франк. Прелюдия, хорал и fuga. Тема первого хора

Второй хорал очень краток (две фразы повторно строения плюс связка, где происходит постепенная стилевая модуляция от стиля барокко к позднему романтизму) и выполняет в форме роль своеобразного «припева». Но несмотря на краткость сама основная «строка» хора весьма примечательна. Хорал содержит в себе две универсальные интонационные идеи – поступенное гаммообразное движение и квартовые ходы. Их банальность преодолена Франком с помощью фактурной «рокировки»: традиционное для басовой линии квартовое движение переносится в мелодию и, наоборот, поступенное движение, столь характерное для мелодии (данный пример в обращённом виде мог бы стать хрестоматийным школьным примером гармонизации гаммы), становится линией баса, явственно напоминая риторическую фигуру *catabasis*. Хоральные интонации здесь выделены и обособлены в стилевом отношении до степени восприятия как цитаты из неизвестного источника (пример № 2).

Пример № 2 С. Франк. Прелюдия, хорал и fuga. Тема второго хора

Следует отметить предельную диатоничность, прозрачность, ясность второго хора, бесспорно, противопоставленные изощренности и усложнённости первого. Важно отметить, что каждый раз «барочный» хорал завершается четырёхтактом, где происходит постепенное усложнение вертикали, её хроматизация, подготавливающая новую волну позднеромантического хорального высказывания.

В заключение происходит соединение двух четырёх-тактовых связок в единый кодовый раздел, знаменующий собой синтезирование двух хоралов.

Таким образом, анализ должен происходить, на наш взгляд, как соотнесение музыкального произведения с двумя инвариантами – первичного жанра и индивидуального стиля композитора.

Очевидно, что контакты хорала с авторским стилем привносят в индивидуальный стиль большую чистоту и ясность фактурных линий, строгость гармонических и тональных планов, уравновешенность и графичность мелодического плана, гармоничность архитектоники.

Таким образом, в творчестве Франка хоральная обработка получает двойственную, «полифункциональную» трактовку, хотя и с перевесом в разных сочинениях в ту или иную сферу – литургическую либо концертную, учитывает функциональное предназначение хоральных обработок и ориентируется на их соответствие литургии. В то же время он трактует их и как наделённые самостоятельной художественной ценностью концертные пьесы.

С одной стороны, хорал трактуется как музыкальный символ седой древности, одна из возможностей выразить пиетет перед музыкой Баха; с другой, в музыке С. Франка хорал становится и продолжением живой традиции органного музицирования.

Композитор будто совершает исторический экскурс через эпохи, отбирая и впитывая то, что ему самому наиболее близко: отдельные формы полифонии строгого стиля; приёмы мотивной разработки эпохи классицизма; романтическую склонность к непрерывности и взаимосвязанности, к лейтэlemen-

там; наконец, остинатную технику, организующую уже самые ранние формы многоголосной музыки. Так, Хорал № 2 *h moll* соединяет черты пассакалии и сонаты. Моделью Франку послужила, предположительно, знаменитая *Органная пассакалия с moll* И.-С. Баха, идея полифонических вариаций, ведущих к фуге. Однако, кроме вариаций на неизменный бас, здесь есть контрастная вторая тема – собственно «хорал», – который на время «выключает» развитие пассакалии и вносит элемент сонатности. Таким образом, в данном случае можно говорить о «большой полифонической форме» (термин В. В. Протопопова), в которой пассакалия воспринимается как форма второго плана.

В Хоралах Франка задействованы практически все возможные уровни воспроизведения «чужого слова» в жанре хорала – от отдельных мотивов и типов фактуры до целостного произведения и конкретного стиля. Задействован широкий спектр исторических взаимодействий как синхронных (например, Франк – Брамс, Рeger), так и диахронных (ретроспекции, реминисценции, аллюзии минувших эпох, прежде всего позднего Средневековья и Барокко).

С одной стороны, нарабатывается технический аппарат, блистательно реализованный уже в XX веке, а с другой – происходит проверка «растяжимости» основных понятий «своего» и «чужого» слова, возможности их смысловых границ в исследуемом жанре. Та изобретательность и последовательность, которую демонстрирует Сезар Франк в воплощении заимствованного материала, безусловно, свидетельствуют о неслучайности данного ракурса рассмотрения его творчества.

По сравнению с бытовыми жанрами	По сравнению со стилем Франка в целом
Увеличивается степень расчленения фактуры, внедряются элементы подголосочности. Фактура в целом проработана более тонко.	Увеличивается компактность фактуры, явная ориентация на тип: тон – аккорд.
Структура отличается большей гибкостью, появляются связки между разделами.	Структура более упорядочена, преобладает многоуровневая регулярность и пропорциональность.
Более свободный ритмический рисунок в особенности в среднем разделе.	Опора на стабильные ритмоформулы.
Типично авторские тёплые лирические интонации.	Большая сдержанность эмоции, отстранённость.
Большая гармоническая свобода, мелодизация гармонии.	Большая гармоническая строгость, мышление гармоническими оборотами, а не отдельно функционирующими аккордами.
Большая масштабность, появление интонационных связей между разделами.	Отчленённость разделов, организация формы из кратких эпизодов.
Усиление разнообразия образной сферы, эмоциональных нюансов.	Ориентация на единый модус.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. К истории европейской музыкальной нотации. Ч. 2. Григорианский хорал. – М.: Музыка, 2004.
2. Апель В. Григорианский хорал // Григорианский хорал: тр. МГК им. П. И. Чайковского. – М., 1998. – С. 8-37.
3. Асафьев Б. Сезар Франк // Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. – Л., 1981. – С. 90-91.
4. Генина Л. «Анна Каренина»: театр чувств // Советская музыка. – 1972. № 10. – С. 18-32.
5. Друскин М. Из истории зарубежного баховедения // Советская музыка. – 1978. – № 3. – С. 108-115.
6. Друскин М. Пассионы и мессы Баха. – Л.: Музыка, 1976.
7. Евдокимова Ю. История полифонии. Многоголосие Средневековья X–XIV века. Вып. 1. – М.: Музыка, 1983.
8. Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 года. Кн. 1. От античности к XVIII веку. – М.: Музыка, 1986.
9. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И.-С. Баха и её исторические связи. Ч. 2. Вокальные формы и проблема большой композиции. – М.: Музыка, 1980.
10. Протопопов В. Принципы музыкальной формы Баха. – М.: Музыка, 1981.
11. Русская книга о Бахе / ред.-сост. Т. Ливанова и В. Протопопов. – М.: Музыка, 1985.
12. Скребков С. Полифонический анализ / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Кафедра спец. теории музыки проф. Л. А. Мазеля. – М.; Л.: Музгиз, 1940.
13. Федосова Э. Обработки хоралов в кантатах Баха // Полифоническая музыка. Вопросы анализа: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М. – 1984. – Вып. 75. – С. 15 – 31.
14. Франтова Т. Хоральная обработка. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1991. – С. 63-94.
15. Холопов Ю. Месса // Григорианский хорал: тр. МГК им. П. И. Чайковского. – М., 1993. – Вып. 20. – С. 39-65.

Лозан Елена Михайловна

соискатель кафедры теории музыки
Уральской государственной
консерватории им. М. П. Мусоргского

