

УДК 781.6

**ОСОБЕННОСТИ ФАКТУРЫ ХОРАЛОВ СЕЗАРА ФРАНКА**

*Бобина Елена Михайловна*, аспирант, кафедра истории, теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики, Магнитогорская государственная консерватория (Академия) им. М. И. Глинки (г. Магнитогорск, РФ). E-mail: bobina.elenka@mail.ru

Среди творческого наследия Сезара Франка особое место занимают органные произведения: это и многочисленные органные миниатюры, и крупные сочинения, которые композитор создавал на всём протяжении творческой биографии.

Цель данной работы – исследование особенностей фактуры хоралов Сезара Франка как ведущей стороны формирования образа и жанра. В качестве важнейших методов исследования избраны аналитический и сравнительный методы.

В статье выявляется специфика соотношения элементов на различных уровнях мелодии и сопровождающих голосов, взаимодействие фактуры со звуковысотной линией, влияние на ритмическую и ладовую организацию, гармонию. Фактура анализируется и как метод изложения, и как способ развертывания, и как элемент динамического нагнетания, и как фактор «детализации эмоций». Исследованы разнообразные проявления фактуры в хоралах Франка, предложена систематика наиболее характерных для данных сочинений видов фактуры, особое внимание уделено процессам мелодизации фактуры в хорале и фактурному варьированию. Сохранение единой фактурной модели на протяжении хорала – достаточно редкое явление. В процессе развития происходит «фактурное отклонение» или «фактурная модуляция»: изменяется тип изложения, склад, наблюдается их переосмысление. Часто возникает психологизация полифонических приемов, насыщение конкретных языковых свойств (временного расстояния и интервального шага, направления, количества проведений и т. п.) яркими семантическими значениями, введение в контекст отражения судьбы лирического героя.

Таким образом, музыкальный язык хоралов Франка можно считать энциклопедией фактурных приемов: с разной степенью полноты задействованы едва ли не все склады, все типы изложения, очевидна поразительная изобретательность в трактовке музыкальной ткани. Возрождаются приемы многих минувших эпох, на их основе возникают удивительные фактурные находки и синтетические соединения.

Данный аспект в музыковедческой литературе ещё не анализировался. Исследования, посвящённые Сезару Франку, имеют два основных направления: в одних достаточно полно раскрыт творческий путь, дана характеристика личности композитора, в других обзорно представлены основные его сочинения. Однако нет ни одного специального музыкально-теоретического исследования, отражающего особенности фактуры в хоралах французского композитора.

**Ключевые слова:** Сезар Франк, музыкальная фактура, хорал, фактурное варьирование, фактурные функции.

**FEATURES OF TEXTURES OF CESAR FRANCK'S CHORALES**

*Bobina Elena Mikhaylovna*, Postgraduate, Department of History, Theory of Performing Art and Music Pedagogy, Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M.I. Glinka (Magnitogorsk, Russian Federation). E-mail: bobina.elenka@mail.ru

Among the works of Cesar Franck, organ works occupy a special place: these are numerous organ miniatures, and major works that the composer has made throughout his creative biography.

The objective of this work is to study the textual peculiarities of the chorales of Cesar Franck as a leading side of formation of the image and genre. Analytical and comparative methods are chosen as the most important research methods.

The article reveals the specifics of elements' ratio at various levels of the melody and accompanying voices, interaction of texture with the pitch line, influence on the rhythmic and modal organization, harmony are revealed. The texture is analyzed as a method of presentation, as a method of deployment, as an element of dynamic pressure, and as a factor in the "detail of emotions." Various manifestations of the texture in Franck's chorales are investigated, systematics of the most typical types of texture for these works are proposed, special attention is paid to the processes of texture melodization in the choral and textural variation. The preservation of a single textured model throughout the chorale is a rather rare phenomenon. In the process of development, "texture deviation" or "texture modulation" occurs: the type of presentation changes, the warehouse, and their rethinking is observed. Often there is a psychologization of polyphonic receptions, the saturation of specific linguistic properties (time distance and interval step, direction, number of conduits, etc.) with bright semantic meanings, an introduction to the context and the reflection of the lyrical hero's fate.

In this way, the musical language of Franck's chorales can be considered as encyclopedia of texture techniques: with varying degrees of completeness, almost all of the forms are involved, all types of presentation, striking ingenuity in the interpretation of musical fabric is obvious. Receptions of many past epochs are revived, on their basis surprising textural finds and synthetic compounds arise.

This aspect in musicological literature is not yet covered. The studies devoted to Cesar Franck have two main directions: in some of them, the creative way is fully revealed, the personality of the composer is described, in others, his main compositions are clearly presented. However, there is not a single special musical-theoretical study reflecting the peculiarities of texture in the chorales of the French composer.

**Keywords:** César Franck, musical texture, choral, textural variation, textural functions.

Музыка Сезара Франка до сих пор достаточно редко становилась объектом серьёзного исследовательского внимания. Отчасти это связано с тем, что позднеромантическая культура сформировала более заметные, знаковые фигуры, например, колоссальную творческую личность Рихарда Вагнера. С другой стороны, и сам стиль Франка – внешне неброский, не манифестирующий революционных изменений в музыкальном языке, но исполненный благородной простоты и истинно французского изящества – не часто привлекал внимание масс слушателей, в основном становясь уделом истинных ценителей.

Среди сочинений Франка особое место занимают органное произведения: это и многочисленные органное миниатюры, и крупные сочинения, которые композитор создавал на всём протяжении творческой биографии. Цикл «Три хорала для большого органа» можно отнести к подлинным вершинам не только органной музыки, но и всего творчества Франка.

Литература о хорале достаточно многочисленна. Это и исследования о григорианском хорале [2; 9], и исследования о протестантском хорале [15; 16], и статьи о роли хорала в творчестве отдельных композиторов, разумеется, прежде всего, о значении хорала в творческом наследии И. С. Баха [8; 10; 14]. Однако исследований, спе-

циально посвящённых рассматриваемой теме, в русскоязычной литературе пока нет. Наиболее полно характеристика произведений С. Франка, основанных на хорале, дана в монографии Н. Рогожиной [11] в разделе «Органное произведения Франка». Здесь описывается общая драматургия цикла «Три хорала для большого органа», образная характеристика каждого хорала в отдельности, структура хоралов, средства выразительности, гармоническое развитие, описание которого ограничивается лишь общими фразами: диатонический строй, хроматические отклонения. В других источниках о хоралах упоминается лишь в списках произведений композитора, в некоторых и вовсе не говорится. Особенно обширной является иностранная литература, посвящённая творчеству С. Франка. Глубокие анализы отдельных сочинений Франка содержатся в работах таких учёных, как W. Mohr [21], M. Murray [23], M. Kunel [19], F. Sabatier [24], R. Stove [28], L. Vallas [30], R. Smith [26]. Эти исследования посвящены рассмотрению отдельных средств музыкальной выразительности с примерами из музыки Франка – гармонии, тематизма, ритма. Нисколько не преуменьшая значение каждой из перечисленных работ, отметим, что феномен музыки Сезара Франка всё же ещё не стал объектом отдельного исследования. Этим, в первую очередь, и определяется актуальность разрабатываемой темы. Таким об-

разом, ни в монографии, посвящённой С. Франку, ни в ряде других исследований и статей нет ни одного специального музыкально-теоретического исследования, отражающего особенности фактуры хоралов Сезара Франка.

Однако, фактура органных сочинений композитора весьма своеобразна. Мелодическая линия хорала в том числе (в случаях, когда мелодия хорала, как у Сезара Франка – авторская) приобретает необычайно сложную фактурную конфигурацию. Мелодия начинает опираться не на ресурсы целостной фактуры, а на собственные возможности линейного развертывания. Тем самым возрастают её возможности как явления фактуры, и, одновременно, ее интонационная характеристичность.

Фактурный облик мелодии хорала перестаёт сводиться к единственной мелодической линии и выступает в следующих разновидностях:

- одnogолосная мелодия – линия:

**Пример 1. Франк С. Priere**



- дублированная мелодия – «лента» (в терцию, сексту, октаву и т. д.):

**Пример 2. Франк С. Три хорала для органа. Хорал II**



- двух- и многоголосная мелодия:

**Пример 3. Франк С. Три хорала для органа. Хорал III**



- мелодия с подголосочными «ответвлениями»:

**Пример 4. Франк С. Три хорала для органа. Хорал I**



Весьма важное значение приобретает и местоположение в фактуре. Подобный подход к анализу мелодии был намечен в исследованиях Е. Назайкинского [5; 6] и С. Григорьева [3], однако не проведён последовательно. В хоральных сочинениях Франка возможно выделить:

- верхний ведущий голос:

**Пример 5. Франк С. Три хорала для органа. Хорал II**



- средний голос:

**Пример 6. Франк С. Три хорала для органа. Хорал II**



- бас-мелодию:

**Пример 7. Франк С. Три хорала для органа.  
Хорал II**

- контрапунктирующую самостоятельную мелодию:

**Пример 8. Франк С. Три хорала для органа.  
Хорал II**

- подголосок:

**Пример 9. Франк С. Три хорала для органа.  
Хорал II**

- имитирующую мелодию:

**Пример 10. Франк С. Три хорала для органа.  
Хорал I**

- пассажную мелодию:

**Пример 11. Франк С. Три хорала для органа.  
Хорал II**

Первый тип мелодики (мелодия в высоком регистре) является самым заметным и привычным, и именно ему в основном посвящены существующие исследовательские наблюдения. Отметим лишь, что значение мелодического голоса при его местоположении в качестве верхнего ведущего может быть самым различным: от полноценного господства до сочетания с другими линиями.

Положение мелодии хорала в среднем регистре становится типичным для позднеромантической эпохи: она «окутывается» фигурациями со всех сторон, погружается в красочные фактурные россыпи. Это придаёт основной линии большую взаимосвязь с фигуративным сопровождением, само же звучание мелодии в «вокальном» среднем регистре становится более тёплым, повышается значимость кантиленных и речевых интонаций. Приведём в качестве примера второй хорал Франка:

**Пример 12. Франк С. Три хорала для органа.  
Хорал II**



Не менее своеобразно положение мелодии хорала в нижнем, басовом регистре. Так же как и предыдущий случай, этот вид, безусловно, не является открытием эпохи Сезара Франка, но весьма показателен. Здесь возникает совмещение функций баса и ведущей линии, что, безусловно, сказывается и на интонационном облике высказываний – преобладают широкие кварто-квинтовые и октавные ходы, перемежающиеся с островками чисто мелодического движения. Широкие интервальные шаги часто объединены общим аккордом. Так, например, происходит в первом хорале Франка:

**Пример 13. Франк С. Три хорала для органа.  
Хорал I**



Очевидно, что подобно преодолению жёстких границ в гармонии и синтаксисе (уже упоминаемая тенденция к «бесконечной мелодии», преодоление квадратности, периодичности, избегание заключительных кадансов и т. д.), аналогичное явление наблюдается и в трактовке границ фактуры: мелодия и бас, традиционно жёстко ограничивающие пределы ткани, теряют заданное местоположение, а иногда какой-нибудь из компонентов может отсутствовать совсем.

Следовательно, «рамка целостности» (Б. Успенский), которая придавала фактуре законченный эталонный облик, исчезает и уступает своё место фактурной «магме», «поток», которая поглощает и растворяет мелодическую линию хорала. Ведь «не красочность звучания, не ассоциации с внешним «звуковым» пространством, а глубины внутреннего психологического «пространства», отражённого через функционально-логическое движение и развитие фактурных компонентов, воспринимаются в этих случаях как главное» [12, с. 131].

Своеобразием обладает и фактура хоралов в целом. В ней достаточно много характерных для эпохи позднего романтизма черт. В исследовательской литературе (Е. Александрова [1], Э. Курт [4], Е. Назайкинский [5], В. Протопопов [7], М. Скребкова-Филатова [12], М. Старчеус [13], R. Morgan [22], A. Sung [29], Archbold [17], Demuth [18], G. Carter [27], A. Schiavio [25], Stove [28]) накоплено достаточно много наблюдений на данную тему.

В целом можно констатировать:

- значительный регистровый охват, широкую тесситуру;
- усиление мелодического начала, увеличение количества самостоятельных мелодий в фактуре – соединение порой двух и даже более в одновременности;
- резкое увеличение количества голосов, фактурных планов, пластов;
- общая мелодизация сопровождающих голосов;
- усложнение фактуры, рождение разнообразных смешанных складов.

Наиболее важной тенденцией фактуры в хоралах Франка становится мелодизация всей ткани музыки. Названная тенденция, в зависимости от конкретных фактурных условий, на основе исходной фактурной модели находит своё выражение в появлении различных новых складов.

Мелодизация фактуры за счёт распределения ведущего интонационного материала по нескольким голосам создает возможность воспринять всю музыкальную ткань сочинений французского мастера как потенциально тематическую, что, соответственно, обусловило перенос слушательского и исполнительского внимания с континуально-горизонтального восприятия фактуры, то есть

фактуры как линейного явления на дискретно-диагональное, присущее именно полифоническому складу.

Сама полнота высказываний такого рода образуется именно в сложном процессе взаимоотношений мелодических линий, их совокупности. Парадоксальным образом даже в условиях гомофонного склада, который «режиссирует» фактуру хоралов, действуют законы форм – нарастание драматургического напряжения часто совпадает с увеличением количества мелодических голосов. И, напротив, процесс драматургического разряжения сопровождается сокращением числа звучащих в одновременности мелодических линий. Подчеркнём, что в данном случае речь идет не о простом усилении фактурной плотности за счет дублировок, а о наложении автономных, самочинных мелодических линий.

Часто расслоение фактуры на отдельные линии сочетается с процессом распада мелодии как целостности на «атомы»-мотивы. Краткие мотивы-импульсы, которые возникают в таком случае, достаточно просты и даже элементарны и объединены по принципу комплементарности: несложные трихордные попевки, терцовые ходы, мотивы на основе чистой кварты, квинты позволяют интервалам персонифицироваться, и обрести свой «характер», что приводит к значительной дробности высказывания. При этом нет ощущения «вязкости», так как изначальная простота интонационных идей, логичность и закономерность в их развёртывании придают звучанию напевную насыщенность, смысловую полноту, не утяжеляя мелос.

Прокомментируем сказанное несколькими аналитическими примерами из творчества Сезара Франка. В хоралах фактура усложняется из-за смен собственно гомофонного склада на гомофонно-полифонический, либо гомофонный с элементами подголосочности. Именно такой фактурный процесс, в котором отсутствуют немелодические голоса и каждый из них содержит в свёрнутом виде потенциал для развития интонационной фабулы мелодический разворот и может в определённый момент выполнить тематическую функцию рельефа, придаёт фактуре особую тонкость и изысканную сложность.

Возникает своего рода полимелодическая фактура, в которой мелодическое начало «разлито» по всем голосам:

#### Пример 14. Франк С. Три хорала для органа. Хорал III



Значимой приметой стиля Франка является фактурное варьирование. Сама техника развития фактуры была блистательно отработана в минувшие эпохи в жанре вариаций. Однако найденные в вариационных циклах приёмы были не только перенесены в иную композиционную и жанровую сферу (в данном случае в вариантный развёртывании хорала), но и дополнены целым рядом специфических приёмов. Техника фактурного варьирования с наибольшей очевидностью свидетельствует, что фактура в хорале не является чем-либо внешним, дополнительным по отношению к ведущему голосу, но создаётся как выявление имманентных свойств мелодии. Именно поэтому всякое изменение в музыкальной ткани хорала вызывает метаморфозу образа, что блестяще демонстрируют все три хорала Сезара Франка.

Удивительно, что сохранение единой фактурной модели на протяжении хорала является достаточно редким явлением. В большинстве случаев уже через несколько тактов происходит «фактурное отклонение» или «фактурная модуляция»: изменяется тип изложения, склад, происходит их переосмысление.

Приведём в качестве примера третий из «Трёх хоралов». Изначально заданный хорал весьма близок первоисточнику: строгое четырёхголосие, диатоничность мелодии, распространённые в песнях Лютера и Вальтера квартные скачки:

#### Пример 15. Франк С. Три хорала для органа. Хорал III



Однако в дальнейшем меняется и гармонизация, и само изложение становится более мелодизированным:

**Пример 16. Франк С. Три хорала для органа.  
Хорал III**



В завершающей стадии Хорал сопрягается с материалом вступления, токката образует с верхним голосом затейливое взаимодействие на основе всех задействованных ранее приёмов:

**Пример 17. Франк С. Три хорала для органа.  
Хорал III**



Фигурационный поток способен формировать несколько существующих одновременно гармонических планов, несколько разных видов выделения скрытого многоголосия в ведущей мелодической линии. Исключительная рельефность ткани такого рода приводит к тому, что выразительность каждого звена фигурации является не меньшей, чем выразительность собственно темы. В данном примере хорала фигурация подготавливает звуки мелодической линии, трактованные как вершины фигуративной ячейки, а звуки мелодии создают мощный гармонический импульс, который впоследствии расширяется в гармоническом сопровождении.

Не менее распространено в сочинениях Франка и функциональное фактурное варьирование. Его основой является оперирование наряду с яркими обострёнными скачками и хроматическими ходами самыми простейшими типами

движения, опирающимися на своего рода протонтонационный слой; элементарные интонации: повторение, опевание звуков, терцовые ходы. Это позволяет широко использовать переход мотивов из тематического фона (подголосков, фигураций, мотивов-штрихов) в тематический рельеф, в котором заданные простейшие ходы становятся необходимым «строительным материалом».

Так, в первой части скрипичной сонаты С. Франка нежные терцовые и квартовые ходы первоначально выступают как мельчайшие тематические «атомы», из слияния которых лишь через несколько тактов складывается цельное, вдохновенное мелодическое высказывание удивительной широты, словно рисующее чарующий пейзаж, залитый мягким солнечным светом:

**Пример 18. Франк С. Соната для скрипки  
и ф-но**



**Пример 19. Франк С. Соната для скрипки  
и ф-но**



Тем самым происходит зримое перевоплощение и переосмысление вступительного фонового материала в тематический рельеф<sup>1</sup>. В дальнейшем

<sup>1</sup> Такой прием был использован еще в Девятой симфонии Бетховена и стал одним из самых распространеннейших методов развития.

на всём протяжении первой части сонаты неоднократно происходят удивительные по изобретательности взаимобратимые переосмысления заглавного интонационного материала: он осмысливается то как часть собственно темы, то как элемент фигурации. Так, например, фигурация во многих случаях состоит из тех же мягких обволакивающих терцовых элементов темы:

- они же проникают в партию баса (т. 24–25 и т. д.):

**Пример 20. Франк С. Соната для скрипки и ф-но**



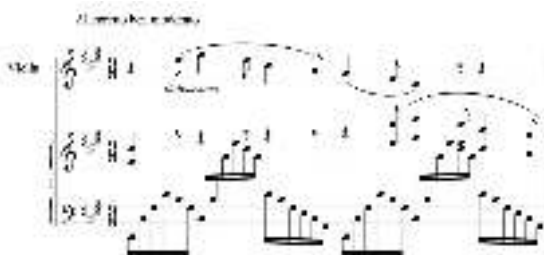
- участвуют в создании драматично-напряжённого подголосочного слоя (т. 57–58 и т. д.):

**Пример 21. Франк С. Соната для скрипки и ф-но**



- звучат как бесконечный канон первого разряда (т. 46–50):

**Пример 22. Франк С. Соната для скрипки и ф-но**



- в разработке проводятся как «россыпь» ниспадающей замедленной фигурации (т. 106–107):

**Пример 23. Франк С. Соната для скрипки и ф-но**



Таким образом, на каждом этапе музыкальной композиции в сонате Франка происходит развёртывание заданного фактурного ядра – его многократное повторение, развитие (усложнение, упрощение, мутация) или вытеснение иным фактурным типом.

Приведём ещё один пример из Хорала № 2:

**Пример 24. Франк С. Три хорала для органа. Хорал II**



В данном примере поражает степень мелодизации всей ткани: все голоса осмыслены как мелодические, тематические; прежде всего благодаря имитационному полифоническому развитию отдельных фраз. Совмещается принцип так называемой мелосной полифонии – когда происходит наложение нескольких мелодических линий (в данном случае их четыре) и принцип комплементарно-контрапунктической поли-



фонии – когда краткая тематическая идея перемещается по диагонали<sup>2</sup>.

Огромную роль играет в Хоралах, собственно, полифоническая разработка фактуры, которая была блистательно отшлифована или отточена в хоральных обработках барокко. Приёмы канона, обязательное контрапунктическое соединение тем во второй половине формы – это «фирменные» знаки композиторской техники Франка, которые в изобилии встречаются не только в хоралах, но и во многих произведениях других жанров.

Таким образом, всё вышесказанное позволяет сделать следующие **выводы**. Хоралы С. Франка представлены большим многообразием фактурных приёмов. С разной степенью полноты задействованы едва ли не все склады, все типы изложения. Возрождаются приемы многих минувших эпох, на их основе возникают удивительные фактурные находки и синтетические соединения.

Несмотря на то, что в основу изложения во многих (едва ли не в большинстве) хоралов положен гомофонный склад с некоторыми полифоническими дополнениями, в процессе изложения происходит его значительное переосмысление, наполнение новыми функциональными красками и образными нюансами. Можно выделить несколько наиболее характерных направлений таких метаморфоз:

- дополнение основной мелодической линии различными подголосками, контрапунктирующими голосами и т. д.;

- увеличение количества мелодических линий до двух, трёх и более;

- мелодизация и тематизация фигурации, введение в фигурационный аккомпанирующий поток различных ярких мелодических ходов-хроматизмов, увеличенных и уменьшенных интервалов.

Едва ли не в каждом крупном сочинении Франка поражает степень интонационных взаимосвязей голосов: не только развернутые мелодические линии, но и краткие мотивы в фигурации так или иначе вытекают из нескольких основных интонационных идей, которые и составляют собственно «тему» хорала. Самое главное состоит в том, что «благодаря огромным потенциальным тематическим возможностям фактура в процессе исторической эволюции музыкального языка все больше и больше начинала выполнять тематические функции. Это связано с общей тенденцией возрастания фактурной колористичности, многоплановости, с усилением жанрово-образительных моментов» [5, с. 180].

Столь сложное и многозначное явление, каким можно считать текстуру хоралов Франка, невозможно втиснуть в «прокрустово ложе» классификаций, схем и правил. Искусство «фактурного зодчества» (М. Скребкова-Филатова), которое столь блистательно демонстрирует французский мастер, обладает непредсказуемостью и изменчивостью, изысканной изобретательностью.

#### Литература

1. Александрова Е. Л. Фактура как проявление отношений рельефа и фона: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Л.: ЛГК, 1988. – 21 с.
2. Апель В. Григорианский хорал // Григорианский хорал. Тр. МГК им. П. И. Чайковского. – М.: 1998. – С. 8–37.
3. Григорьев С. С. О мелодике Римского-Корсакова. – М.: Музгиз, 1961. – 196 с.
4. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / пер. с нем. Г. Балтер; предисл. и коммент. М. Этингера. – М.: Музыка, 1975. – 551 с.
5. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
6. Назайкинский Е. В. Стил и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Владос, 2003. – 248 с.: ноты.
7. Протопопов В. В. История полифонии в её важнейших явлениях. Западно-европейская классика XVIII–XIX веков: учеб. для музыковед. фак. вузов / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, каф. теории музыки. – М.: Музыка, 1965. – 615 с.
8. Протопопов В. Принципы музыкальной формы Баха. – М.: Музыка, 1981. – 355 с.
9. Пэрриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. – М.: Музыка, 1975. – 216 с.

<sup>2</sup> Концепция Ю. Евдокимовой.

10. Русская книга о Бахе / ред.-сост.: Т. Ливанова и В. Протопопов. – М.: Музыка, 1985. – 365 с.
11. Рогожина Н. Сезар Франк. – М.: Совет. композитор, 1969. – 265 с.
12. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, каф. теории музыки. – М.: Музыка, 1985. – 285 с.
13. Старчеус М. С. Система фигури-фоно-связей в музыке: (к проблеме направленности произведения на слушателя): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Вильнюс, 1982. – 23 с.
14. Федосова Э. Обработки хоралов в кантатах Баха // Полифоническая музыка. Вопр. анализа: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1984. – Вып. 75. – С. 15–31.
15. Франтова Т. Хоральная обработка. – М.: ГМПИ, 1991. – С. 63–94.
16. Эскина Н. Принцип «комментирования» и хоральная обработка Барокко // Проблемы теории западно-европейской музыки (XII–XVII века): сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1983. – Вып. 65. – С. 113–132.
17. Archbold L. French Organ Music. From the Revolution to Franck and Widor. – Rochester, NY: University of Rochester Press, 1995. – 323 p.
18. Demuth N. Cesar Franck. – London: Dennis Dobson Ltd, 1949. – 228 p.
19. Kunel M. Cesar Franck. L'homme et son oeuvre. Paris, 1947. – 386 p.
20. Levy K. Gregorian chant and Carolingians. – Princeton, 1998.
21. Mohr W. Cesar Franck: Ein deutscher Musika. – Stuttgart: J. G. Gotta, 1942.
22. Morgan R. P. Dissonant prolongations again: Nontonic extensions in nineteenth-century music // Journal of Music Theory. – 2016. – 60(1). – P. 1–21.
23. Murray M. French Masters of Organ. – New Haven, CT: Yale University Press, 1998. – 245 p.
24. Sabatier F. Cesar Franck et l'orgue. – Paris, 1982.
25. Schiavio A., Timmers R. Motor and audiovisual learning consolidate auditory memory of tonally ambiguous melodies // Music Perception. – 2016. – 34(1). – P. 21–32.
26. Smith R. Toward an Authentic Interpretation of the Organ Works of Cesar Franck. – New York: Pendragon Press, 1983. – 191 p.
27. Stations of the Cross: Music of Cesar Franck freely arranged for organ or harmonium by Gerard Carter. – 2012. – Op. 3. – 13 p.
28. Stove R. Cesar Franck: His Life and Times: Scarecrow Press, 2011.
29. Sung A. The Cavaillé-Coll Organ and César Franck's Six Pièces D.M.A. diss., Arizona State University, 2012.
30. Vallas L. La Veritable histoire de Cesar Franck (1822–1890). – Paris: Flammarion, 1955.

#### References

1. Aleksandrova E.L. *Faktura kak proyavlenie otnošeniy rel'efa i fona [Texture as a manifestation of the relief and background]*. Leningrad, LGK Publ., 1988. 21 p. (In Russ.).
2. Apel V. *Grigorijskiy khoral [Gregorian Chant]. Grigorijskiy khoral. Tr. MGK im. P.I. Chaykovskogo [Gregorian Chant. Tr. MGK them. P.I. Tchaikovsky]*. Moscow, 1998, pp. 8-37. (In Russ.).
3. Grigoryev S.S. *O melodike Rimskogo-Korsakova [About of melodic of Rimsky-Korsakov]*. Moscow, Muzgiz Publ., 1961. 196 p. (In Russ.).
4. Kurt E. *Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v "Tristane" Vagnera [Romantic harmony and its crisis in Wagner's "Tristan"]*. Moscow, Muzyka Publ., 1975. 551 p. (In Russ.).
5. Nazaykinskiy E.V. *Logika muzykal'noy kompozitsii [The logic of the musical composition]*. Moscow, Muzyka Publ., 1982. 319 p. (In Russ.).
6. Nazaykinskiy E.V. *Stil' i zhanr v muzyke [Style and genre in music]*. Moscow, Vlado Publ., 2003. 248 p. (In Russ.).
7. Protopopov V.V. *Istoriya polifonii v ee vazhneyshikh yavleniyakh. Zapadno-evropeyskaya klassika XVIII–XIX vekov [The history of polyphony in its most important phenomena. Western European classics XVIII–XIX centuries]*. Moscow, Muzyka Publ., 1965. 615 p. (In Russ.).
8. Protopopov V. *Printsipy muzykal'noy formy Bakha [Principles of Bach's musical form]*. Moscow, Muzyka Publ., 1981. (In Russ.).
9. Perrish K., Oul Dzh. *Obraztsy muzykal'nykh form ot grigorijskogo khorala do Bakha [Samples of musical forms from the Gregorian chant to Bach]*. Moscow, Muzyka Publ., 1975. 216 p. (In Russ.).
10. *Russkaya kniga o Bahe [Russian book about Bach]*. Moscow, Muzyka Publ., 1985. (In Russ.).
11. Rogozhina N. *Sezar Frank [Cesar Franck]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1969. 265 p. (In Russ.).
12. Skrebkova-Filatova M.S. *Faktura v muzyke. Khudozhestvennye vozmozhnosti. Struktura. Funktsii [Texture in the music. Artistic opportunities. Structure. Functions]*. Moscow, Muzyka Publ., 1985. 285 p. (In Russ.).

13. Starcheus M.S. *Sistema figuro-fonovykh svyazey v muzyke: (k probleme napravlenosti proizvedeniya na slushatelya): avtoreferat dis. kand. iskusstvovedeniya [The system of figure-background connection in music: (to the problem of the direction of the work to the listener. Author's abstract of diss. PhD in Art History)].* Vilnius, 1982. 23 p. (In Russ.).
14. Fedosova E. *Obrabotki horalov v kantatah Baha [Processing chorals in Bach's cantatas]. Polifonicheskaya muzyka. Voprosy analiza: sb. trudov GMPI im. Gnesinykh [Polyphonic music. Analysis issues. Collection of works GMPI them. Gnesinyh].* Moscow, 1984, iss. 75, pp. 15-31. (In Russ.).
15. Frantova T. *Horat'naya obrabotka [Choral processing].* Moscow, GMPI Publ., 1991, pp. 63-94. (In Russ.).
16. Eskina N. Printsip "kommentirovaniya" i khorat'naya obrabotka Barokko [The principle of "commenting" and choral processing of the Baroque]. *Problemy teorii zapadno-evropeyskoy muzyki (XII–XVII veka): sb. trudov GMPI im. Gnesinykh [Problems of the Theory of Western European Music (XII–XVII Centuries). Collection of works GMPI them. Gnesinyh].* Moscow, 1983, iss. 65, pp. 113-132. (In Russ.).
17. Archbold L. *French Organ Music. From the Revolution to Franck and Widor.* Rochester, NY, University of Rochester Press Publ., 1995. 323 p. (In Engl.).
18. Demuth N. *Cesar Franck.* London, Dennis Dobson Ltd Publ., 1949. 228 p. (In Engl.).
19. Kunel M. *Cesar Fransk. L'homme et son oeuvre.* Paris, 1947. 386 p. (In French).
20. Levy K. *Gregorian chant and Carolingians.* Princeton, 1998. (In Engl.).
21. Mohr W. *Cesar Franck: Ein deutscher Musika.* Stuttgart, J.G. Gotta Publ., 1942. (In Germ.).
22. Morgan R.P. Dissonant prolongations again: Nontonic extensions in nineteenth-century music. *Journal of Music Theory*, 2016, 60(1), pp. 1-21. (In Engl.).
23. Murray M. *French Masters of Organ.* New Haven, CT, Yale University Press Publ., 1998. 245 p. (In Engl.).
24. Sabatier F. *Cesar Franck et l'orgue.* Paris, 1982. (In French).
25. Schiavio A., Timmers R. Motor and audiovisual learning consolidate auditory memory of tonally ambiguous melodies. *Music Perception*, 2016, 34(1), pp. 21-32. (In Engl.).
26. Smith R. *Toward an Authentic Interpretation of the Organ Works of Cesar Franck.* New York, Pendragon Press Publ., 1983. 191 p. (In Engl.).
27. *Stations of the Cross: Music of Cesar Franck freely arranged for organ or harmonium by Gerard Carter*, 2012, op. 3. 13 p. (In Engl.).
28. Stove R. *Cesar Franck: His Life and Times:* Scarecrow Press Publ., 2011. (In Engl.).
29. Sung A. *The Cavallé-Coll Organ and César Franck's Six Pièces D.M.A. diss.,* Arizona State University Publ., 2012. (In Engl.).
30. Vallas L. *La Veritable histoire de Cesar Franck (1822–1890).* Paris, Flammarion Publ., 1955. (In French).

УДК 781.1

## МОДЕЛЬ СИНЕСТЕТИЧНОСТИ В СТРУКТУРЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОДАРЕННОСТИ М. ЧЮРЛЁНИСА

**Лосева Светлана Николаевна**, кандидат психологических наук, доцент кафедры музыкального образования, Иркутский государственный университет (г. Иркутск, РФ). E-mail: Loseva@bk.ru

**Иванова Лада Юрьевна**, старший преподаватель, кафедра музыкального образования, Иркутский государственный университет (г. Иркутск, РФ). E-mail: muzobr01@mail.ru

Авторами впервые предпринята попытка решить проблему синестетичности в структуре музыкальной одаренности М. Чюрлёниса: на основе разработки модели интеграции синестетичности психических процессов структуры музыкальной одаренности композитора в работе представляются три уровня «звучания картины»: тембро-фонический, композиционно-тематический и интонационно-драматический. Первый темброво-фонический уровень «звучания картины» взаимосвязан с компонентом структуры музыкальной одаренности – креативностью. Отмечается, что для творчества М. Чюрлёниса характерна синестетичность осмысления музыкального материала и её взаимосвязь с живописной интерпретацией синтеза искусств – музыкального и изобразительного. Второй