

Из истории зарубежной музыки

Научная статья

УДК 784.5

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.035-046



Библейская сцена «Ревекка» в контексте творческой биографии Сезара Франка

Тамара Игоревна Твердовская

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,
Санкт-Петербург, Россия,
tverdo2001@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1266-3923>

Аннотация. В статье рассматривается практически неизученное в отечественном музыкознании крупное вокально-симфоническое произведение Сезара Франка «Ревекка» (1881, премьера — 1883), обозначенное композитором как «библейская сцена». Публикация имеет определённый полемический пафос, поскольку упоминания «Ревекки» в литературе (и отечественной, и зарубежной) до последнего времени сопровождались фактологическими неточностями. Согласно периодизации Венсана д'Энди, масштабные сочинения его учителя, принадлежащие к кантатно-ораториальной сфере («Руфь», «Искушение», «Заповеди блаженства»), служат маркерами наступления нового этапа в творческой биографии композитора. Время написания «Ревекки» — несомненно, поворотный момент в судьбе Франка: именно в последнее десятилетие жизни он создаст шедевры практически во всех жанрах, к которым будет обращаться (в их числе симфонические поэмы, крупные камерно-ансамблевые, фортепианные, органые циклы, наконец, Симфония *d moll*). Появлению «Ревекки» сопутствовали биографические обстоятельства, трактуемые некоторыми исследователями как «страстный эпизод» в жизни Франка: в статье данная проблема получает освещение с опорой на свидетельства франкоязычных музыковедов. Задаваясь вопросом, чем библейский сюжет о Ревекке мог привлечь композитора именно в это время, автор статьи затрагивает личностные и мировоззренческие аспекты; характеризуя культурную ситуацию эпохи, в которую жил и творил Франк, показывает, что перечисленные факторы обусловили не только выбор данного сюжета, но и особенности жанра, композиции и интонационной драматургии анализируемого сочинения.

Ключевые слова: Сезар Франк, «Ревекка», библейская сцена, кантатно-ораториальный жанр, французская хоровая музыка второй половины XIX века

Для цитирования: Твердовская Т. И. Библейская сцена «Ревекка» в контексте творческой биографии Сезара Франка // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 35–46. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.035-046

Благодарности: Выражаю признательность Фёдору Александрову и Владимиру Баранову за приглашение к участию в масштабном проекте исполнения произведения Сезара Франка в Санкт-Петербурге, а также за предоставление нотных материалов.

On the History of Western Music

Original article

The Biblical Scene *Rébecca* in the Context of César Franck's Artistic Biography

Tamara I. Tverdovskaya

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia,
tverdo2001@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1266-3923>

Abstract. The article examines a large work composed by César Franck in 1881 and practically unexplored in Russian musicology — *Rébecca* (1881, world premiere in 1883), subtitled by the composer as “a biblical scene for soloists, chorus and orchestra”. The publication conveys a particular polemical pathos, because references to *Rébecca* in musicological literature in Russia and in other countries, until recently, had always been accompanied by factual inaccuracies. According to Vincent d’Indy’s periodization, the large-scale compositions of his teacher pertaining to the genre of cantata and oratorio (*Ruth*, *Rédemption*, and *Les Béatitudes*) mark the beginning of a new stage in the composer’s artistic biography. The early 1880s — the time of the creation of *Rébecca* — undoubtedly presents a turning point in Franck’s life: during the last decade of his life he would create masterpieces in almost all the genres to which he will turn to (these include symphonic poems, large chamber ensembles, piano, organ cycles, finally the *Symphony in D minor*). The creation of *Rébecca* was accompanied by biographical circumstances, interpreted by some researchers as a “passionate episode” in Franck’s life. This problem is illuminated in the article with the support of evidence provided by French-speaking musicologists. Posing the question of why the biblical plot about Rebecca has attracted the composer at that time, the author touches upon the composer’s personal and worldview aspects. The characterization of the cultural situation of the era in which Franck lived and composed his music provides evidence that the aforementioned factors determined not only the choice of the plot, but also the peculiarities of the genre, composition and intonation drama of the analyzed composition.

Keywords: César Franck, *Rébecca*, biblical scene, cantata-oratorical genre, French choral music of the second half of the 19th century

For citation: Tverdovskaya T. I. The Biblical Scene *Rébecca* in the Context of César Franck’s Artistic Biography. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 35–46. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.035-046

Acknowledgments: I express my gratitude to Fyodor Alexandrov and Vladimir Baranov for inviting me to participate in a large-scale creative project of performing Cesar Frank’s work in Saint Petersburg, as well as for providing the score.

Практически неизвестное, лишь упоминаемое в ряде источников и крайне редко исполняемое¹ вокально-симфоническое сочинение Сезара Франка «Ревекка» (библейская сцена² для солистов, хора и оркестра, 1881) заслуживает исследовательского внимания по ряду причин. С одной стороны, интригует его положение в творчестве композитора: начало 1880-х годов — время расцвета гения Франка, когда он создаёт одно за другим вершинные произведения в инструментальных жанрах и параллельно с этим всерьёз задумывается об оперных проектах. С другой — во французской музыке рубежа 1870–1880-х годов появляется великое множество «полуконцертных» вариантов композиции, сочетающей в себе черты оперы, оратории, кантаты, драматического произведения, симфонической поэмы и/или сюиты, зачастую на религиозные (библейские, евангельские) либо на античные сюжеты. К таковым можно отнести «Агарь» — «лирическую поэму» для солистов, смешанного хора и оркестра Жоржа

Пфейфера (1875), «античную идиллию» для соло и хора «Нарцисс» Жюль Массне (1878), его же кантату «Улисс на острове Сирен» (1879), ораторию «Дочь Иаира» Клеманс де Гранваль (1881). Все перечисленные произведения написаны на либретто Поля Коллена — известного французского поэта, драматурга, переводчика, музыкального критика³; существенно и то, что Коллен был секретарём одного из старейших французских хоровых обществ *Société des concerts de chant classique*⁴. Принадлежащий его перу стихотворный текст библейской сцены «Ревекка» заинтересовывает и Франка.

Выбор композитором подобного жанра оказывается вполне оправданным в условиях мощного подъёма парижских хоровых обществ на стыке десятилетий (подробное рассмотрение данного явления выходит за рамки настоящей статьи); в то же время он был важен и для самого Франка. Обращаясь к жанру кантаты, «...музыкант не только брал реванш за свои неудачи в прошлом⁵, но и

¹ Свидетельств о том, что произведение когда-либо исполнялось в дореволюционной России (целиком и с оркестром), не обнаружено. В советское время сочинения Франка на религиозную тематику по понятным причинам замалчивались; определённое исключение составляют лишь «Заповеди блаженства». Можно утверждать, что первое исполнение «Ревекки» в России силами трёх любительских хоровых коллективов и молодёжного симфонического оркестра (солисты — Дария Гаврилова и Алексей Кротов, дирижёр — Владимир Баранов, хормейстеры — Фёдор Александров и Анна Подгорнова) состоялось 14 ноября 2022 года в Белом зале Санкт-Петербургского государственного политехнического университета Петра Великого; премьера была приурочена к 200-летию со дня рождения композитора.

² Определение жанра, данное композитором.

³ О широких контактах Коллена (Paul Collin, 1843–1915) с композиторами его времени свидетельствует и тот факт, что с ним переписывался П. Чайковский: четыре вокальные миниатюры из ор. 65, имеющего название «Шесть французских песен (мелодий)» (1888), созданы на стихи поэта.

⁴ Fauquet J.-M. César Franck. Paris: Fayard, 1999. P. 563.

⁵ Наследие Франка включает шесть юношеских кантат, однако все его попытки снискать Римскую премию были безрезультатными. См. содержательную магистерскую работу Анн-Лор Жеффруа «Конкурсные кантаты Сезара Франка на получение Римской премии (1838–1841): в мастерской молодого композитора» (Geffroy A.-L. Les cantates d'essai de César Franck pour le Prix de Rome (1838–1841): dans l'atelier d'un jeune compositeur (2018). URL: https://www.academia.edu/37012164/Les_cantates_dessai_de_C%C3%A9sar_Franck_pour_le_Prix_de_Rome_1838_1841_dans_latelier_dun_jeune_compositeur (accessed: 08.11.2023).

доказывал официальной школе, что он способен обновить освящённый традицией [consacré] жанр <...>. Выбор сюжета также не был случаен. Совершенно точно Франк не мог оставить без внимания то, что соискатели Римской премии в области композиции в 1877 году должны были положить на музыку кантатное либретто “Ревекка у колодца”, автором которого был Пьер Барбье (сын известного либреттиста Жюль Барбье)»⁶.

Возможно также, что на выбор сюжета оказали влияние личные обстоятельства иного порядка. М. Букринская и С. Иванушкина в статье «Сезар Франк: “Архангел Святой Клотильды” или кающийся романтик?» [1] вслед за первым биографом композитора Леоном Валла обращаются к истории «запретной» страстной влюблённости Франка «...в талантливую ученицу, французенку ирландского происхождения, композитора Августу Ольмес» [там же, с. 52]. История эта, по мнению некоторых исследователей, обусловила «безудержную эмоциональность» таких произведений, как Фортепианный квинтет (1879) и Соната для скрипки и фортепиано (1886). Однако рассуждения авторов публикации имеют в основе не самые надёжные источники, к которым, в частности, можно отнести изданный в 1978 году роман Рональда Харвуда «Сезар и Августа». Авторитетнейший современный исследователь творчества Франка

Жоэль-Мари Фоке пишет, что Валла хотел обнаружить хотя бы один «страстный эпизод», который мог бы придать интерес биографии композитора — «столь блёклой [terne]» в сравнении с биографиями Берлиоза, Шопена или Листа⁷. И далее: «Ловко придуманные или невероятные интерпретации [interpretations ingénieuses ou fantaisistes], которые породил данный гипотетический сентиментальный эпизод, оборачиваются для большинства выходом в романтическую сферу»⁸. Утверждение авторов статьи, что в Квинтете и Сонате «...перед нами предстаёт уже не тот Франк из “Заповедей блаженства” и “Ревекки” [sic!], а человек, сжигаемый внутренним огнём» [там же], вызывает возражения и потому, что искажается хронология событий — «Ревекка» написана сразу же вслед за Квинтетом...

Во франкоязычных работах последних лет найдено определённое равновесие в трактовке данного деликатного вопроса. Упомянув, что в это самое время у Франка родился внук и говоря о «библейской легенде “Ревекка”, оркестрованной в 1881 году и исполненной в Национальном обществе в 1883-м»⁹, Франк Бесингран характеризует её так: «Это произведение станет своего рода “выражением благодарности” в атмосфере полной безмятежности, чтобы в какой-то степени “искупить” бушевание страстей, царящее в Квинтете»¹⁰.

⁶ Fauquet J.-M. Op. cit. P. 567. Все переводы выполнены автором статьи.

⁷ Ibid. P. 28.

⁸ Ibid. Подобная романтизация, как представляется, вызвала к жизни и заголовок раздела монографии 2022 года «Квинтет и Августа Ольмес» (*Le Quintette et Augusta Holmès*); глава, которую открывает раздел, называется «Страсти и осуществление» (*Passions et accomplissement*). См.: Besingrand Fr. César Franck: Entre raison et passion. Bruxelles: Peter Lang A&G International Academic Publishers, 2022. P. 65–90.

⁹ Партия оркестра была исполнена на фортепиано самим Франком.

¹⁰ Besingrand Fr. Op. cit. P. 69.

В творчестве композитора вокально-симфонические произведения на религиозную тематику выстраивают арочную «несущую конструкцию», которая легла в основу известной периодизации Венсана д'Энди. Библейская эклога «Руфь» (1845), о которой будет сказано ниже, поэма-симфония «Искушение» (1872) и, конечно, грандиозное полотно «Заповеди блаженства» (1869–1879, при жизни Франка целиком не было исполнено), по мнению верного ученика и «евангелиста», маркируют этапы творчества композитора. «Ревекку» в данном контексте можно охарактеризовать как своеобразную репризу «Руфи», что подкрепляется постоянным возвращением Франка к редакции нотного текста ранней библейской эклоги и её исполнениями в последующие десятилетия жизни композитора.

Сюжет «Ревекка у колодца / Ревекка и Елиазар», ведущий своё происхождение от «Книги Бытия»¹¹, исключительно популярен во французском искусстве (и — шире — искусстве романской традиции). Подобная популярность, конечно, обусловлена активизацией интере-

са французских романтиков к культуре Ближнего Востока в XIX веке, но не только; образцы претворения данного сюжета в изобразительном искусстве берут начало от Тициана и Веронезе, затем через Н. Пуссена укореняются во французской традиции. Особенно показательны работы Ораса Верне (ил. 1) и Гюстава Доре (ил. 2) — гравюры, вне всякого сомнения, хорошо известные Франку¹².

Можно выделить следующие ключевые моменты библейского сюжета, нашедшие отражение в либретто П. Коллена:

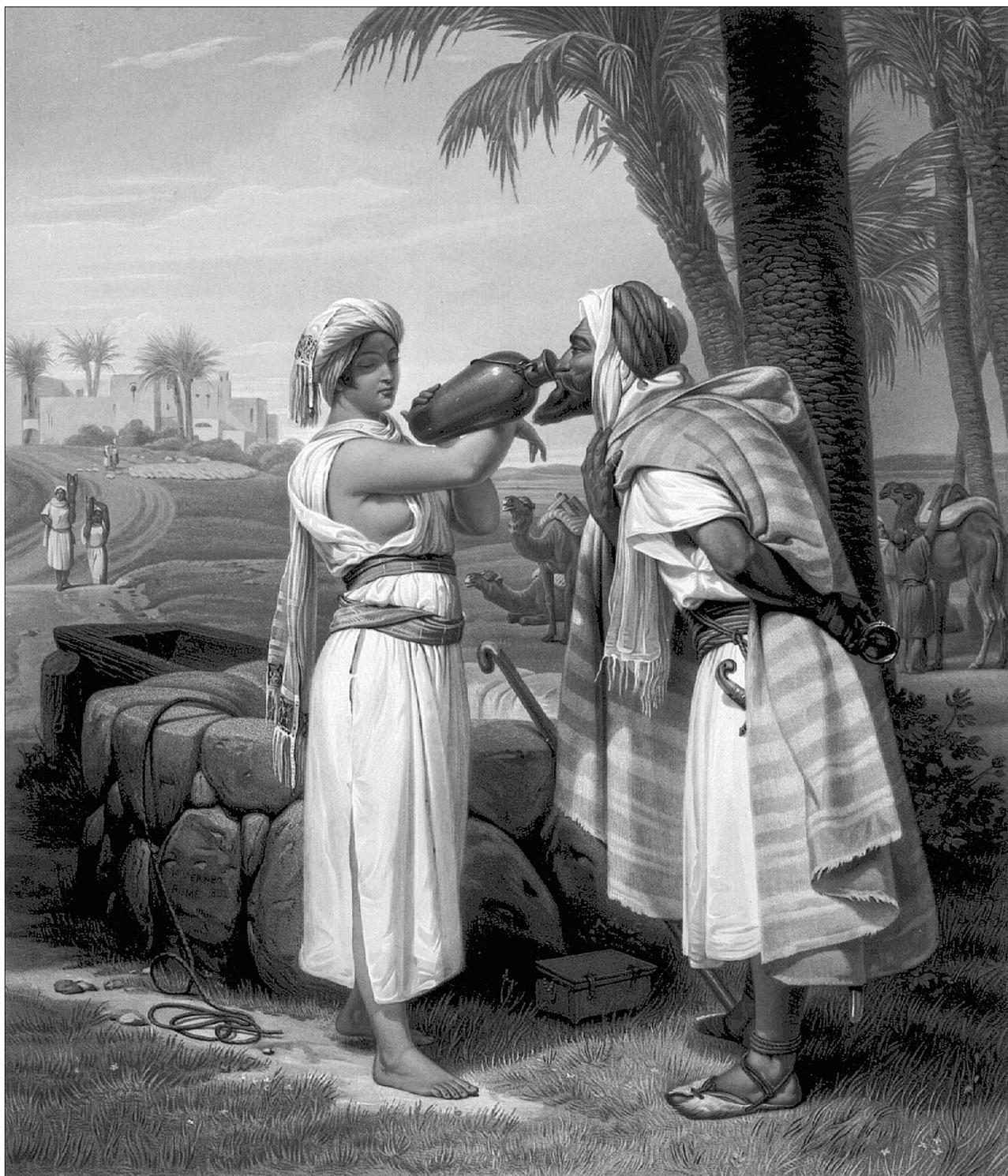
- божественное предопределение;
- путь во имя великой цели;
- сосредоточенность, убеждённость и крепость веры;
- цельность характеров и возвышенность помыслов героев, осознание ими своего предназначения.

Обращает на себя внимание заглавный женский персонаж: Ревекка является собой воплощение всех возможных добродетелей. Вспоминаются слова из стихотворения Виктора Гюго, гениально положенного на музыку Ф. Листом: «...и нежной девой ангел обернётся [et d'ange deviens femme]»¹³. Впервые

¹¹ «И сказал Авраам рабу своему...: ...пойдёшь в землю мою, на родину мою и к племени моему, и возьмёшь оттуда жену сыну моему Исааку. <...> Он встал и пошёл в Месопотамию, в город Нахора, и остановил верблюдов вне города, у колодезя воды, под вечер, в то время, когда выходят женщины черпать воду <...> и вот, вышла Ревекка, которая родилась от Вафуила, сына Милки, жены Нахора, брата Авраамова, и кувшин её на плече её; девица была прекрасна видом, дева, которой не познал муж. Она сошла к источнику, наполнила кувшин свой и пошла вверх. И побежал раб навстречу ей и сказал: дай мне испить немного воды из кувшина твоего. Она сказала: пей, господин мой. И тотчас спустила кувшин свой на руку свою и напоила его. И, когда напоила его, сказала: я стану черпать и для верблюдов твоих, пока не напьются все. <...> Человек тот смотрел на неё с изумлением в молчании, желая уразуметь, благословил ли Господь путь его, или нет. Когда верблюды перестали пить, тогда человек тот взял золотую серьгу, весом полсикля, и два запястья на руки ей, весом в десять сиклей золота, и спросил её и сказал: чья ты дочь?..» (Бытие: 24:2-23).

¹² Издание Библии, иллюстрированное гравюрами Доре (1866), приобрело огромную популярность во всём мире.

¹³ Стихотворение *O, quand je dors*, написанное Гюго в 1839 году, известно в русском переводе В. Коломийцева по первым словам «Как дух Лауры...».



Ил. 1. Жан Пьер Мари Жазе. Ревекка у колодца. Гравюра (1860) по оригиналу Ораса Верне (1833)

Il. 1. Jean Pierre Marie Jazet. Rebecca by the Well. Engraving (1860) Based on an Original Painting by Horace Vernet (1833)



Ил. 2. Гюстав Доре. Елиазар и Ревекка (1864–1866)

Il. 2. Gustave Doré. Eliezer and Rebecca (1864–1866)

подобный центральный образ появляется в библейской эклоге «Руфь» (там важна и идея подвига, но Ревекка в той же мере, что и Руфь, наделена силой и великодушием). В целом для Франка характерна идеализация женских образов; в творчестве композитора позднего периода можно обнаружить целый ряд подобных героинь, но открывает этот ряд именно Ревекка. Ж.-М. Фоке считает, что подобное отношение инспирировано патристическим порывом Франка, обусловившим его искреннюю любовь к Франции в годы тяжёлых испытаний (1870–1871), и вновь цитирует Гюго: «...когда всё становится мелким, вы, женщины, остаётесь великими [Quand tout se fait petit, femmes, vous restez grandes]»¹⁴. Париж воспринимается композитором как «королева», Франция — как «женщина-ангел», победительница, родоначальница. Однако это было актуально и в преддверии революции 1848 года, когда создавалась «Руфь». Здесь, возможно, имели значение и личные мотивы, важные для Франка: Ревекка, как и Руфь, — чужеземка, сыгравшая значимую роль в судьбе целого (притом богоизбранного!) народа. Не исключено, что подобным чужеземцем он мыслил как самого себя, так и (в какой-то степени) Августу Ольмес...

Справедливости ради надо сказать, что стихотворный текст Поля Коллена не обладает выдающимися художественными достоинствами; в частности, в нём очень много клишированных оборотов. Альфред Корто даёт текстам и других крупных вокально-симфонических про-

изведений Франка нелицеприятную характеристику: «...мы сомневаемся, можно ли отнести их к литературным; их единственное достоинство/добродетель заключается в том, что они предоставляют воображению Франка возможность перевести... на язык музыки человеческие чувства»¹⁵.

Композиция библейской сцены идёт формально вслед за структурой поэмы Коллена:

- № 1. Интродукция и хор
- № 2. Ария и хор (Ревекка)
- № 3. Хор погонщиков верблюдов
- № 4. Ария и сцена (Елиазар)
- № 5. Дуэт (Ревекка и Елиазар)
- № 6. Финал

Франк сохраняет замкнутость номеров, но при этом выстраивает общую драматургию целого как диалектическое взаимодействие бинарных оппозиций, выделяя следующие:

- «женское» — «мужское» начала (как на уровне солистов, так и применительно к хоровым составам);
- «общий план» — «крупный план» (хоровые и сольные эпизоды);
- «состояние покоя» — «движение»;
- «божественное предопределение» — «человеческий выбор».

В первом хоре задействованы только женские голоса; он становится нежным, внутренне гармоничным акварельным фоном, на котором появляется образ главной героини с её сольным высказыванием; затем пение Ревекки объединяется с хором. Хор погонщиков верблюдов¹⁶ (мужской состав) — остигатный, поначалу

¹⁴ Стихотворение «К женщинам» (*Aux femmes*) из поэтического цикла «Наказания» (*Les Châtiments*) (1853).

¹⁵ Cortot A. La musique française de piano. Première série. Paris: Les Editions Rieder, 1923. P. 73.

¹⁶ При жизни Франка указанный хор часто исполнялся отдельно как эффектный концертный номер.

сумрачно-сдержанный, но пронизанный единым фактурным и динамическим *crescendo*, которое приводит к мощной кульминации, — раскрывает идею predeterminedного пути (обратим внимание на слова «идём день и ночь за тем, кто ведёт нас»), а также служит косвенной характеристикой Елиазара, подготавливая развёрнутую сольную сцену героя (№ 4). Дуэт главных действующих лиц становится кульминационной точкой всего произведения. Важно отметить, что он — лирический, но не любовный: когда герои выясняют всё необходимое друг о друге, каждый из участников дуэта возносит хвалу Господу. На фоне совершенно иных версий прочтения библейских и евангельских сюжетов современниками Франка (тем же Массне в «Марии Магдалине»¹⁷, да и Сен-Сансом в «Самсоне и Далиле») дуэт Ревекки и Елиазара поражает своей исключительной целомудренностью. Венчает всю библейскую сцену масштабный *Choeur general*, утверждающий ключевую идею триумфа веры, столь важную для Франка. Концепт триумфа веры насквозь пронизывает собой драматургию библейской сцены; финальный хор выполняет функцию «определённого завершения, изначально известного нарратору», которое, по словам И. Стогний, «...создаёт некое поле притяжения, стягивающее все векторы повествования в общий фокус» [2, с. 50].

Произведение не содержит драматического конфликта, в нём нет внутренней борьбы, нет ничего, в чём нужно было бы и можно было бы раскаиваться. Практически нет в нём и сомнений; единствен-

ный момент, когда мелькает некая тень, — речитатив Елиазара перед его арией, однако сомневается он не в вере, а в себе: верно ли он сможет истолковать знак, который (совершенно точно) подаст ему Господь? Думается, подобные чувства были ведомы и Франку: «Я много думал о “Ревекке”. У меня не было времени на то, чтобы делать что бы то ни было сегодня, и завтра совершенно точно я собираюсь работать над ней. Вы знаете, что мне нужно некоторое время размышлять над произведением, прежде чем взяться за него; до настоящего времени я искал краски, я в каком-то смысле насыщал/наполнял свою музыкальную палитру, но сейчас я собираюсь активно работать над ним и надеюсь, что через пару недель моя “Ревекка” будет очень близка к завершению»¹⁸.

Франк создавал «Ревекку», находясь в гостях у семейства Дюпарк «...на прекрасной вилле Сен-Пьер, называемой в кругу близких “замок Марны”, в тихом и близком к Парижу городе»¹⁹ Марн-ля-Кокетт. В сентябрьском письме 1880 года обращают на себя внимание слова композитора о «насыщении музыкальной палитры», необходимом для воплощения его замысла. Если вокальные и хоровые партии призваны прежде всего донести поэтический текст (им в первую очередь свойственна декламационность), оркестровые — симфонические — средства приобретают в «Ревекке» очень большую значимость. Можно сказать, что именно в оркестре происходит *главное* с точки зрения интонационной драматургии библейской сцены как целого.

¹⁷ Путь, который приведёт к «Саломее» О. Уайльда — Р. Штрауса.

¹⁸ Письмо Франка Антонину Гийо де Санбри. Цит. по: Fauquet J.-M. Op. cit. P. 564.

¹⁹ Besingrand Fr. Henri Duparc. Paris: Bleu nuit éditeur, 2019. P. 59.

Симфонический нарратив призван раскрыть идею пути. Ю. Башилова, опираясь на выводы работ М. Бахтина и В. Топорова, даёт «комплексное определение пути как элемента мифопоэтического пространства, объективированного в художественном произведении» [3, с. 17]. Симфоническое начало так или иначе преломляется во всех номерах — постоянно формируются динамические репризы, раскрывающие идею пути как *восхождения*. При этом и между номерами выстраиваются тематические арки, повторы на расстоянии с подъёмом чаще всего на тон либо в той же тональности. Франком последовательно применяется монотематический принцип, сообщающий единство всему тематическому материалу библейской сцены.

На уровне ладовой организации тематизма также формируется бинарная оппозиция: «ориентальность» — «модальность». И то, и другое качество обусловлено содержанием библейского сюжета; Франк искусно решает сложнейшую творческую задачу, находя возможности интеграции двух столь различных гармонических систем.

Могучим формообразующим фактором является в произведении и тональный план. Ми-минорный первый женский хор при всей своей прозрачной «акварельной» красочности вызывает ассоциации с начальным хором баховских «Страстей по Матфею», утверждая идею предопре-

делённости; образующие тематическую арку ария Ревекки и заключительный *Choeur general* написаны в одной тональности *g moll* (тональность интонационно родственной фуги *g moll* ХТК I), знаменующей твёрдую убеждённость в вере. Особое значение Франком придаётся и тональности *Fis dur*, в которой звучит кульминационный раздел диалога Елиазара и Ревекки. Оно раскрывается в словах В. д'Энди, приведённых в статье Н. Рыжковой: «...анализируя первую часть оратории “Заповеди блаженства”, д'Энди даёт... характеристику тональности *Fis dur*: “обращение к небесным возвышенным образам осуществляется посредством фа-диез мажора, который всегда ассоциировался у Франка с райским светом (*la lumière paradisiaque*)”» [4, с. 127].

В содержательной статье о хорах Франка Г. Домбраускене говорит о собственном композитору «сочетании скромности в личной жизни с новаторским пылом» [5, с. 13] и приводит слова французского музыковеда Жака Шайе (Jacques Chailley), которые можно было бы перевести так: «Стеснительный от природы, он, однако, заключал в себе страсть, лишь только желаящую расцвести, но этому препятствовала его стыдливость [*Timide de nature, il y a pourtant en lui une passion qui ne demande qu'à s'épanouir, mais que sa pudeur entrave*]»²⁰. Как видим, в отдельно взятом малоизвестном произведении²¹

²⁰ В статье Домбраускене дан следующий вариант перевода: «Стеснительный от природы, но в нём есть страсть, которая хочет расцвести, но мешает его скромность» [5, с. 13].

²¹ Лоуренс Дэвис, автор англоязычной монографии «Сезар Франк и его окружение» (1970), находит для упоминания «Ревекки» место лишь в сноске, называя «кантату» «произведением, лишённым вдохновения [ininspired work]» (Davies L. *César Franck and His Circle*. London, Barrie & Jenkins, 1970. P. 205.)

фокусируется целый комплекс вопросов, непосредственно связанных с биографией и творческим методом Франка. «Ревекка» во многом отражает ключевые тенденции эпохи французского Обновления в аспекте эволюции синтетических вокально-симфонических жанров; в то же время находки, сделанные композитором в работе над библейской сценой, получают развитие в его позднейших творениях.

Добавим несколько слов о гипотетическом реальном прообразе Ревекки.

Преданность Августы Ольмес по отношению к искусству и памяти её учителя была исключительно велика: «...вместе с Шоссонем она возглавила комитет по сбору средств для создания Огюстом Роденом памятника на могиле музыканта на кладбище Пер-Лашез», усиленно боролась за включение произведений Франка в концертные программы. Словом, как писал В. д'Энди в письме 1920 года, «оставалась ученицей Франка до конца своих дней»²².

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Букринская М. А., Иванушкина С. Е. Сезар Франк: «Архангел Святой Клотильды» или кающийся романтик? // Временник Зубовского института. 2021. № 4. С. 48–58. DOI: 10.52527/22218130_2021_4_48
2. Стогний И. С. Нарративные стратегии И. С. Баха // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 2. С. 49–63. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-49-63
3. Башилова Ю. В. Языковая объективизация идеи диалектического движения в мотиве пути в романе «Странствия Франца Штернбальда» Людвиг Тика // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2022. Вып. 11. С. 16–22. DOI: 10.52070/2542-2197_2022_11_866_16
4. Рыжкова Н. П. О роли «значимых тоналностей» (tonalités significatives) в музыкально-драматических произведениях Венсана д'Энди // Научный вестник Московской консерватории. 2021. Т. 12, вып. 2. С. 124–135. DOI: 10.26176/mosconsv.2021.45.2.006
5. Домбраускене Г. Н. Музыкальное воплощение иконографического сценария храмового пространства в цикле «Три хорала для большого органа» Сезара Франка // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 4. С. 11–30. DOI: 10.7256/2453-613X.2019.4.30635

Информация об авторе:

Т. И. Твердовская — кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной работе, доцент кафедры истории зарубежной музыки.

²² Цит. по: Besingrand Fr. César Franck: Entre raison et passion. P. 67.

References

1. Boukrinskaya M. A., Ivanushkina S. E. César Franck: “The Archangel de Sainte-Clotilde” or a Repenting Romanticist? *Vremennik Zubovskogo instituta / Annals of the Zubov Institute*. 2021. No. 4, pp. 48–58. (In Russ.) DOI: 10.52527/22218130_2021_4_48
2. Stogniy I. S. Narrative Strategies of J. S. Bach. *Scholarly Papers of the Gnesin Russian Academy of Music*. 2023. № 2, pp. 49–63. (In Russ.) DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-49-63
3. Bashilova, Yu. V. Linguistic Representation of the Idea of Dialectic Movement in the Way Motif in the Novel “Franz Sternbald’s Journey” by Ludwig Tieck. *Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities*. 2022. No. 11, pp. 16–22. (In Russ.) DOI: 10.52070/2542-2197_2022_11_866_16
4. Ryzhkova N. P. On the Role of “Significant Tonalities” (tonalités significatives) in the Compositions for Musical Theatre by Vincent d’Indy. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory*. 2021. Vol. 12, No. 2, pp. 124–135. (In Russ.) DOI: 10.26176/mosconsv.2021.45.2.006
5. Dombrauskiene G. N. Musical Embodiment of the Iconographic Scenario of the Temple Space in the Cycle “Three Chorales for Grand Organ” by César Franck. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2019. No. 4, pp. 11–30. DOI: 10.7256/2453-613X.2019.4.30635

Information about the author:

Tamara I. Tverdovskaya — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor, Vice-Rector for Research, Associate Professor of the Department of History of Foreign Music.

Поступила в редакцию / Received: 20.11.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 06.12.2023

Принята к публикации / Accepted: 08.12.2023