

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART

З. Э. АЛИЕВА

Крымский инженерно-педагогический университет

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО С. ФРАНКА: ПУТИ ПОСТИЖЕНИЯ (О ХУДОЖЕСТВЕННО-КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ ОСНОВАХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ)

Соната для скрипки и фортепиано Сезара Франка – прославленный шедевр камерно-ансамблевой музыки, один из общепризнанных «столпов» концертного и педагогического репертуара современного скрипача, до сих пор вызывающий живые дискуссии в научной и методической литературе. Проблемы художественной интерпретации этого сочинения (включая его исполнительское воплощение) весьма различным образом трактуются крупнейшими музыкантами XX столетия. Так, Л. Ауэр пишет о четырёхчастном цикле Сонаты как о четырёх стадиях эволюции «одного душевного состояния или настроения, в основном выражающего чувство печали. При исполнении Сонаты скрипач должен порою передавать скрытую душевную боль сдерживаемых слёз. И безмятежная радость последней части – как бы “не от мира сего”. Между тем, большинство скрипачей ... более склонны выражать плотские, мирские чувства, чем душевные движения», вступая тем самым в противоречие с глубоким содержанием произведения. [2, с. 257]. По мнению С. Рихтера, «волшебная Соната» Франка ассоциируется с устремлённостью к «высокому, непостижимому, но несомненному счастью», с «образом прежде не виданной... красоты», заключённым в *Andante* из скрипичной «сонаты прустовского Вентейля» (вымышленный композитор, чей камерный опус фигурирует на страницах романа «По направлению к Свану» М. Пруста. – З. А.; см.: [6, с. 97; 9, с. 184]). В интерпретации Дж. Энеску особое внимание уделено «Речитативу-фантазии» – III части Сонаты: «Когда я исполняю эту часть... тихо нащёптываю слова, для которых эта божественная музыка мне кажется созданной: “*Agnus Dei*, qui

tollis peccata mundi...”» [13, с. 112–113]. Наконец, в истолковании Д. Ойстраха ярко выраженной смысловой кульминацией всего цикла становится финальное *Allegretto poco mosso*: «Просто, без малейшей вычурности, без намёка на сладость, приторность тембра звучит под смычком скрипача финал Сонаты... И какого... замечательного контраста достигает он благодаря этой безыскусности в тот момент, когда в финал вторгается покоряющая своей горделивой патетикой тема предшествующего *Ben moderato!*» [14, с. 271]. Допустимо полагать, что вышеуказанный контраст ещё более явно ощущается в звуковой «перспективе», при соотнесении *Allegretto poco mosso* и «малого цикла», образуемого I и II частями. Как утверждает С. Рихтер, неоднократно исполнявший Сонату Франка в ансамбле с Д. Ойстрахом, последний испытывал ощутимые колебания относительно художественно-эстетической оценки этих частей – «...не принимал по-настоящему всерьёз, считал едва ли не салонной музыкой» [6, с. 97]. Следовательно, обретенные исполнителем «простота» и «безыскусность» могут быть уподоблены долгожданному разрешению авторской «завуалированной коллизии», воплощаемой на стилевом уровне...

Разумеется, каждое из упомянутых интерпретаторских прочтений весьма ярко запечатлевает некую грань образно-смыслового содержания освещаемого сонатного цикла. Наряду с этим, возникает очевидная проблема исполнительской репрезентации сочинения в его художественной целостности. К примеру, далеко не всегда представляются вполне убедительными концептуальные истолкования Сонаты, выдвигаемые некоторыми исследователями и акцентирующие приоритетную роль того или иного со-

держательного аспекта. Так, Л. Раабеном (вслед за Дж. Энеску) весьма лаконично декларируется «высокая религиозно-этическая духовность» указанного цикла, наиболее явно утверждаемая в заключительном Allegretto poco mosso: «...канонический финал цикла воспринимается как духовное просветление. “Очищение”, наступающее в финале... откровенно связывает Сонату с нравственно-религиозными мотивами творчества Франка» [10, с. 12]. По мнению А. Мирановой, «находясь под сильным впечатлением от искусства Р. Вагнера, в Скрипичной сонате Франк, тем не менее, создаёт собственную концепцию мира, которая сильно отличается от вагнеровской. <...> Именно на уровне концепции (Сонаты. – З. А.) осознаются те метаморфозы “вагнеровского”, которые позволяют понять логику освоения “чужого” и формирования в итоге “своего” творческого универсума» [5, с. 34, 35]. Предложенное исследователем «эволюционно-стилевое» прочтение цикла (несомненно, перекликающееся с «обретением простоты и безыскусности» в исполнительской интерпретации Д. Ойстраха) довольно кратко аргументируется отсылками к показательным особенностям гармонического и фактурного развития на протяжении цикла, и т. д.

Как бы «дистанцируясь» от подобного субъективизма, авторитетные отечественные музыковеды М. Друскин и В. Протопопов не прибегают к обобщающим концептуальным характеристикам данного сочинения. Возможность формирования такой характеристики лишь неявно подразумевается, чему способствуют лаконичные композиционные и музыкально-драматургические обзоры цикла, наряду с более подробным рассмотрением отдельных выразительных средств (см.: [3, с. 444–445; 7, с. 293–295; 8, с. 80]). Аналогичными принципами руководствуется Н. Рогожина, посвятившая Сонате специальную главу на страницах своей монографии о Франке. Исследователь ограничивается кратким резюме по поводу «внешних контуров формы и общего абриса образного замысла Сонаты», причём упомянутый «общий абрис» фактически суммирует авторские заметки относительно каждой из её частей [11, с. 187]. В статьях – «творческих портретах» композитора, принадлежащих соответственно В. Каратыгину [4] и Ж. Тьерсо [12], отзывы об этом цикле исчерпываются разрозненными наблюдениями частного характера (см.: [4, с. 341; 12, с. 110]). Изучив вышеперечисленные публикации, музыкант-исполнитель вправе заключить, что композиторский замысел Сонаты, по сути, далёк от концептуальных «притязаний» или же соответствующее истолкование не тре-

бует каких-либо разъяснений в силу заведомой ясности и самоочевидности.

Между тем, сама по себе трактовка жанра камерно-ансамблевой сонаты, репрезентируемая Франком, едва ли соотносится с указанными предположениями. Речь идёт о «...необычайной глубине содержания, а также симфоничности, довольно редко встречававшихся до Франка в этом жанре. Для Сонаты характерны обширный круг образов, большой эмоциональный “накал”, обилие тематического материала, данного как в сопоставлениях, так и в сложных переплетениях, – указывает Н. Рогожина. – Яркие динамические контрасты – смены оттенков на небольших временных пространствах – вносят в развитие музыкальной мысли особую напряжённость. Обращают на себя внимание не только богатство и выразительность скрипичной партии, но и обширная по охвату регистров, монументальная трактовка фортепиано, присущая обычно... трио или квинтету» [11, с. 191–192]. Иными словами, традиционно камерный жанр переосмысливается Франком, уподобляясь едва ли не «симфонии в миниатюре». О содержательных интенциях данного произведения весьма наглядно свидетельствует и «диалог» с барочной эпохой, развёртываемый на протяжении сонатного цикла; исследователями отмечаются в связи с этим активное «...синтезирование черт классического и доклассического искусства, возрождение жанров баховского времени, полифонизация музыкальной ткани в духе мастеров позднего барокко», присущие данному сочинению [10, с. 11]. Да и претворение стиливых новаций Р. Вагнера (ладогармонических, интонационно-тематических, фактурно-регистровых), осуществляемое в условиях камерно-ансамблевого музицирования, закономерно воспринималось Франком и его современниками в контексте «новой духовной реальности» вагнеровского универсума. Вот почему исполнительская интерпретация скрипичной Сонаты, заключающей в себе столь исключительную «глубину содержания», безусловно, должна опираться на адекватный концептуальный фундамент.

Столь же очевидно, что воссоздаваемая художественная концепция определённого циклического опуса так или иначе преломляет важнейшие особенности композиторского мышления, органически связанные с персональной «картиной мира» данного творца. Об этом ещё в середине 1920-х годов весьма проникательно рассуждал Б. Асафьев, называя Франка «красноречивым философом» и «мыслителем-оратором». С одной стороны, констатировал Асафьев, «...как опытный ритор, изучив чужое творчество

и средства выражения не поверхностно, а по существу, (Франк. – З. А.) оказался способным охватить и ассимилировать Баха и Шумана, Бетховена и Листа, Берлиоза и Вагнера, сохранив себя, своё удивительно благородное и ясное, как классическая резьба, письмо, свою деликатность мысли. <...> Его (музыкальные. – З. А.) темы и вообще весь звукоматериал – красивая и в высшей степени сложная амальгама». С другой стороны, воплощая разнообразнейшие «музыкальные сюжеты», этот художник «...не боится ни романтических, ни эротических, ни мистических, ни абстрактно-музыкальных тем, <...> он как мыслитель организует из всего этого космически стройный мир музыки, стремясь в нём гармонически сочетать противоположные, но взаимно уравновешивающие образы» ([1, с. 90–91]; курсив мой. – З. А.). Следовательно, художественная концеп-

ция Сонаты должна запечатлеть «космическую стройность» звукового универсума, олицетворяющего «зримую гармонию» образно-смысловых антитез.

По нашему мнению, «сложная амальгама» выразительных средств, формирующих упомянутую концепцию, в структурном аспекте изначально характеризуется многоуровневыми сопряжениями элементов, включая историко-культурные «метаморфозы жанров», процессы композиционного синтеза («несходные лики» сонатности), интонационно-тематического развития (гибко варьируемая лейтмотивная техника), контрастные сочетания различных ладогармонических и фактурных «моделей»... Впрочем, рассмотрение соответствующей проблематики представляется более уместным в рамках отдельного исследовательского очерка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. 216 с.
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке: Интерпретация произведений скрипичной классики. М.: Музыка, 1965. 272 с.
3. Друскин М. История зарубежной музыки. Вып. 4: Вторая половина XIX века: учебное пособие. Изд. 7-е, перераб. СПб.: Композитор, 2002. 631 с.
4. Каратыгин В. Цезарь Франк // Каратыгин В. Избранные статьи. М.–Л.: Музыка, 1965. С. 330–343.
5. Миронова А. «Вагнеровские» метаморфозы в Скрипичной сонате С. Франка (опыт философской интерпретации) // In memoriam: И. Брамс, К. Дебюсси: сборник трудов. Петрозаводск: ПГК им. А. К. Глазунова, 1998. С. 33–35.
6. Монсенжон Б. Рихтер: Диалоги; Дневники. М.: Классика-XXI, 2002. 480 с.
7. Протопопов В. История полифонии. Вып. 4: Западноевропейская музыка XIX – начала XX века: учебное пособие. М.: Музыка, 1986. 320 с.

8. Протопопов В. Сонатная форма в западноевропейской музыке второй половины XIX века: [исследование]. М.: Музыка, 2002. 135 с.

9. Пруст М. По направлению к Свану: роман. М.: Круж, 1992. 383 с.

10. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века: Страны Европы и Америки: исследование. Л.: Советский композитор, 1986. 200 с.

11. Рогожина Н. Сезар Франк: монография. М.: Советский композитор, 1969. 268 с.

12. Тьерсо Ж. Полвека французской музыки // Французская музыка второй половины XIX века: сборник переводных работ / под ред. М. Друскина. М.: Искусство, 1938. С. 35–150.

13. Энеску Дж. Воспоминания и биографические материалы. М.–Л.: Музыка, 1966. 319 с.

14. Юзефович В. Давид Ойстрах: Жизнь. Творчество. Личность. Встречи: Беседы с Игорем Ойстрахом. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2017. 1024 с.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. O simfonicheskoy i kamernoy muzyke [About Symphonic and Chamber Music]. Leningrad: Muzyka Press, 1981. 216 p.
2. Auer L. Moya shkola igry na skripke; Interpretatsiya proizvedeniy skripichnoy klassiki [My Own Method of Violin Playing. Interpreting the Classic Violin Pieces]. Moscow: Muzyka Press, 1965. 272 p.

3. Druskin M. Istoriya zarubezhnoy muzyki. Vypusk 4: Vtoraya polovina XIX veka [History of Foreign Music. Issue 4: The Second Half of the 19th Century]: educational supply. The 7th remade edition. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2002. 631 p.

4. Karatygin V. Tsezar' Frank [Cesar Franck]. Karatygin V. Izbrannye stat'i [Se-

lected Articles]. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1965. P. 330–343.

5. *Mironova A.* “Vagnerovskie” metamorfozy v Skripichnoy sonate S. Franka (opyt filosofskoy interpretatsii) [“Wagnerian” Metamorphoses in the Violin Sonata by C. Franck (A Trial of Philosophical Interpretation)]. In *Memoriam: I. Brams, K. Debyussi* [In Memoriam: J. Brahms, C. Debussy]: collected works. Petrozavodsk: Petrozavodsk State A. Glazunov Conservatoire, 1998. P. 33–35.

6. *Monsenzhon B.* [Svyatoslav] Rikhter: Dialogi; Dnevniky [Svyatoslav Richter: Dialogues; Diaries]. Moscow: Klassika-XXI Press, 2002. 480 p.

7. *Protopopov V.* Istoriya polifonii. Vypusk 4: Zapadnoevropeyskaya muzyka XIX – nachala XX veka [History of Polyphony. Issue 4: West-European Music in the 19th – early 20th Century]: educational supply. Moscow: Muzyka Press, 1986. 320 p.

8. *Protopopov V.* Sonatnaya forma v zapadnoevropeyskoy muzyke vtoroy poloviny XIX veka [Sonata Form in the Second Half of the 19th Century West-European Music]: research work. Moscow: Muzyka Press, 2002. 135 p.

9. *Prust M.* Po napravleniyu k Svanu [Towards Swann]: novel. Moscow: Krus Press, 1992. 383 p.

10. *Raaben L.* Kamernaya instrumental'naya muzyka pervoy poloviny XX veka: Strany Evropy i Ameriki [Chamber Instrumental Music in the First Half of the 20th Century: Countries of Europe and America]: research work. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1986. 200 p.

11. *Rogozhina N.* Sezar Frank [Cesar Franck]: monograph. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1969. 268 p.

12. *T'erso Zh.* Polveka frantsuzskoy muzyki [Half a Century of the French Music]. Frantsuzskaya muzyka vtoroy poloviny XIX veka [The French Music in the Second Half of the 19th Century]: collected foreign works in translation. Edited by M. Druskin. Moscow: Iskusstvo Press, 1938. P. 35–150.

13. *Enesku Dzh.* Vospominaniya i biograficheskie materialy [Memoirs and Biography Materials]. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1966. 319 p.

14. *Yuzefovich V.* David Oystakh: Zhizn'. Tvorchestvo. Lichnost'. Vstrechi: Besedy s Igorem Oystakhom [David Oistrakh: His Life. Creative Work. Personality. Meetings: Interviews with Igor Oistrakh]. St. Petersburg: The N. Novikov Publishing House, 2017. 1024 p.

◆═══════════ SONATA DLYA SKRIPKI I FORTAPIANO S. FRANKA: ═══════════◆
 ПУТИ ПОСТИЖЕНИЯ
 (О ХУДОЖЕСТВЕННО-КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ ОСНОВАХ
 ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ)

Публикуемая статья посвящена художественно-концептуальному осмыслению Сонаты для скрипки и фортепиано Сезара Франка – одного из наиболее значительных образцов камерно-инструментального репертуара XIX столетия. Исследователь указывает, что впечатляющий диапазон исполнительских толкований Сонаты (Л. Ауэр, Дж. Энеску, Д. Ойстрах, С. Рихтер и др.) предопределяется, с одной стороны, необычайным содержательным богатством данного произведения, а с другой, – стремлением каждого из прославленных музыкантов-интерпретаторов рельефно оттенить некий приоритетный, доминирующий аспект воссоздаваемого содержания. По мнению автора статьи, современный исполнитель, постигающий образно-смысловую динамику Сонаты, должен учитывать «симфонические» интенции освещаемого опуса (камерно-ансамблевый цикл

как «симфония в миниатюре») и связанную с ними трактовку содержательной сферы с позиции всеобъемлющей «звуковой картины мира». Кроме того, подобный «универсализм» присущ индивидуальному стилю С. Франка («Его... звукоматериал – красивая и в высшей степени сложная амальгама», – отмечал Б. Асафьев), что позволяет рассматривать художественную концепцию Сонаты как воплощение органически сопрягаемых образно-смысловых антитез. Нерасторжимая взаимосвязь последних обуславливается позитивным, гармоничным мирозерцанием композитора, запечатлеваемым в зрелых симфонических и камерно-ансамблевых партитурах С. Франка (конец 1870-х и 1880-е годы).

Ключевые слова: С. Франк, Соната для скрипки и фортепиано, исполнительская интерпретация, художественно-концептуальный подход.

SONATA FOR VIOLIN AND PIANO BY C. FRANCK:
THE WAYS OF COMPREHENSION
(ABOUT ARTISTIC-CONCEPTUAL FOUNDATIONS OF PERFORMING
INTERPRETATION)

The article is devoted to the artistic-conceptual comprehension of Sonata for Violin and Piano by Cesar Franck as one of the most significant examples in the chamber instrumental repertoire of the 19th century. The researcher ascertains the impressive diapason of performing interpretations conformably to the named Sonata (L. Auer, G. Enescu, D. Oistrakh, S. Richter) predetermines on the one hand by extraordinary substantial richness of this work, and on the second hand, by aspiration of each celebrated musician-interpreter for boldly setting off some priority or dominating aspect of the recreated content. The author of the article thinks that contemporary performers comprehending imagery and sense dynamics in Sonata by C. Franck have to allow for "symphonic" intentions of the elucidated opus (chamber ensemble cycle as "sym-

phony in miniature") and suitable interpretation of substantial sphere from a position of universal "sound picture of the world". In addition such "universalism" is characteristic of C. Franck's individual style ("His... sound material is beautiful and to the highest degree complicated amalgam", as B. Asafiev marked), it permits to examine the artistic conception of Sonata as realization of organically attending imagery and sense antitheses. Indissoluble correlation of these antitheses is conditioned by the positive and harmonious composer's outlook which is engraved in the mature symphonic and chamber ensemble scores by C. Franck (the later 1870s and 1880s).

Key words: C. Franck, Sonata for Violin and Piano, performing interpretation, artistic-conceptual approach.

Алиева Зарема Эбазеровна

доцент кафедры музыкально-инструментального искусства
Крымский инженерно-педагогический университет
Россия, 295 015, Симферополь
e-mail: selsebil@inbox.ru

Zarema E. Alieva

Associate Professor at the Department of Musical Instrumental Performance
Crimean Engineering and Pedagogical University
Russia, 295015, Simferopol
e-mail: selsebil@inbox.ru

