

*Софья Иванушкина***БАРОЧНЫЙ ИДЕАЛ СЕЗАРА ФРАНКА**

Родство двух художественных направлений – барокко и романтизма – подчеркивалось многими философами, культурологами и музыковедами, отмечавшими их общие эстетические установки, настроения, образы, способы высказывания.

И барокко, и романтизм пустили корни тогда, когда в европейской культуре происходили кардинальные сдвиги и кризисы. Барокко зародилось в результате кризиса Ренессанса, накануне Нового времени; возникновению романтизма послужили разочарование в идеях просветительства и Великая Французская революция 1789–1899 годов.

Романтизм заимствовал у барокко стихийность природных начал, метафоричность высказывания, богатую символику, полярность состояний, обращение к эмпирическому и незримому, противоречивость устремлений, разорванность сознания, отвращение к ограниченному и определенному, беспокойную устремленность мотивов, поиск совершенства за пределами реального мира. На уровне композиционных техник музыкальный романтизм перенял у барокко его специфические жанры, формы, теорию аффектов, семантический подтекст тональностей и многое–многое другое.

Исследователи отмечали, что пересечение барокко и романтизма было характерно для многих национальных школ: немецкой (И. Брамс),

французской (С. Франк) и русской (С. Танеев). Для взаимодействия этих эпох была характерна интертекстуальность<sup>1</sup>.

Подобная интертекстуальность свойственна и творческому мироощущению Сезара Франка. «Барокко, как и романтизм, принадлежит к так называемым вторичным стилям (термин Ю. Лотмана), с опорой на модель и ее переосмысление, жанровыми “микстами”, одновременным сочетанием гармонического и антигармонического, поэтического и антипоэтического. Символичность восприятия, многие важнейшие темы творчества также равно характерны для обеих эпох», — писала о значении барокко для Франка Е.М. Лозан [5, 159].

Исповедальная религиозность, свойственная музыке барокко, и отчаянная страстность, присущая романтизму, соединяются у Франка в едином сплаве. Рассуждая об этом «сплетении» эпох, французский историк Жан Тьерсо утверждал: «Конечно, Франк несомненно был “классиком”, если судить по его мастерству, в котором ясно чувствуется влияние Баха. Но, с другой стороны, если судить по его симфоническим поэмам, он был также несомненным “романтиком”» [10, 99].

Для эпохи барокко характерны темы греха, возмездия, наказания, покаяния, смерти, воскресения. Франк поклонялся И.С. Баху, для которого религиозная тематика имела особое значение. Франка даже ставили в один ряд с Бахом. Ученик Франка В. д’Энди так писал о впечатлениях Листа после импровизаций Франка: «Лист вышел из церкви... искренне взволнованный и восхищенный, произнося имя И.С. Баха, сопоставление с которым само собою возникало в его сознании... “Этим поэмам предназначено место рядом с шедеврами Себастьяна Баха!” — воскликнул он» [8, 68].

---

<sup>1</sup> Так, Л. Генина в статье об «Анне Карениной» Щедрина описала схему действия подобной интертекстуальности: «...кто-то до тебя уже очень точно и ярко почувствовал нечто, крайне важное и близкое тебе, крайне созвучное твоему собственному восприятию данного предмета» [3, 23].

Франк был глубоко верующим человеком. На протяжении 30 лет вплоть до конца своей жизни Франк проработал в церкви святой Клотильды, где в перерывах между пением псалмов импровизировал. Личностное отношение Франка к религиозной тематике повлияло на выбор жанра для своих произведений. Он обращался и к жанру оратории (в его оратории «Искушение», вторая часть которой стала потом симфонической поэмой, в каждой из трех частей изображается языческая греховная жизнь, противопоставленная христианству; а для оратории «Заповеди блаженства» основой послужила центральная часть нагорной проповеди Христа), также известна его «Молитва» для органа, симфоническая поэма «Ревекка», написанная на библейский сюжет. Интерес Франка к библейским героям роднит вдохновлявшие его образы с художественным миром Баха.

Библейские герои воспринимались Бахом как реальные люди, которым он сопереживал и сочувствовал, дышал вместе с ними и воспринимал их радости и беды как свои собственные. С. Морозов в своей книге «Бах» писал о непоколебимой вере Баха в реальность религиозных событий: «В евангельских повествованиях, в строфах хоралов и псалмов Бах видел глубинную реальность бытия. Немецкий композитор может быть сравним с английским поэтом Джоном Мильтоном, автором “Потерянного рая”. Мир Нового завета служил Баху самой реальностью...» [7, 150].

О сострадании Баха к героям своих «Страстей» писала Т. Ливанова: «Пассионы — это история крестных страданий Христа, отдавшего жизнь в жертву за человечество. В глазах Баха то был высший подвиг самопожертвования и совершал его богочеловек, всем своим существом связанный с простой, земной жизнью, доступный страданию, испытывающий сомнения, не укрытый от предательства и истязаний. Вся эта концепция “страстей”, как она воплощена в музыке, по существу, далека от канонических церковных представлений о распятии и исполнена горячего

чувства, страстного сочувствия страданиям, живой боли сострадающего сердца. Она уже не евангельски объективна, а подлинно трагична» [6, 55].

О сочувствии Баха к человеку с его муками размышлял и А. Демченко: «Среди базовых начал, на которые опирается гуманистическая концепция искусства Баха, выделяется то, что по смыслу можно определить такими понятиями, как особая нежность души и глубокое сочувствие к страданиям человека. <...> Сочувствие к человеческим страданиям свое высшее выражение получило, пожалуй, в скорбных хорах Мессы h-moll и в заключительных хорах пассионов» [4, 154].

Отсюда можно сделать вывод, что исповедальность была присуща Баху. Одна из основных тем его творчества — это тема великой искупительной жертвы ради спасения человечества. Из этой темы вырастает другая тема: тема смерти. Об отношении к смерти Баха рассуждал А. Швейцер: «Все его творчество пронизано чудесным, радостным, страстным желанием смерти. Все снова и снова, как только текст хоть сколько-нибудь дает к этому повод, он говорит в своей музыке об этом страстном влечении к смерти, и нигде язык его звуков так не потрясает, как именно в кантатах, когда он прославляет смертный час» [11, 123].

Религиозные образы, волновавшие Баха, были особенно близки Сезарю Франку, для которого отношение к религии и к Богу всегда носило искренний, возвышенный и сокровенный характер, а темы нарушения божественного закона были объаты жгучим чувством вины и раскаяния.

Идеи греха и искупления, пронизывающие «Страсти по Матфею», расцветались Франком в романтическом ключе в его сочинениях.

И в случае с Франком, это, кажется, было особенно очевидно: его музыка произрастала не из земной жизни — она религиозна, но не той церковной религиозностью, когда ты становишься на колени, потому что сегодня месса, а тем внутренним пламенем, который толкает человека на искреннюю молитву, совершая чудеса. Очень метко сказал об этом Рихтер,

игравший и любивший Франка: «А знаете, какой композитор самый религиозный? Нет–нет, не Бах. У него все слишком организовано, выглажено по стрелке. Ты уже не можешь стоять — но должен. Тебе сегодня не хочется молиться — но должен. Самый религиозный — Франк! Это Бог внутри тебя. Все как раз субъективно и спрятано от других. Ты и икона!» [1, 50].

Будучи художником–романтиком, Франк обращался к Баху и эпохе барокко, не только черпая там вдохновение, но и находя семантическое наполнение для своих произведений. Идея наказания за содеянное зло («Проклятый охотник») или противостояния этому злу человека («Джинны») находит свой отклик не только в симфонических произведениях Франка, но и в инструментальной музыке.

Зло — в нас самих. Борьба с земными страстями даётся нелегко, но Франк стремится к Царствию Небесному — в нём он видит залог счастья на Земле. Французский философ и теолог Тейяр де Шарден писал о борьбе божественного и мирского так: «Есть категория умов (всякий духовник встречал их), которых любая трудность повергает в длительное парализующее замешательство. Эти умы, увлеченные идеей внутреннего единства, на деле постоянно терзаются духовной раздвоенностью. С одной стороны, надежный инстинкт, соединенный с любовью к бытию и вкусом к жизни, влечет их к радости созидания и познания; с другой — высокое стремление любить Бога превыше всего заставляет их опасаться малейшего разделения, малейшего отклонения от их привязанностей. Это порождает в духовных глубинах их существа противоположные приливы и отливы, вызванные притяжением двух соперничающих звезд, о которых мы говорили вначале: Бога и мира» [13].

«Противоположные приливы и отливы, вызванные притяжением двух соперничающих звезд: Бога и мира» — не это ли мы слышим в произведениях Франка? Метания души между двух огней, но затем принятие Бога — или восторженное на Земле, как в «Прелюдии, хорале и фуге», или

восторженное уже на Небесах, как в «Прелюдии, арии и финале», или покорное, но светлое принятие своей земной скорбной юдоли — как в «Прелюдии, фуге и вариации».

Музыкально–риторические фигуры были неотъемлемой частью музыки эпохи барокко. А.М. Ветлугина в своем труде «Бах» писала об этом отличительном свойстве барокко: «...это ответвление науки выросло более из богословия, чем, собственно, из риторики. То есть конечной задачей в этом случае была не победа и даже не услаждение слуха, а приобщение к Божественной гармонии через раскрытие смысла Священного Писания. Музыкальная риторика расцветала в лоне протестантской церкви, замещая собой отсутствующую иконопись. Для ее восприятия требовался более высокий культурный уровень населения — и он поднялся» [2, 115].

В фортепианных произведениях Франка нашли воплощение риторические фигуры: *palilogia* (повтор мелодического оборота), *fuga* (бег), *circulatio* (круг), *poema* (мысль), *aposiopesis* (умолчание), *suspiratio* (вздых), *tnesis* (рассечение), (одинаковое окончание) и так далее.

Например, в «Прелюдии, фуге и вариации» используется риторическая фигура *suspiratio* — вздох: нисходящий ход на секунду и затем символ печали — падение на терцию. В левой руке тем временем звучит *catabasis* — нисходящее поступенное движение. В конце фразы в правой руке звучит *circulatio*, словно указывая на сюжет о чаше причастия.

Фигура *suspiratio* использована также в фуге из «Прелюдии, хорала и фуги» в *rosso più lento*. Эта фигура родилась изначально в прелюдии во втором эпизоде. Вторая тема хорала в басу — это *catabasis*.

В «Прелюдии, арии и финале» в начале прелюдии использована фигура *anabasis* — восхождение, вознесение. Пунктирный ритм вслед за этим обозначает бодрость, торжество, величие. Троекратное восхождение — это символ воскресения на третий день. Восходящий мотив повторяется в теме

прелюдии три раза — на третий раз идёт вверх на терцию, что символизирует воскресение.

В прелюдии в *sostenuto e serio* использована фигура креста в третьем такте. В пятом такте за этим снова фигура креста в басу и *exclamatio*.

Также в эпоху барокко была широко распространена теория аффектов. Согласно этой теории содержанием музыки становятся чувства человека.

Ветлугина приводила выражение Веркмейстера в качестве доказательства того, что музыка не мыслилась без аффекта: «Подытожим перечисление риторических фигур и приемов цитатами из упоминавшегося трактата Веркмейстера: “...следует знать, что даже без слов в музыке, исполняемой одними лишь инструментами, всегда, в каждой мелодии, должен быть ясно представлен основной аффект, то есть инструменты при помощи звуков как будто произносят выразительную и понятную речь... там, где нет чувства, нет аффекта, — нет и добродетели. Если наши страсти больны, их нужно исцелять, а не убивать... Если об этом не позаботиться, то получается не музыка, а бесовское нытье и гудение”» [2, 63].

А. Кирхер в 1650 году в своем трактате «*Musurgia universalis*» насчитывал 8 видов этих аффектов:

*amor* — любовь;

*tristitia* — печаль;

*audacia* — отвага;

*furor* — ярость;

*temperantio* — умеренность;

*indignatio* — негодование;

*gravitas* — величие;

*religio* — набожность.

Ф.В. Марпург в 1758 году выявил уже 27 видов.

Сторонники теории аффектов считали, что музыкальное произведение может выразить лишь один аффект: с градациями и оттенками, но сохраняя

его единство на протяжении всей пьесы. У Франка эти аффекты выражались часто очень явно и четко. Например, «Прелюдия, fuga и вариация» построена на аффекте *tristitia*, тогда как «Прелюдия, ария и финал» выдержана в аффекте *gravitas*. «Прелюдия, хорал и fuga» поддается классификации сложнее, хотя общее ее настроение можно выразить значением *religio*. И хотя Франк является поздним романтиком наряду с Габриэлем Форе и Камилем Сен-Сансом, его музыка своей религиозной собранностью и в то же время мрачной страстностью сильно отличается от переливчатого шарма Форе и сверкающих контрастов Сен-Санса. Сигитов в своей статье «Сокровенное искусство Габриэля Форе» приводил следующие строки Форе: «Недаром Габриэль Форе в конце своей жизни писал, сравнивая религиозную музыку Франка и Гуно: “Религиозная вера Гуно резко отлична от веры Франка или Баха. Гуно — само сердце, Франк — сама мысль”»<sup>2</sup> [9, 111].

Но не стоит воспринимать высказывание младшего современника и соотечественника Франка Габриэля Форе, как обвинение в недостаточной душевности Франка. Строгость музыки Франка проистекает из её интровертности, за которой скрываются огромной силы чувства и всеобъемлющая любовь к миру и Богу.

Таким образом, для Франка эпоха барокко не заканчивалась никогда: она была для него тем живым пространством, в котором он свободно дышал, жил и творил, а личность Баха оставалась духовным и музыкальным ориентиром на протяжении всей жизни Франка.

---

<sup>2</sup> Подобную же мысль высказывал французский математик и философ XVII века Блез Паскаль, говоря о двух порядках — порядке ума и порядке сердца.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Борисов Ю.А.* По направлению к Рихтеру. М.: Рутена, 2000. 254 с.
2. *Ветлугина А.М.* Бах. М.: Вече, 2014. 352 с.
3. *Генина Л.С.* «Анна Каренина»: театр чувств // Советская музыка. 1972. №10. С. 18–32.
4. *Демченко А.И.* Духовная тематика в творчестве И.С. Баха. // Христианские образы в искусстве: сб. тр. РАМ им. Гнесиных № 181. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2011. Вып. 3. С. 146–159.
5. *Лозан Е.М.* Хоралы Сезара Франка в зеркале стилевых диалогов романтизма и барокко // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2 (7). С. 158–162.
6. *Ливанова Т.Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник. Кн. 2: От Баха к Моцарту. М.: Музыка, 1987. 469 с.
7. *Морозов С.А.* Бах. М.: Молодая гвардия, 1984. 254 с.
8. *Самин Д.К.* 100 великих композиторов. М.: Вече, 2014. 165 с.
9. *Сигитов С.М.* Сокровенное искусство Габриэля Форе и творческие искания XX века // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2007. № 34. С. 109–122.
10. Французская музыка второй половины XIX века: сб. перевод. ст. Ж. Тьерсо, Ж. Комбарье, Э. Истеля / ред. М. С. Друскина. М.: Искусства, 1938. 252 с.
11. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. Друскин. М.: Музыка, 1965. 726 с.
12. *Шарден П.Т.* Божественная среда. URL: [http://yakov.works/lib\\_sec/25\\_sh/sha/sharden\\_07.htm](http://yakov.works/lib_sec/25_sh/sha/sharden_07.htm) (дата обращения: 15.03.2020).
13. *Kircher A.* Musurgia Universalis. URL: [https://imslp.org/wiki/Musurgia\\_Universalis\\_%28Kircher,\\_Athanasius%29](https://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_%28Kircher,_Athanasius%29) (дата обращения: 25.01.2020).