УДК 787.1.082.2 : 782.6 : 787.071.1

Ольга Сидоренко

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО С. ФРАНКА КАК ПОЛЕ ТВОРЧЕСКОГО ДИАЛОГА

Понятие «художественное пространство», играющее центральную роль в современной философии искусства, сложилось в XX в., хотя обозначаемая им проблематика обсуждалась со времен античности. Ведь подобно времени, пространство является важнейшим элементом, обеспечивающим целостность и, в конечном итоге, художественную ценность произведения. Ю. Лотман определяет «художественное пространство» как авторскую модель, выраженную языком пространственных представлений. «Язык пространственных отношений, – считает Ю. Лотман, – оказывается одним из основных средств осмысления действительности» [1]. И хотя этот язык «не единственное средство художественного моделирования, но он важен, так как принадлежит к первичным и основным. Даже временное моделирование часто представляет собой вторичную надстройку» [1]. Ю. Лотман также оговаривает, что «как часто бывает и в других вопросах, язык этот, взятый сам по себе, значительно менее индивидуален и в большей степени принадлежит времени, эпохе, общественным и художественным группам, чем то, что художник на этом языке говорит, – чем его индивидуальная модель мира» [7]. Тем не менее, по мнению исследователя, специфика конкретного «художественного пространства» все же определяется личностью художника. В частности, пространство может быть закрытым или открытым, что Ю. Лотманом отождествляется с антиномией близкого – далекого [7].

С этой позиции интересно рассмотреть принцип построения партитуры скрипичной сонаты, представляющей собой достаточно сложное пространственное образование. С одной стороны, инструментальный дуэт напрямую соотносим со структурой речевого диалога, понимаемого как «взаимное (чаще двустороннее) общение, при котором речевая активность и пассивность переходят от одного участника коммуникации к другому» [5]. С другой же стороны, как

жанр преподносимый, музыкальный диалог имеет сущностное отличие – его «неофициальность и непубличность» [5] условны, ведь предполагается наличие третьего участника диалога – слушателя. Таким образом, во время звучания скрипичной сонаты пересекаются два пространства – «условно замкнутое сценическое» и открытое пространство зала. Еще одним важным моментом является принципиальная незавершенность пространства музыкального произведения, его изначальная готовность к многовариантности прочтения. В случае скрипичной сонаты это может привести к тому, что диалогичность композиции нарушается, равенство партнеров уступает место другой модели – монологу. Не случайно, способность играть в ансамбле с одним или несколькими партнерами – это одна из важнейших сфер профессионального мастерства музыканта-исполнителя. Ведь ансамблевая игра, отличается тем, что воплощение музыкального образа произведения является результатом творческих поисков нескольких исполнителей.

Таким образом, видим, что х*удожественное пространство* камерной сонаты объединяет черты, свойственные: 1) «домашнему» музицированию, моделирующему ситуацию неофициального общения; 2) концертным жанрам, предполагающим моменты соревновательности и эффектности, рассчитанной на реакцию публики.

Большинство сонат в камерной европейской музыке относятся ко второму варианту – они написаны для музыкантов-профессионалов. Это подразумевает необходимость творческого компромисса, обретения «единой» манеры игры, нахождения общего эмоционального состояния – ощущения поддержки и полного доверия друг к другу. Это не простая задача, так как нередко партнерами оказываются музыканты, чьи «установки» в искусстве могут быть диаметрально противоположными. Тогда скрипичная соната становится своеобразным дуэтом – согласия. Не случайно, А. Готлиб отмечает, что «в музыкальном ансамбле общение возможно лишь при условии ясного и согласованного понимания всеми его участниками разносторонних связей отдельных партий и умения подчинить частности своего исполнения достижению общей цели» [4, с. 7]. Также следует сказать, что от того насколько тесно музыканты мысленно и душевно взаимодействуют друг с другом на сцене, зависит восприятие музыки публикой в зале.

Если в дуэте присутствует взаимное доверие и понимание, зрители это чувствуют и находятся с исполнителями в одном художественном пространстве.

Таким образом, **целью** статьи является изучение взаимодействия индивидуальных исполнительских стилей в заданных условиях «художественного пространства» скрипичной сонаты. **Объект** исследования – индивидуальный исполнительский стиль. **Предмет** – творческий диалог исполнителей в коммуникативном пространстве скрипичной сонаты С. Франка.

Прежде всего, необходимо сказать о том, что Сезар Франк – уникальная фигура в истории французской музыкальной культуры. Самобытный композитор, блестящий органист, вдохновенный импровизатор, талантливый педагог, музыкальный деятель, один из основателей французского Национального музыкального общества. «Нет имени чище, чем имя этой великой, чистосердечной души. Почти все, кто приближались к С. Франку, испытывали на себе его неотразимое обаяние, и это личное обаяние играет, быть может, большую роль в том воздействии, которое продолжают и ныне оказывать его произведения на французскую музыку», – писал о нем Ромен Роллан [10].

Говоря о *художественном пространстве* музыки С. Франка, следует помнить о том, что он начинал свою музыкальную карьеру как концертирующий виртуоз, сочиняющий произведения в блестящем салонном стиле. Однако уже в первых произведениях (трио ор. 1, 2) композитор показал себя как представитель умеренных романтиков, а в зрелом периоде как продолжатель традиций классической и доклассической эпох. Так и в сонате для скрипки и фортепиано С. Франка можно выделить несколько «стилевых доминант».

Первая – это влияние романтизма, прослеживающееся, прежде всего, в виртуозной трактовке инструментов, в непосредственности эмоционального выражения, в чертах концертности (вплоть до включения каденционных построений), в тяготении к сквозному развитию и монотематизму.

Второй стилевой полюс сонаты – это барочная музыка. От нее видим бинарность как в диалогичной форме высказывания, так и в строении частей, объединенных по две (медленная – быстрая). Интересно, что такой же принцип применен и в отдельной части – третья часть

сонаты имеет авторский подзаголовок: речитатив-фантазия. Также влияние барочной музыки прослеживается в побочных партиях второй и третьей частей хорального склада.

Следует сказать, что возможно и другое понимание композиционной структуры сонаты: первая часть прелюдийного плана может быть трактована как вступление к трехчастной сонате. Интересно, что если ориентироваться на тональный план, то опять возникает трехчастность: ***A-dur*** объединяет крайние (I и IV части), образуя своеобразную арку, II ч. и III ч. – минорные ***(d – g)*** плагального наклонения.

Соната была написана как свадебный подарок для известного скрипача-виртуоза Эжена Изаи. Возможно, посвящая произведение такому выдающемуся музыканту, автору известнейших сонат для скрипки соло, С. Франк интуитивно или сознательно ориентировался на стиль бельгийского скрипача. Как известно, для стиля Э. Изаи было характерно интеллектуальное исполнение и одухотворенность (характерная и для музыки С. Франка), сочетающиеся с красочной изобразительностью, лирической утонченностью и эмоциональностью выражения. Очевидно, образный строй сонаты действительно совпадал с мироощущением Э. Изаи, с удовольствием исполнявшим ее. Не случайно именно соната для скрипки и фортепиано, исполненная Э. Изаи в различных уголках мира, стала первым произведением С. Франка, которое получило широкое одобрение публики. Ведь до этого имя композитора С. Франка было мало известно.

Возвращаясь к строению сонаты, укажем, что из четырех частей три (**I, II и IV)** написаны в сонатной форме. Главную роль в сонате играют лирические образы **I** части. Свободное, поэтическое настроение достигается за счет непосредственности и непрерывности высказывания. Это дает нам возможность условно назвать первую часть *Прелюдией к сонате*. Часть начинается с терцовых интонаций, как бы ищущих тему. Мелодия развивается вариативно, с постоянными ритмическими и интонационными зависаниями, создающими ощущение погруженности в определенное эмоциональное состояние. Хоральное изложение партии фортепиано усиливает это ощущение. Также следует отметить, что в этой части диалог солистов условен и не выражен конкретными репликами-перекличками. Фактически, звучит монолог

скрипки – любимого инструмента романтиков, всегда избираемого для передачи внутреннего состояния человека.

II часть очень действенная и яркая также написана в сонатной форме. Здесь можно говорить скорее о некоем слиянии двух инструментов в единое целое, нежели о диалогичности либо противостоянии. Причудливая ритмика и характерное синкопирование создает ощущение неустойчивости, тревожности. Побочная партия песенного плана. Зависание мелодической линии напоминают интонации побочной партии из первой части. Имея хоральную фактуру, по характеру эта тема скорбная. В подтверждение концертности сонаты, часть завершается блестящей виртуозной кодой в лучших традициях романтической эпохи.

Характеризуя **III** часть (Речитатив – Фантазия), скажем, что в ней наиболее ярко подчеркнуто сопоставление двух «пространств» сонаты: личностного и сокрального. Партия скрипки в речитативе – яркое воплощение индивидуального начала: эмоционально окрашенного, агогически не регламентированного высказывания (в пользу этого предположения свидетельствует авторское установка «*largamente con fantasia»).* Фортепиано, напротив, выполняет функцию сдерживания, поиска равновесия.

По контрасту, музыкальный материал Фантазии строится на проникновенном диалоге исполнителей (авторская ремарка *dolcissimo espressivo*). Молитвенность, подчеркнутая хоральным изложением темы, впоследствии переходит в драматически насыщенный, эмоционально напряженный мелодический материал.

IV часть выполняет функцию коды, синтезируя музыкальный материал сонаты. Финал написан в сложной трехчастной форме с кодой. Как и в третьей части два исполнителя тесно взаимодействуют в непрерывном каноническом движении темы-рефрена. Здесь дважды возвращается лирическая тема из **III** части, выполняя функцию драматической кульминации.

Теперь рассмотрим некоторые особенности исполнительского прочтения сонаты дуэтом Д. Ойстраха – С. Рихтера. Два известных советских исполнителя, являющиеся представителями одного музыкального поколения, имели богатый опыт совместных выступлений и накопили обширный камерный репертуар. Интересно, что

они одни из первых записали весь цикл сонат Л. Бетховена для фортепиано и скрипки. Возможно, такая продуктивность совместного творчества объясняется общностью мышления выдающихся музыкантов. Речь идет об интеллектуальном подходе к музыкальному произведению, который был характерен и для творческого почерка С. Франка.

Данное исполнение сонаты для скрипки и фортепиано С. Франка состоялось в Карнеги-Холл в 1968 году. Здесь хочется вспомнить о том факте, что спустя время после написания С. Франком скрипичной сонаты и в связи с тем насколько она стала «на слуху» в то время, М. Пруст – один из родоначальников новой прозы XX века – нашел своеобразное отражение музыки данной сонаты на страницах своего семитомного романа «В поисках утраченного времени» [15]. Нам не известно, ориентировались ли исполнители на прочтение сонаты, традиция которого идет от романа М. Пруста, но в их прочтении явственно ощущается желание «снять» романтический флер музыки сонаты, раскрыть ее философский, общечеловеческий подтекст. Во всяком случае, именно на таком прочтении настаивал С. Рихтер: «Среди трех-четырех программ, составленных нами совместно, некоторые разногласия возникли лишь по поводу сонаты Франка. Играл он ее, разумеется, хорошо, но не принимал по-настоящему всерьез, считал едва ли не салонной музыкой. Я же восхищался Франком и его волшебной сонатой. Не есть ли она соната прустовского Вейнтеля?» [9, с. 96].

Так, в **I** части сонаты мы привыкли слышать более подвижный темп, светлый, лирический тон высказывания. Однако рассматриваемые нами исполнители несколько по-другому видят содержание этой части, исполняя ее в гораздо более сдержанном темпе, прослушивая каждую интонацию, как мысль, над которой надо задуматься. В исполнении Д. Ойстраха – С. Рихтера подчеркивается инструментальный характер мелодической линии.

Музыку **II** части сонаты Д. Ойстрах и С. Рихтер с первых тактов наполняют бурным потоком чувств. Их исполнение проникнуто взволнованностью, насыщено яркими контрастами, что отвечает авторскому замыслу. Но при этом музыкантам удается избежать упрощенно-виртуозного прочтения, когда быстрый темп и эффектность

пассажей затмевает основную мысль. Что касается **III** части, то в ней исполнители довольно близко придерживаются указаний композитора: рельефно и интонационно выразительно звучат речитативные реплики скрипки, а в фантазии сохраняется та молитвенность, которая заложена автором.

В **IV** части Д. Ойстрах и С. Рихтер вновь берут более сдержанный темп, нежели указано в партитуре, дабы проникнуть в каждый канонический фрагмент, выслушать друг друга в каждой реплике, и, возможно, даже раскрыть всю тайну этой сонаты в главной драматургической кульминации.

Совсем по-другому прочитывает художественное пространство сонаты С. Франка дуэт В. Репина и Н. Луганского (запись 2004 года, сделанная в Токио). Выпускник Московской консерватории (класс профессоров Т. П. Николаевой и С. Л. Доренского), пианист поколения Е. Кисина и Б. Березовского, Николай Луганский сегодня входит в число самых известных и востребованных русских пианистов в Европе. Критики характеризуют музыканта как самого «романтического героя» современной фортепианной игры: «Пианист всепоглощающей чувствительности, который выдвигает вперед не себя, а музыку…», – так охарактеризовала исполнительское искусство Н. Луганского газета «*The Daily Telegraph*» [12].

Вадим Репин – лауреат многих международных конкурсов, ученик всемирно известного скрипичного преподавателя З. Брона, сегодня выступает на самых престижных музыкальных сценах мира. Огненный темперамент в гармоничном сочетании с безупречной техникой, прочувствованность и глубина интерпретации – основные качества исполнителя В. Репина.

Творческому тандему В. Репин – Н. Луганский уже достаточно много лет: «Мы познакомились уже довольно давно, в начале 1990-х, затем периодически встречались на гастролях – в Токио, Париже, Вене. Как-то играли с ним в шахматы – и решили попробовать дать несколько концертов вместе. Так родилась идея нашего первого европейского турне, которое прошло, надо заметить, очень успешно. Кроме того, мы подружились», – рассказывает В. Репин [4].

Их версия сонаты, на наш взгляд, вызывает двойственное чувство – с одной стороны, исполнение удивительно современно, созвучно

ритму нашего времени. Возможно поэтому, общее время звучания сонаты в версии В. Репина – Н. Луганского на 2,5 минуты короче. С другой стороны, музыкантам удается сохранить ту атмосферу, которая заложена автором.

Здесь уместно привести пример исполнения двух первых частей сонаты. В **I** части исполнение дуэта не похоже на интерпретацию дуэта Д. Ойстраха – С. Рихтера в темповом отношении. В. Репин и Н. Луганский вносят больше движения и порывистости в кульминациях. Однако есть и общее в интерпретации двух дуэтов – это философское осмысление каждой фразы посредством богатой звуковой палитры музыкантов. **II** часть молодые исполнители наполняют глубоким драматизмом и бурной решительностью, что роднит этот дуэт с их предшественниками – Д. Ойстрахом и С. Рихтером. Интересно, что Л. Власенко сказал о Н. Луганском: «В его игре есть что-то рихтеровское» [12].

Характеризуя исполнение сонаты в целом, следует сказать о важности возрастного фактора, безусловно влияющего на интерпретационные решения исполнителей. Особенно явно это проявляется в контрастности темповых соотношений и сменах настроений. Порывистость и бурная эмоциональность, более характерную для В. Репина и Н. Луганского, можно противопоставить музыке Д. Ойстраха и С. Рихтера, богатой размышлениями, основательностью и непререкаемостью.

Существует и то, что объединяет исполнение этих дуэтов, несмотря на самобытность прочтения художественного пространства музыки С. Франка – дружественные отношения музыкантов, выходящие за рамки сугубо профессиональных. Это обеспечивает особую степень взаимопонимания исполнителей, столь важную в дуэтном искусстве. Так, Н. Луганский, говоря о дуэте с В. Репиным, признаётся: «… мы оба знаем, что если один из нас что-то изменит в интерпретации, другой подхватит его начинание. Это происходит само по себе» [2]. В. Репин добавляет: «Это очень естественный процесс <…> Когда вы играете вместе, вы должны доверять друг другу <…> И мы доверяем» [2].

Таким образом, видим, что художественное пространство камерной сонаты достаточно подвижно и позволяет воплотить различные

исполнительские установки, не нарушая первоначального композиторского замысла.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анисова А. А Особенности художественного пространства и проблема эволюции поэтического мира : На материале лирики Б. Пастернака : дис. ... канд. филолигич. наук. : 10.01.08 / Анисова Анна Николаевна. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.dissercat.com/content/osobennosti-khudozhestvennogo-prostranstva-i-problema-evolyutsii-poeticheskogo-mira-na-mater. — Загл. с экрана

2. Вадим Репин и Николай Луганский: вечер контрастов… [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.muzcentrum.ru/news/2010/12/item4339.html. — Загл. с экрана.

3. Готлиб А. Д. Заметки о фортепианном ансамбле // Музыкальное исполнительство. Редколл. : К. Х. Аджемов и др. — М. : Музыка, 1973. — Вып. 8. — С. 75–101.

4. Готлиб А. Основы ансамблевой техники / А. Готлиб. — М. : Музыка, 1971. — 65 с.

5. Исаева Е. Жанровая природа камерного ансамбля и «режиссерский» метод в ансамблевой педагогике [Электронный ресурс] / Е. Исаева. — Режим доступа : http://www.21israel-music.com/Rezhissyorsky_metod.htm. — Загл. с экрана.

6. Копьев А. Психологическое консультирование: опыт диалогической интерпретации / А. Копьев // Вопросы психологии — 1990. — Т. № 3. — С. 17–25

7. Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман. — Режим доступа : http://philologos.narod.ru/lotman/gogolspace.htm. — Загл. с экрана.

8. Михеева Л. Сезар Франк [Электронный ресурс] / Л. Михеева. — Режим доступа : http://www.fedorov.ws/franck.html. — Загл. с экрана.

9. Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники. / Б. Монсенжон. — М. : Классика-XXI, 2003. — 480 с.

10. Музобзор: Вадим Репин и Николай Луганский… [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.vashdosug.ru/msk/concert/article/40241. — Загл. с экрана.

11. Ойстрах Д. Ф. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / Д. Ф. Ойстрах. — М. : Музыка, 1978. — 286 с.

12. Пианист всепоглощающей чувствительности, который выдвигает вперед не себя, а музыку [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://old.kurier.lt/?r=16&a=5866. — Загл. с экрана.

13. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов : биограф. очерки / Л. Раабен. — Л. : Музыка, 1978. — 263 с.

14. Рогожина Н. Сезар Франк / Н. Рогожина. — М. : Сов. Композитор, 1969. — 266 с.

15. Сушанова В. Скрипичная соната С. Франка в восприятии Марселя Пруста / Виктория Сушанова // Київське музикознавство : зб. ст. / [ред. І. М. Коханик]. — Вип. 35. — К. : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2010. — С. 38–46

Сидоренко О. Художественное пространство сонаты для скрипки и фортепиано С. Франка как поле творческого диалога. Понятие художественного пространства рассмотрено применительно к камерной музыке и камерно-ансамблевому исполнительству. На примере Сонаты для скрипки и фортепиано С. Франка проанализировано взаимодействие исполнителей в художественном пространстве музыкального произведения. Определены особенности интерпретации данного произведения двумя разными дуэтами.

Ключевые слова: камерный ансамбль, художественное пространство, творческий диалог, интерпретация.

Сидоренко О. Художній простір сонати для скрипки та фортепіано С. Франка як поле творчого діалогу. Поняття художнього простору розглянуто відносно камерної музики і камерно-ансамблевого виконавства. На прикладі Сонати для скрипки та фортепіано С. Франка проаналізовано взаємодію виконавців у художньому просторі музичного твору. Визначено особливості інтерпретації даного твору двома різними дуетами.

Ключові слова: камерний ансамбль, художній простір, творчий діалог, інтерпретація.

Sidorenko O. Art space of Sonata for Violin and Piano by S. Frank as a field of creative dialogue. The concept of art space considered in relation to chamber music and chamber ensemble performing. It was analyze the interaction of performers in the art space on the example of the sonata for violin and piano by S. Frank. The features of the interpretation of the works of two different duos.

Key words: chamber ensemble, art space, a creative dialogue, interpretation.