

*Автор: Суровцева Надежда  
Донецкая государственная музыкальная академия  
им. С. С. Прокофьева  
Музыковедение, II курс  
Научный руководитель:  
кандидат искусствоведения, профессор  
Филатова Татьяна Владимировна*

**ЧЕРТЫ БАРОЧНОГО И РОМАНТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ В  
ГАРМОНИИ «ПРЕЛЮДИИ, ФУГИ И ВАРИАЦИИ» ДЛЯ ОРГАНА  
оп. 18 СЕЗАРА ФРАНКА**

*«...перед лицом вагнеровского искусства он бессознательно воскресил душу Иоганна Себастьяна Баха, бесконечно богатую и глубокую душу прошлого. Благодаря этому он, помимо собственного желания, оказался главой школы и великим наставником современной французской музыки».*

*Р. Роллан [3, с. 167]*

Органное творчество Сезара Франка – одна из интереснейших страниц мировой органистики, открывающая этап подлинного романизма во французском органном искусстве, обозначенного тенденцией к преодолению академического консерватизма, к свободному прочтению устоявшихся традиций. Будучи виртуозным исполнителем-импровизатором и интерпретатором органной музыки ушедших эпох, Франк создал большое количество талантливейших жанрово неоднородных органных опусов, в которых органично сплелись стилевые черты различных творческих поколений. Подобного рода тенденция к активному взаимодействию музыкальных языков прошлого и настоящего стала характерной приметой индивидуального почерка композитора-романтика, объединившего в своем органном творчестве баховский интеллектуализм и романтическую эмоциональную открытость.

Органное наследие С. Франка уже давно и плотно вошло в сферу музыковедческих интересов. Произведения для органа рассматриваются на страницах работ Н. Рогожиной, Е. Лозан, В. Базарновой, В. д'Энди,

Т. Фоминой и других. Органные опусы Франка основательно анализируются в новейшей монографии Е. Кривицкой «История французской органной музыки» (2010) [1]. В масштабном коллективном труде об органном искусстве – «Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков» [2], где каждая из глав посвящена достижениям различных национальных школ, С. Франку также посвящён целый раздел, в котором рассматриваются основные вехи биографии, делается обзорный анализ наиболее значительных произведений. Тем не менее, целый ряд органических сочинений композитора (в особенности раннего периода творчества) все еще несправедливо находится за пределами исследовательского внимания. Это относится и к триптиху «Прелюдия, фуга и вариация» для органа, ор. 18, который до сих пор подробно не рассматривался музыковедами, однако представляет огромный интерес.

**Целью** данной статьи является выявление стилистических особенностей триптиха «Прелюдия, фуга и вариация» для органа, ор. 18 с точки зрения проявленности в нем черт барочного и романтического мышления, а также выяснение характера их взаимодействия на уровне гармонического языка.

Органное творчество Сезара Франка, представленное различными жанрами как барочного, так и романтического генезиса, является важным звеном, связывающим музыку XVIII столетия с последующим ее развитием во французском и мировом искусстве. Главным фактором формирования творческих приоритетов С. Франка – композитора и одновременно литургического органиста – стал профессиональный контакт с инструментом, предполагающий изучение огромного массива духовного, церковного репертуара, который веками накапливался в истории органа, глубокое познание их гармонического мышления, методов, приемов. Однако в отличие от музыкальных мастеров барочного времени, которые были ориентированы главным образом на традицию органного исполнительства, Франк, как и большинство его современников, обращаясь к тембру этого инструмента,

выводит его из обиходной храмовой среды в сферу концертно-преподносимую. Симптоматично, что вместе с этим, в данную творческую лакуну с тенденциями своего времени попадает целая вереница жанров, актуализированных в эпоху романтизма.

Такая противоречивость творческих импульсов привела к известной стилевой амбивалентности композиторской органной практики С. Франка, предстающих довольно широко как в совокупности и взаимодействии признаков романтической и барочной эпох, так и в противостоянии друг другу. Доминирование одной из групп видится невозможным, так как именно в диалоге стилевых традиций состоит вся сущность органного почерка композитора, особенность и самобытность его мышления.

Триптих «Прелюдия, fuga и вариация» op.18 *h-moll* был написан С. Франком в ранний период творчества – между 1860 и 1862 гг., когда стилевые предпочтения композитора только складывались. Данное произведение интересно, прежде всего, новаторской трактовкой традиционного баховского цикла прелюдия-fuga, рамки которого раздвинуты за счет включения жанра более позднего происхождения – вариации. Будучи первым опытом в создании весьма своеобразного циклического объединения жанров, этот опус более двадцати лет спустя становится базовым для сочинения двух подобных, но уже фортепианных циклов «Прелюдия, хорал и fuga» (1884) и «Прелюдия, ария и финал» (1886-1887).

Идея объединения прелюдии, fugи и вариации по-своему уникальна. Такая попытка слияния существенно обновляет традиционную парную жанровую модель «прелюдия – fuga» и представляет новую триаду, объединяющую полифонический цикл барочного типа с фигурационной вариацией. Главными факторами, позволяющими сохранить целостность нестандартного цикла, являются: типично романтический прием монотематизма и общая драматургия тональных планов (прелюдия *h – moll – fis – moll*, fuga *h – moll*, вариация *h – moll – H – dur*).

Итак, изначально, на уровне циклического объединения жанров и форм очевидно переплетение разных эпох, каждая из которых представляет композитору арсенал свойственных ей музыкально-выразительных средств, подразумевающих определенные смысловые подтексты. Речь идет о взаимодействии элементов, характерных для двух периодов музыкального искусства: барокко и романтизма.

Само обращение к органу, как инструменту с богатой историей и обширным репертуаром, предполагает связь с барочными традициями. В общественном сознании и слуховом опыте нескольких поколений укрепилось соотнесение данного инструмента с эпохой барокко, которую считают «золотым веком» органной музыки.

Апелляция к барочной стилистике выражена и на тонально-семантическом уровне. Композитор избирает в качестве основной тональность *h – moll*, оживляющую целый шлейф ассоциаций, связанных главным образом с воплощением образа скорби. Это видится не случайным, ибо именно в таком семантическом амплуа тональность *h – moll* предстает в Высокой мессе и в «Страстях по Матфею» И. С. Баха.

На морфологическом уровне в «Прелюдии, фуги и вариации» с одинаковой проявленностью выступают приметы обеих гармонических систем. Признаками барочного гармонического мышления в данном цикле можно назвать консонантность, преимущественную терцовость интервальной структуры вертикали, усложненную применением вводнотоновой, альтерационной, модуляционной хроматики и обилием неаккордовых звуков различных видов. В ладовом отношении очевидным становится использование семиступенной диатонической мажоро-минорной системы с четко выраженным центральным ладовым элементом, «разбавленной» рудиментарными элементами модальности (горизонтальный показ звукоряда). Говоря о тональном движении, отметим главенство полного оборота типа  $t - s - t - D - t$ , претендующего на роль основной функциональной формулы показа тональности, наличие простой

драматургии тонального плана, использование тонического и доминантового органного пункта. При этом осуществление тонального движения происходит путем обхода ступеней лада с возвращением к центральному элементу, в завершении поданному в виде тонического трезвучия с пикардийской терцией, дополнительными же средствами развития уместно считать многочисленные нисходящие диатонические секвенции. Модуляционная техника в тональности ближайшего родства выполняется через общий аккорд. К данному списку барочных примет прибавим включение музыкально-риторических фигур и пребывание в определенном эмоциональном состоянии (аффекте).

Романтическая гармония представлена в произведении меньшим количеством элементов, обладающих, однако, большим удельным весом. Перечислим их: колористическое сопоставление одноименных тональностей; колористическая роль фигурации аккорда; изредка встречающаяся многотерцовая структура вертикали; развертывание построения, основанного на диссонансах с избеганием тонического аккорда («парящая» тональность); особые лирические интонации и мелодические линии; усложнение и разнообразие фактуры; оркестровость звучания инструмента.

В первой пьесе цикла – прелюдии – черты барочной импровизационности и романтической приподнятости тона высказывания проявляются с одинаковой отчетливостью. На композиционном уровне эту миниатюру представляется возможным разграничить несколькими разделами. Зерно органной прелюдии, которое оказывается базой для развития и связующим элементом между частями всего цикла, интонационно близко обоим культурам. В теме сочетаются строгая возвышенность и скрытый внутренний эмоциональный импульс. В качестве признака барочной стилевой традиции выделяется использование риторических фигур, известных со времен эпохи барокко. Некоторые из них поданы намеком ( $d - cis - d - h$ , аналогия начальному мотиву секвенции *Dies Irae*), другие же,

более обобщенные по содержанию, обладают большей степенью проявленности (*anabasis, katabasis*).

The image shows a musical score for a piece titled "Dies Irae" in 9/8 time. The score is written for piano and consists of two systems. The first system is labeled "anabasis" and contains three measures. The second system is labeled "katabasis" and contains three measures. The score features a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 9/8 time signature. The melody is characterized by wide intervals and a descending sequence of notes. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes and rests.

Пример1

При этом подобного рода символы барочной музыки часто незаметно перетекают в сугубо романтические мелодические формулы и наоборот, позволяя говорить об удивительном внутреннем слиянии двух разнонаправленных традиций. Примером тому в прелюдии являются нисходящие секвенции широкого дыхания с приготовленными задержаниями, свойственные романтическому кругу интонаций, которые сменяются вращательным движением мелодии (*circulation*).

Основная тема прелюдии пронизывает все композиционные участки формы, создавая при этом эффект *quasi*-вариационности. Он оправдывает себя усложненными проведениями музыкально-тематического материала за счет применения таких методов развития, при которых принцип развертывания будет близок к полифоническому барочному. К ним относятся: обильное применение неаккордовых звуков, секвенций, уплотнение фактуры средними голосами с включением мотивных и ритмических имитаций, развитие голосоведения на одно и то же гармоническое последование.

Особенности тонально-гармонического движения прелюдии также адресованы барочным образцам жанра. В начальном проведении темы (гармонически разомкнутой) показ тональности основан на сочетании функций, каждая из которых организована различными видами аккордов с применением неаккордовых звуков (проходящие, вспомогательные, задержания). Соединяясь между собой в вертикаль, они образуют проходящие созвучия и за счет этого происходит внутренняя активизация движения основных функциональных опор:  $t - s - t - d$ , что является типичным именно для барочной гармонии. Ощущаются в теме и отголоски модальности, проводником которой можно считать начальный плагальный оборот. Движение баса в целом с одной стороны подчинено логике плавного голосоведения (речь идет о поступенном нисхождении от  $h$  к  $H$ ). С другой стороны, завершение темы автентическим оборотом от  $V$  к  $I$  ступени указывает на явные связи с гомофонно-гармонической функциональностью.

Подобного рода одновременный показ ладотональности в вертикальной и горизонтальной проекциях атрибутивен барочной гармонической системе, в которой классические (в широком смысле) функциональные отношения еще находятся в стадии активного формирования и нередко вступают в открытое взаимодействие с репрезентантами модальной системы.

Серединный раздел включает в себе тройное проведение относительно нового материала, основанного на лейтинтонациях темы, но с некоторыми изменениями. Первый показ его заканчивается модуляцией в параллельную тональность  $D - dur$ , второй – через сопоставление одноименных  $D - dur$  и  $d - moll$  приводит к третьему расширенному и уплотненному проведению в тональности  $fis - moll$ . Таким образом, представлен барочный тип обхода тонального круга, в данном случае по ступеням тонического трезвучия в рамках основной тональности:  $h - D/d/D - fis$ .

Заключительная часть формы прелюдии представляет собой репризное проведение основной темы и кадансирование в тональности натуральной

доминанты *fis – moll*. Подобного рода гармоническая разомкнутость, не свойственная барочным прелюдиям как частям полифонического цикла, вынуждает вынести фазу возврата основной тональности в дополнение, являющееся импровизационным переходом к следующей части цикла – фуге. Именно такая стратегия сопряжения частей цикла стала типичным признаком органных барочных жанров, в частности прелюдий. На протяжении всего построения ясно ощущаемая опора на тонический устой *h – moll* избегается, что свидетельствует об особом состоянии тональности – так называемой «*парящей*» тональности или атоникальности (термин Ю. Холопова), которая более характерна для эпохи романтизма, нежели барокко.

Тема фуги (*h – moll*), как и прелюдии, обозначена влиянием барочных жанров. Среди наиболее очевидных примет этой стилевой прослойки отметим использование риторических фигур, однако отличных от тех, что были заявлены в первой пьесе. Так, начальному малосекундовому восходящему ходу – речевой интонации вопроса (*interrogation*) сопоставляется нисходящий по звукам консонанса ответ. Заявленный мелодический ход вопросо-ответной структуры аллюзийно напоминает тему фуги *g – moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира» И. С.Баха), что можно считать дополнительным семантическим импульсом.

#### Пример 2

The musical score for Example 2 is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four measures. The treble clef part has whole rests in all four measures. The bass clef part has half notes: F# in the first measure, G# in the second, A in the third, and B in the fourth. The instruction "sempre cantando" is written below the bass line. The numbers 1, 2, 3, and 4 are written above the first four measures respectively.

Последующие проведения темы вплоть до 60 такта не выходят за рамки двух тональностей, находящихся в кварто-квинтовом соотношении – *h – moll* и *fis – moll* с окончанием в одноименном мажоре (тема заканчивается тоникой *Fis – dur*). В барочных традициях представлена и последующая стретта с включением риторической фигуры *aroscere* (сокращенное



проведение темы), которая вводит субдоминантовый ответ (*e – moll*). Она сменяется построением не полифонического характера с напоминанием элементов темы прелюдии, воскрешение которой достигается в вариации.

Обращает на себя внимание введение в финальный раздел фуги метода фигурационного изложения аккорда, свойственного как первой, так и последней пьесе. Такое дополнение актуализирует в памяти идею связи прелюдии – фуги и ее дублированием в данном постепенном переходе к следующей части в барочном цикле. Именно поэтому совершенно очевидной становится попытка объединения всего цикла безостановочным движением, *attacca*.

Вариация на прелюдию характеризуется применением типично орнаментальных приемов романтической вариации. Среди них: мелодическая разработка тоники основной тональности *h – moll* на фоне доминантового органного пункта (1 – 3 такты); поступенное восходящее движение по звукам мелодического минора в басу, достигающее консонанса в виде тонического органного пункта (4 – 6 такты).

### Пример 3

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems. The first system contains measures 7, 8, and 9. The second system contains measures 10 and 11. The score is written for piano with treble and bass staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line in measures 7-9 consists of a sustained chord in the right hand and a melodic line in the left hand. In measure 10, the bass line features a stepwise ascending motion. In measure 11, the bass line reaches a consonant chord.

Появляющиеся в пределах этого построения фигурационные созвучия доминантовой функции создают напряжение, которое разрешается благодаря

вступлению основного тематического материала прелюдии (7 такт). Такое непрерывное и гармонически неоднозначное движение также выступает своеобразным продолжением перехода, введением в образную сферу вариации и подготовкой к собственно изложению.

Таким образом, воспроизведение тематического материала прелюдии в вариации образует арочные, структурно (по 50 тактов каждая часть) уравновешенные края цикла, где середина – полифонический текст. Он вводится приемом *attacca*. В результате, благодаря романтическим приемам монотематизма и общей драматургией тональных планов, происходит слияние неразрывно связанных, существующих только внутри сочинения пьес.

Завершается миниатюра и весь цикл в традициях барочного гармонического мышления – введением пикардийской терции: замена ожидаемой малой терции также может быть связана с особенностью драматургического замысла «от мрака к свету».

Резюмируя вышесказанное, отметим, что «Прелюдия, фуга и вариации» для органа op.18 Сезара Франка – сочинение, оригинальное по своей концепции и особенностям ее воплощения, демонстрирующее свободу автора в оперировании атрибутами различных стилевых потоков, что несомненно обуславливает неповторимость манеры его индивидуального почерка. Амбивалентность гармонического языка композитора-органиста, творившего в эпоху романтизма и высоко ценившего музыкальное наследие барокко, заключается прежде всего во взаимодействии стилевых традиций прошлого – настоящего, как предвосхищения направления неоклассицизма, обеспечивающего непрерывность связи между хронологически удаленными музыкальными эпохами.

#### *Список использованной литературы*

1. Кривицкая Е. История французской органной музыки. Очерки / Е. Кривицкая. – М. : «Композитор», 2010. – 36 с.

2. Кривицкая Е. Сезар Франк / Е. Кривицкая // Из истории мировой органной культуры XVI-XX веков [учебное пособие / ред. Т. Воинова, Е. Кривицкая]. – М. : Музиздат, 2008. – С. 579–589.
3. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие / Р. Роллан. – М. : Музыка, 1989. – Вып. 4. – 254 с.
4. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс / Ю. Холопов. – СПб. : Лань, 2003. – 544 с.
5. Холопов Ю. Гармония эпохи барокко / Ю. Холопов // Гармония. Практический курс. – М. : Композитор, 2005. – Часть I. – С.15–98.
6. Холопов Ю. Гармония эпохи романтизма / Ю. Холопов // Гармония. Практический курс. – М. : Композитор, 2005. – Часть I. – С. 222–465.