

Міністерство культури України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

НАУКОВЕ ОБГРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО ПРОЕКТУ
«Феномен синтезування у програмній симфонічній
музиці епохи Романтизму»

Виконав Подзюбанчук Артем
студент 2 курсу, денної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
профілізації Симфонічне диригування

Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства, доцент
доцент кафедри хорового та
оперно-симфонічного диригування
Куриляк І.І.

Рецензент –
доктор мистецтвознавства,
доцент Мазепа Т.Л.

Львів-2025

Зміст

Вступ.....	3
Розділ 1. Програмна симфонічна музика як простір синтезування в епоху Романтизму.....	6
1.1. Романтизм як епоха синтезу мистецтв.....	6
1.2. Програмність як художній принцип музичного мислення	10
1.3. Жанрові та історичні передумови програмної симфонії та симфонічної поеми.....	20
Розділ 2. Вияви синтезування у структурі симфонічної музики в творчості Сезара Франка.....	30
2.1. Жанрові особливості симфонічної музики С. Франка.....	30
2.2. Роль органного мислення та поліфонічної традиції у симфонізмі композитора.....	43
2.3. Оркестрова мова як інструмент художнього синтезу у симфонії d-moll С. Франка.....	58
Висновки.....	81
Список використаних джерел.....	84
Додатки.....	87

Вступ

Мистецтво епохи Романтизму відіграло визначну роль у формуванні сучасної музичної культури. Ця доба відзначалася прагненням до емоційної виразності, індивідуалізму, глибокої філософії та зверненням до національних традицій.

Епоха Романтизму в історії європейської культури позначена потужним піднесенням інтересу до духовних, емоційних та індивідуально-особистісних вимірів мистецтва. Вона стала часом активного розширення меж музичного мислення, що виявилось у тяжінні до нових жанрових моделей, оригінальних форм та інтеграційних процесів у мистецькому просторі. Одним із найвиразніших явищ романтичної доби виступає програмна симфонічна музика, у якій втілюється феномен синтезування — взаємодія літератури, живопису, театральних-драматургічних елементів у єдності музичної мови.

Програмність як характерна риса романтичної естетики дозволила композиторам не лише розширити сферу музичних образів, а й звернутися до міжвидового діалогу мистецтв. Симфонічні партитури Антоніна Дворжака, Гектора Берліоза, Ференца Ліста та інших митців демонструють різноманітні форми поєднання музики із літературним словом, живописними візіями та театальною образністю. Цей процес відкрив нові перспективи у розвитку симфонічного жанру та сприяв формуванню принципово нової художньої парадигми.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення синтезуючих тенденцій у програмній симфонічній музиці XIX століття як одного з провідних виявів романтичної естетики. Сучасна музикознавча наука приділяє значну увагу проблемі синтезу мистецтв, однак феномен синтезування у контексті програмної симфонії досі не отримав системного аналізу.

Дане наукове обґрунтування охоплює загальні засади епохи Романтизму та її вплив на розвиток симфонічного жанру. Значну увагу

приділено ключовим тенденціям музичної культури ХІХ століття, її напрямкам і течіям. У цьому контексті розглядається творчий шлях С. Франка, його становлення як композитора та специфіка його симфонічного стилю.

Метою роботи є комплексне дослідження феномену синтезування у програмній симфонічній музиці епохи Романтизму та у творчості С. Франка.

Метою передбачено вирішення наступних завдань:

- проаналізувати естетичні засади синтезування у культурі епохи Романтизму;
- дослідити специфіку програмності як художнього принципу симфонічної музики ХІХ ст.;
- визначити основні форми прояву синтезу мистецтв у програмній симфонії та симфонічній поемі;
- окреслити значення феномену синтезування для розвитку симфонічного жанру;
- виявити жанрово-стильові особливості симфонічної творчості Сесара Франка у контексті романтизму;
- зробити теоретично-виконавський аналіз симфонії d-moll С. Франка.

Об'єктом дослідження є програмна симфонічна музика епохи Романтизму.

Предметом — феномен синтезування як художній принцип у її жанрово-стильовій структурі в творчості Сесара Франка, симфонія d – moll.

У роботі використано такі **методи дослідження** як:

- *історіографічний* – при опрацюванні наукової літератури та джерел;
- *культурологічний* – для дослідження соціокультурного контексту сакральної творчості композитора;
- *жанрово-стильовий* – для характеристики творчості Сесара Франка;
- *музикознавчий* – для розгляду елементів музичної мови;

- *аналітичний* – для жанрово-стильового аналізу музичного матеріалу.

Наукова новизна роботи полягає у спробі системно осмислити феномен синтезування у програмній симфонічній музиці епохи Романтизму як цілісне мистецьке явище на прикладі творчості С.Франка.

Практичне значення полягає у можливості використання результатів дослідження у подальших музикознавчих студіях, а також у навчальному процесі з історії музики та аналізу музичних творів.

Матеріалом дослідження є партитура симфонії d –moll Сезара Франка, а також наукові праці музикознавців, присвячені творчості композитора й програмній симфонічній музиці епохи Романтизму.

Структура роботи зумовлена логікою наукового обґрунтування та складається зі вступу, двох розділів із підрозділами, висновків, списку використаних джерел та додатків.

Розділ 1.

Програмна симфонічна музика як простір синтезування в епоху Романтизму

1.1. Романтизм як епоха синтезу мистецтв

Епоха романтизму посідає особливе місце в історії світової та української культури, адже саме у цей період мистецтво набуває нової цілісності та глибинної духовності. Епоха романтизму охоплює кінець XVIII — середину XIX століття. Вона стала реакцією на раціоналізм доби Просвітництва, поставивши в центр уваги особистість, її емоції та внутрішній світ. Формування романтизму збіглося із важливими історичними подіями, таким як Французька революція, Наполеонівські війни та змінами суспільних устроїв у Європі. Ці потрясіння викликали пошук нових ідей та форм вираження, що знайшло своє відображення у мистецтві.

Крім революційних подій, значний вплив на романтизм мала індустріалізація та урбанізація, які призвели до змін у суспільних відносинах. Митці почали все частіше звертатися до природи як символу чистоти та гармонії, що протистояла технічному прогресу. Крім того, на настрої доби впливали Віденський конгрес (1815), Липнева революція у Франції (1830) та національно-визвольні рухи в Європі. Події, такі як «Весна народів» 1848 року, також відіграли значну роль у формуванні світогляду митців, породжуючи теми боротьби та страждань у музиці.

Провідною ідеєю романтизму є культ індивідуальності та свободи творчого самовираження. Митці прагнули втекти від буденності, звертаючись до природи, міфології, історії та внутрішніх переживань. Це позначилося на всіх жанрах мистецтва, зокрема на літературі (Й. В. Гете, Дж. Байрон), живописі (Ф. Гойя, К. Д. Фрідріх) та, звичайно, музиці [1, ст. 216].

Значну роль у розвитку романтизму відігравали соціальні та філософські чинники. Мислителі доби (Й. Г. Гердер, Ф. Шеллінг) підкреслювали унікальність національної культури, що сприяло розвитку національних шкіл у музиці. Зокрема, творчість Ф. Шопена тісно пов'язана з

польським фольклором, а А. Дворжак черпав натхнення з богемських народних мотивів. В українській музиці цієї доби визначною є постать М. Лисенка, який у своїх творах звертався до національного мелосу.

Історичний контекст цієї доби є надзвичайно важливим для розуміння її мистецьких тенденцій. Наполеонівські війни і подальший Віденський конгрес (1815) змінили політичну карту Європи, що викликало хвилю національних відроджень. Цей процес відобразився у музиці та мистецтві, де все частіше почали використовувати фольклорні мотиви та національні сюжети. Так, наприклад, у симфонічних творах Б. Сметани національна ідея стала ключовим елементом.

Крім того, романтики прагнули *синтезувати* різні види мистецтва, шукаючи єдність естетичного вираження. Нерідко композитори, поети та художники взаємодіяли між собою, надихаючись ідеями одне одного. Наприклад, музика Гектора Берліоза тісно переплітається із літературою та театром, його «Фантастична симфонія» (1830) є програмним твором, натхненим автобіографічними переживаннями. Ференц Ліст, створюючи симфонічні поеми, брав за основу поетичні твори, зокрема «Прелюди» за мотивами поезії Альфонса де Ламартіна та «Мазепу» за поемою Віктора Гюго.

Важливою рисою епохи романтизму було прагнення до безмежності. Це стосувалося як форми творів, так і їхнього змісту. Митці шукали нові способи передати складність людської душі та всесвіту, що відображалось у симфонічних полотнах, багатих на емоційні контрасти та глибокі філософські підтексти. Ріхард Вагнер у своїх музичних драмах прагнув поєднати музику, поезію та театр у єдине «тотальне мистецтво» (Gesamtkunstwerk) [16, ст. 21-49].

Не менш значущим є вплив літератури на музику доби романтизму. Творчість Йоганна Вольфганга Гете, Джорджа Байрона та Персі Біші Шеллі надихала композиторів на створення програмних творів, які поєднували у собі літературний сюжет і музичну драму. Такий підхід дозволяв митцям

передати глибокі психологічні переживання та моральні дилеми. Так, Ференц Ліст у «Мазепі» звернувся до поезії Байрона, а Роберт Шуман у «Сценах з Гете» намагався відтворити філософські ідеї цього поета.

Таким чином, епоха романтизму була часом кардинальних змін у свідомості митців та суспільства. Її представники прагнули не лише відобразити навколишній світ, а й проникнути у його сутність, що призвело до появи унікальних мистецьких шедеврів, які й сьогодні продовжують захоплювати глядачів та слухачів.

Романтична музична культура відрізняється багатством напрямків і жанрів, у яких знайшли своє вираження емоції, фантазії та особисті переживання композиторів.

Термін «романтизм» спочатку вживався щодо літератури, згодом був поширений на музику та образотворче мистецтво. Ф. Шлегель пов'язував його із новим типом поезії, протиставленим класичній (античній) традиції. У літературному контексті поняття вперше фіксується у Новаліса (Фрідріха фон Гарденберга), а в музичному — у Е. Т. А. Гофмана. Уже в XIX столітті романтизм починають розглядати ширше: говорять про романтичні тенденції у філософії, соціальні «романтичні ілюзії», навіть про «економічний романтизм» та інше. Таким чином, романтизм постає не лише художнім напрямом, а загальнокультурним явищем, що формує цілісну систему світоглядних і творчих принципів. Відтак його визначальною рисою стає універсалізм, який об'єднує сферу мистецтва, філософії та науки [4].

Романтизм як широкий культурний рух охопив різні сфери творчості, формуючи низку напрямів, що відображали спільні ідейно-естетичні засади епохи. Попри внутрішню різноманітність, ці *напрями* об'єднувало прагнення до індивідуальної свободи, емоційної виразності, звернення до національних традицій та переосмислення взаємин людини із світом. Розвиток романтичних течій у літературі, музиці, живописі, філософії та суспільній думці засвідчив багатовимірність цього руху та його здатність адаптуватися до різних культурних контекстів. Короткий аналіз основних напрямів

романтизму дає можливість простежити, як формувався його естетичний канон та яким чином він вплинув на подальшу європейську та українську культурну традицію.

Ліричний романтизм. Цей напрямок відображає прагнення до глибокого, інтимного вираження почуттів. У вокальній та фортепіанній ліриці Франца Шуберта, Фридеріка Шопена та Роберта Шумана відчувається тонка психологічна глибина. Мелодії часто мають кантиленний характер, а гармонія доповнює емоційну виразність.

Героїчний романтизм. У цьому напрямку композитори зверталися до тем боротьби, героїзму та патріотизму. Л. Бетховен, особливо у пізніх симфоніях, виступає як символ моральної сили та людської волі. У «Фантастичній симфонії» Гектора Берліоза відчувається протиставлення особистих почуттів і суспільних потрясінь.

Фантастичний романтизм. Фантастичні елементи та містика стають важливими складовими творчості таких композиторів, як Роберт Шуман і Ференц Ліст. Останній у своїх симфонічних поемах інтегрував літературні та міфологічні мотиви.

Національний романтизм. Романтики шукали натхнення в національній культурі, використовуючи фольклорні елементи у своїх творах. У творчості Бедржаміна Сметани, Антоніна Дворжака, Едварда Гріга та Миколи Лисенка музика набула яскравого національного забарвлення.

Усі ці течії відображали прагнення до свободи самовираження та пошуку нових художніх засобів.

Симфонізм у добу романтизму характеризується не лише розширенням технічних можливостей оркестру, а й поглибленням змісту музики. Композитори прагнули через симфонічну музику передати не лише емоції, а й складні філософські ідеї.

Симфонічна музика перестає бути лише "абсолютною". Твори набувають конкретного змісту, який часто пояснюється в передмовах або

програмних текстах («Фантастична симфонія» Г. Берліоза, симфонічні поеми Ф. Ліста).

У порівнянні із класичною добою, в епоху романтизму оркестр значно розширився: зросла кількість духових і ударних інструментів, з'явилися нові темброві поєднання. Це дозволило композиторам створювати багат шарові звукові полотна.

Мелодії стають експресивними, з використанням широких інтонаційних ходів та хроматизмів. Гармонічні послідовності нерідко мають нестійкий характер, сприяючи створенню напруженого емоційного стану.

Традиційна чотирьох частинна структура симфонії зазнала змін. Композитори, такі як Фелікс Мендельсон та Антон Брукнер, експериментували з формою, об'єднуючи частини або створюючи цільні цикли.

Таким чином, симфонізм у романтичну епоху виступає як найвищий прояв емоційної та філософської глибини, поєднуючи багатство тембрів з особистісним переживанням, а характеристика епохи романтизму як епохи синтезу мистецтв дає змогу не лише окреслити його естетичні особливості, а й краще зрозуміти закономірності культурного розвитку цього періоду.

1.2 Програмність як художній принцип музичного мислення

Програмність у романтичній симфонічній музиці являє собою набагато більше, ніж просто композиторську техніку чи маркетингову стратегію, спрямовану на те, щоб зробити інструментальну музику доступнішою для аудиторії. Вона становить фундаментальний принцип музичного мислення — когнітивну та творчу парадигму, яка реструктурувала те, як композитори задумували, організовували та розвивали музичний матеріал. Якщо в попередньому розділі програмність була визначена як простір синтезу, то тепер програмність розглядається як механізм, який забезпечує та керує цим синтезом, трансформуючи саму природу музичного мислення з автономної формальної логіки на мультимодальну художню свідомість.

Щоб зрозуміти програмність як художній принцип, а не просто композиційний прийом, ми повинні визнати, що вона фундаментально змінила когнітивні процеси композитора. Композитор, який використовує програмність у музиці мислить одночасно в кількох кодах: музично-структурному, сюжетно-драматичному, візуально-образному, філософсько-концептуальному та часто літературно-поетичному. Ці способи мислення діють не послідовно, спочатку задумуючи програму, потім «перекладаючи» її в музику, а взаємопроникно, кожен з яких інформує та формує інші в безперервному діалектичному процесі. Програма стає не зовнішнім вмістом, вилитим у музичний контейнер, а невід'ємним виміром самої музичної думки.

Ця трансформація музичного мислення мала глибокі наслідки для кожного аспекту композиції: тематичного винаходу, формальної організації, гармонійної мови, оркестрування та часової структуризації. Теми стали семантичними, а також звуковими сутностями; форми адаптувалися до оповідальних та драматичних вимог, а не дотримувалися заздалегідь визначених шаблонів; гармонії набули символічних та репрезентативних функцій; оркестрування стало мовою позначення; музичний час синхронізувався з часом оповіді, драматичним чи філософським часом. У кожному випадку програмність породжувала нові художні можливості, синтезуючи музичні параметри з позамузичними вимірами значення.

Композитор, який використовує програмне мислення, діє в межах того, що можна назвати «подвійною свідомістю» або «синтетичною свідомістю». З одного боку, композитор повинен мислити суто музичними термінами: тональні зв'язки, тематичний баланс, ритмічна життєвість, оркестровий колір, формальні пропорції, логіка розвитку. Це автономні вимоги музичної когерентності — твір повинен функціонувати як задовільний музичний досвід навіть для слухачів, які не знають або байдужі до програми. На іншому рівні композитор повинен мислити літературними термінами:

нарративна послідовність, розвиток персонажів, візуальні образи, філософський аргумент, емоційний розвиток, символічне представлення.

Мистецтво програмної композиції полягає саме в синтезі цих двох рівнів свідомості настільки повно, що вони стають нероздільними. Успішна програмна тема — це не просто музична ідея з довільною етикеткою, це музична ідея, внутрішні якості якої (мелодійний контур, ритмічний характер, гармонійні наслідки, тембральна реалізація) втілюють і виражають програмний зміст. Тема звучить так, як вона представляє, не через грубу імітацію, а через більш тонку відповідність між музичними якостями та позамузичними значеннями.

Ця синтетична свідомість породжує те, що ми можемо назвати «семантичним слуханням» — способом музичного сприйняття, в якому слухач одночасно сприймає як музичну структуру, так і позамузичне значення, кожне з яких збагачує інше. Програма навчає слухача сприймати музичні події як такі, що несуть певні значення, тоді як музика підтверджує та збагачує програмні асоціації завдяки своїм властивим виразними якостям. Це створює герменевтичне коло, в якому музика та програма взаємно освітлюють одна одну.

Мабуть, найфундаментальніша трансформація, здійснена програмністю, стосується самої природи тематичного винаходу. У класичному симфонічному мисленні теми розглядалися переважно з точки зору їхнього потенціалу для музичного розвитку, їхньої здатності до фрагментації, послідовності, модуляції, контрапунктичного поєднання та трансформації, зберігаючи при цьому ідентичність. Характер теми мав значення, але головним чином як засіб встановлення контрасту в музичному дискурсі.

У програмному мисленні теми набувають подвійного існування: як музичні ідеї, що підлягають розвитку, і як семантичні знаки, що представляють позамузичний зміст. Ця подвійна функціональність глибоко впливає на те, як теми зароджуються та розгортаються. Програмна тема

повинна мати притаманні якості, які роблять її влучним відображенням свого референта, одночасно залишаючись життєздатною музичною ідеєю, здатною підтримувати тривалий розвиток.

Гарним прикладом стануть «Прелюди» (1854) Ференца Ліста, які розвивають програмне мислення в іншому напрямку, встановлюючи те, що Ф. Ліст називав «тематичною метаморфозою» (*thematische Metamorphose*) як принцип створення музичної структури з програмного змісту. Там, де мелодійний мотив «*idée fixe*» (з «Фантастичної симфонії») Г. Берліоза зберігає свою ідентичність, змінюючи характер, теми Ф. Ліста зазнають більш фундаментальних трансформацій, їхня мелодійна та ритмічна субстанція суттєво змінюється, щоб відображати різні емпіричні чи філософські стани [24, ст. 74-112].

Програма твору, вільно заснована на «Нових поетичних роздумах» (*Nouvelles Méditations poétiques*, 1823 р. ». У цій збірці міститься окремий вірш «*Les Préludes*») А. де Ламартіна, ставить філософські питання: «Що ж таке наше життя, як не низка прелюдій до тієї невідомої пісні, першу урочисту ноту якої озвучує смерть? Кохання утворює чарівний світанок кожного існування; але яка доля, чії перші насолоди щастям не перериваються бурями?... І коли труба б'є на сполох, [людина] поспішає до місця небезпеки... Зрештою, коли буря мине,... вона повертається, щоб насолодитися тим спокоєм і безтурботністю, які вперше привабили її до краси природи.

Програмний принцип мислення Ф. Ліста полягає в тому, щоб створити весь твір з єдиного тринотного зародкового мотиву (C-E-G), який зазнає метаморфози, щоб представити різні етапи життєвого шляху. Цей принцип синтезує музичну економію (тематичну єдність) із програмним розмаїттям (множинні емпіричні стани). Геніальність полягає в тому, як один і той самий базовий матеріал може означати контрастні значення через трансформацію: так вступна медитація (*Andante*), переходить в тему кохання (*Andante maestoso*), далі слідує епізод бурі (*Allegro ma non troppo*), якому контрастує

Пасторальний розділ (*Allegretto pastorale*). Раптова войовнича трансформація (*Allegro marziale animato*), переростає в триумфальне повернення (*Allegro maestoso*).

Тематична метаморфоза Ф. Ліста встановлює принцип: у програмному мисленні музична трансформація є семантичною трансформацією. Композитор не ілюструє програму через музику, радше музичні процеси (розвиток, варіація, модуляція) стають її втіленням. Слухач переживає філософський чи емоційний прогрес через музичну трансформацію. Це синтетичне мислення у своїй найповнішій формі, а музична структура – це філософський аргумент.

Серед різноманіття музичних жанрів саме симфонічна музика, зосереджена на чуттєво-психологічному осмисленні змісту та позбавлена візуальної опори чи прямої літературної основи, зберігає статус одного з найпродуктивніших та найактуальніших пластів музичного мистецтва. У різні історичні періоди суспільство потребує жанру, здатного узагальнено відобразити фундаментальні уявлення про людину, природу та всесвіт і водночас об'єднати людей навколо цих смислів. Для композиторів-романтиків XIX століття таку функцію виконав програмний симфонізм, головними формами якого стали симфонічна концертна увертюра та симфонічна поема.

Класична симфонічна форма функціонувала відповідно до чітко визначених шаблонів: сонатна форма, менует і тріо, рондо, тема та варіації. Ці форми мали власну внутрішню логіку, що походила із принципів тональних взаємовідносин, тематичного контрасту та пропорційного балансу. Формальне мислення класичного композитора включало роботу в межах цих шаблонів, створення контрасту та єдності через тематичний матеріал, водночас поважаючи формальний архетип.

Програмність трансформує формальне мислення, вводячи сюжетну, драматичну або концептуальну логіку поряд із суто музичною формальною логікою або замість неї. Цей синтез породжує нові формальні рішення, які не

є ні чистим дотриманням класичних шаблонів, ні повною відмовою від музичної архітектури, а чимось новим: форми, які одночасно є музичними структурами та сюжетно-концептуальними структурами.

Так, наприклад концертна увертюра Фелікса Мендельсона «Гебриди» (Фінгалова печера), Op. 26 (1830, перероблена 1832), демонструє, як програмність може породжувати формальне мислення, яке ідеально синтезує класичну форму з образотворчо-атмосферним зображенням. Твір зберігає хрестоматійну сонатну форму, створюючи водночас безперервне звукове зображення досвіду морської печери. Це досягнення є прикладом програмного мислення як синтетичного принципу: форма та програма не перебувають у напрузі, а в ідеальній гармонії.

В епоху Романтизму тональність часто сприймається як семантичне поле. Класичне гармонічне мислення функціонувало переважно відповідно до головної тональності: тонічні, домінантні, субдомінантні зв'язки; гармонійний ритм, що підтримує формальну артикуляцію. Хоча певні тональності набували конкретних асоціацій («до мажор» як яскравий та героїчний, «ре мінор» як серйозний та пристрасний), гармонійний вибір керувався переважно музичною логікою, а не позамузичною семантикою.

Програмність вводить семантичні виміри в гармонічне мислення. Тональності, модуляції, гармонічні прогресії та хроматизм можуть набувати репрезентативних або символічних значень у програмному контексті. Це не замінює функціональну тональність, а доповнює її, створюючи подвійну гармонічну систему, в якій акорди та тональності одночасно виконують тонально-структурні функції та несуть програмне значення.

І тут важливо сказати за оркестрове мислення, в якому тембр виконував роль семантичної мови. Класична оркестровка функціонувала переважно відповідно до принципів поєднання, балансу та кольору. Інструменти обиралися за їхніми звуковими якостями та комбінувалися для створення ефективних оркестрових текстур. Хоча існували певні інструментальні асоціації (труби для бойової музики, роги для мисливських

криків, пасторальні гобої), оркестровка виконувала переважно музичні, а не семантичні функції.

Програмність трансформує оркестрове мислення, роблячи тембр семантичною мовою. Інструменти та оркестрові комбінації набувають репрезентативної здатності, зі специфічними тембрами, пов'язаними з певним програмним змістом. Оркестрове мислення композитора повинно синтезувати звукову ефективність із семантичною доречністю, обираючи інструменти не лише за їх звучанням, але й за їх значенням у програмних рамках твору.

Наведені раніше приклади демонструють різні аспекти програмного оркестрового мислення:

- «Фантастична симфонія» Г. Берліоза: оркестровка «*idée fixe*» змінюється програмно — від елегантної флейти та скрипки (ідеалізований коханий) до гротескного кларнета Е_b (деградований коханий). Тембровий вибір є семантичним.

- «Гебриди» Ф. Мендельсона: темна оркестровка (альти, віолончелі, фаготи) натякають на таємничу атмосферу печери. Антифонні ефекти між оркестровими секціями натякають на акустичне відлуння в печерному просторі.

- «Тіль Уленшпігель» Р. Штрауса: теми Тілля для валторни та кларнета характеризуються інструментально. Асоціації валторни з полюванням, природою та шляхтою (іронічно спотворені) та грайлива спритність кларнета семантично відповідають бешкетному характеру Тіля.

- «Так мовив Заратустра» Р. Штрауса: вступна педаль органу (до) натякає на космічну, безособову силу — асоціацію органу із релігійною музикою, переосмислену для натуралістичної філософії. Сольна скрипка в «*Das Tanzlied*» натякає на індивідуальний людський голос проти оркестрового космосу [29, ст. 140-178].

Ці та інші приклади демонструють, що програмне оркестрове мислення синтезує численні міркування: звукову ефективність, семантичну доречність,

формальну ясність, емоційний вплив та символічний резонанс. Успішний програмний митець мислить одночасно як ремісник (що добре звучить), оповідач (що передає сюжет), філософ (що втілює концепцію) та психолог (що створює бажаний емоційний ефект).

Мабуть, найскладніший синтез, необхідний для програмності, стосується самого часу. Музика створює власний часовий досвід через ритм, метр, темп, гармонійний ритм та формальний темп. Сюжет створює часовий досвід через послідовність подій, причинно-наслідковий зв'язок та драматичний темп. Програмне мислення має синтезувати ці різні часові режими, створюючи твори, які задовольняють як вимоги музичного часу (відповідний темп, задовільні пропорції, ефективне розміщення кульмінації), так і вимоги часу оповіді (узгоджена послідовність подій, належне драматичне нарощування, чіткий причинно-наслідковий зв'язок).

Цей часовий синтез ставить перед композиторами різні виклики залежно від їхнього програмного підходу:

- Сюжетні програми («Фантастична симфонія» Г. Берліоза, «Тіль Уленшпігель» Р. Штрауса) повинні стискати або розширювати час історії, щоб він відповідав музичному часу, вибираючи ключові епізоди та знаходячи музичні еквіваленти для сюжетного темпу.

- Описові програми («Гебридські острови» Ф. Мендельсона, «Влтава» Б. Сметани) повинні збалансувати безперервну атмосферу з музичною різноманітністю та розвитком.

- Філософські програми («Прелюдії» Ф. Ліста, «Так мовив Заратустра» Р. Штрауса) повинні перетворювати концептуальні зв'язки на часову послідовність, змушуючи філософські аргументи розгортатися в часі як музичний розвиток [21, ст. 154-189].

У кожному випадку програмне мислення композитора повинно створювати те, що можна назвати «синтетичною темпоральністю» — часовий досвід, який одночасно є музичним і позамузичним, дотримуючись

як музичної, так і програмної логіки настільки безперешкодно, що слухач сприймає їх як єдиний потік.

Програмність, що розуміється як художній принцип музичного мислення, являє собою фундаментальне розширення композиторської свідомості. Композитор, що створює програмну музику розвиває синтетичний когнітивний режим, який одночасно обробляє численні виміри значення: музичний, сюжетний, візуальний, філософський, емоційний, символічний, інтегруючи їх в єдині художні структури. Це не просто питання «додавання» суміжного змісту до музики, а переосмислення самого музичного мислення як невід'ємно мультимодального.

Цей принцип синтетичного мислення проявився в усіх композиційних параметрах:

- Тематичний винахід став семантичним, а теми задумані як носії конкретних значень, що спрямовують їх трансформацію та розгортання.
- Формальна організація синтезувала музичну архітектуру з сюжетною, драматичною або концептуальною структурою.
- Гармонічна мова набула символічних вимірів, а тональності та прогресії представляють ідеї та взаємозв'язки.
- Оркестровка стала семантичним словником, а тембри означають персонажів, стани та концепції.
- Темпоральна структура синхронізувала музичний та позамузичний час в єдиний емпіричний потік.

Наведені вище твори демонструють різні прояви програмного мислення як художнього принципу. Від психологічного викладу Г. Берліоза до філософської медитації Ф. Ліста, від живописного зображення Ф. Мендельсона до комедії характерів та філософського символізму Р. Штрауса, ці твори демонструють програмність, що породжує різноманітні рішення проблеми синтезу.

Ці різноманітні підходи об'єднує фундаментальний принцип - програмне мислення є синтетичним мисленням. Воно відмовляється від

розділення музичної структури та екстрамузичного значення, форми та змісту, автономної музичної логіки та гетерономного посилення. Натомість воно створює спосіб художньої свідомості, в якому ці нібито протилежні виміри повністю взаємопроникають, породжуючи твори, які не є ні «чистою» музикою з доданими програмами, ні програмами, «ілюстрованими» музикою, а справжніми синтезами, в яких музичні та позамузичні виміри нероздільні.

Цей синтетичний принцип є одним із найважливіших внесків романтизму в художню думку. Встановивши, що інструментальна музика може змістовно синтезуватися з іншими художніми режимами, зберігаючи свою специфічну музичну цілісність, програмне мислення відкрило можливості, що виходили далеко за межі ХІХ століття. Цей принцип впливає на музику до фільмів (де музика та сюжет взаємопроникні), мультимедійне мистецтво (де різні медіа синтезуються в одному творі) та сучасне звукове мистецтво (де звукові та концептуальні виміри зливаються).

Більше того, програмне мислення кинуло виклик абсолютній музичній естетиці та зрештою трансформувало її. Навіть такі композитори, як Й. Брамс, який публічно виступав проти програмності, поглинали аспекти цього синтетичного мислення — їхні «абсолютні» твори часто містять тонкі сюжетні наслідки, символічні ключові зв'язки та екстрамузичні резонанси. Межа між програмною та абсолютною музикою виявилася «пористою», а синтетичні принципи програмного мислення впливали на всю оркестрову музику.

Зрештою, програмність як художній принцип являє собою когнітивну та творчу революцію: визнання того, що музичне мислення не обов'язково має діяти ізольовано від інших способів мислення та досвіду, а може досягти свого найвищого потенціалу через синтез. Митець мислить не однією художньою мовою, а кількома мовами одночасно, створюючи твори, які звертаються до всієї людської істоти через їх всебічний синтез звукових, сюжетних, візуальних, концептуальних та символічних вимірів.

1.3 Жанрові та історичні передумови програмної симфонії та симфонічної поеми

Виникнення програмної симфонії та симфонічної поеми в епоху романтизму не відбулося в історичному вакуумі. Ці жанри, які стали основними носіями синтетичних амбіцій, розглянутих у попередніх розділах, виникли в результаті складного поєднання естетичних, соціальних, технологічних та музично-історичних факторів. Розуміння цих передумов є важливим для розуміння того, як і чому ці конкретні типові форми стали привілейованим простором для романтичного синтезу, і які конкретні історичні умови зробили їхній розвиток не просто можливим, а практично неминучим. Програмна симфонія та симфонічна поема представляють собою різні, але пов'язані типові рішення спільної проблеми: як створювати масштабні інструментальні твори, які могли б синтезувати музику з позамузичним змістом, зберігаючи при цьому престиж, масштаб та структурну вишуканість, пов'язані із симфонічною композицією.

Обидва жанри успадкували культурний авторитет та технічні ресурси симфонії, одночасно трансформуючи її естетичні передумови та формальні процедури. Однак вони виникли в різні історичні моменти, служили різним композиторським потребам та втілювали різні взаємозв'язки між музичною структурою та програмним змістом. У цьому розділі розглядаються багатогранні передумови — типові, естетичні, інституційні, технологічні та культурні, які сприяли виникненню та розквіту цих жанрів. У ньому простежується, як існуючі музичні практики, розвиток естетичних ідеологій, зміна концертного життя, розвиток інструментальних технологій та ширші культурні трансформації створили умови, за яких композитори могли задумати, а слухачі осягнути ці нові синтетичні жанри. Аналітичні факти показують, що загальні інновації в музиці, як і будь-який мистецький розвиток, виникають зі складної взаємодії успадкованих традицій, сучасних умов та прагнень, спрямованих у майбутнє.

Будь-яке розуміння програмної симфонії та симфонічної поеми має починатися із самої класичної симфонії — жанру, який одночасно служив основою, моделлю та обмеженням для романтичних новаторів. Симфонія, вдосконалена Гайдном, Моцартом та Бетховеном, являла собою вершину інструментальної музики, втілюючи ідеали органічної єдності, формального балансу, тематичної узгодженості та логіки розвитку, що викликали загальну повагу. Її чотиричастинна структура (швидко-повільно-менуєт/скерцо-швидко), її опора на сонатну форму як основний організаційний принцип, її тональна архітектура та культивування мотивного розвитку представляли собою загальне досягнення надзвичайної вишуканості [17, ст. 1-52].

Однак саме це досягнення створювало виклики для композиторів-романтиків. Трансформаційна спадщина Бетховена виявилася вирішальною у створенні прецедентів для романтичних жанрових новаторів. Симфонії Бетховена, зокрема Третя («Героїчна»), П'ята, Шоста («Пасторальна») та Дев'ята, продемонстрували, що симфонічний жанр може розширюватися за обсягом, виразним діапазоном і навіть семантичною специфічністю, зберігаючи при цьому структурну цілісність. Третя симфонія «Героїчна» (1803), спочатку названа «Бонапарт», виявила, що симфонія може залучати героїко-політичні теми, з її безпрецедентною тривалістю, драматичною інтенсивністю та похоронним маршем (що замінив традиційну повільну частину), це свідчить про здатність симфонічної музики до загальнокультурного значення. Знаменитий чотиринотний мотив П'ятої симфонії, який часто інтерпретується як «доля стукає у двері», натякав на те, що музичні матеріали можуть нести семантичні асоціації. Шоста симфонія («Пасторальна») явно містить програмні елементи, доповнені назвами частин та сценографією, безпосередньо демонструє репрезентативну здатність інструментальної музики. Дев'ята симфонія (1824) зруйнувала жанрові кордони, представивши вокальних солістів та хор у фіналі, виконавши «Оду до радості» Шиллера — революційний жанровий синтез, який довів, що інструментальна музика може поєднуватися з поезією в симфонічному контексті.

Ці бетховенські новаторства встановили кілька ключових принципів, які сприяли появі програмної симфонії:

1. Загальна гнучкість: симфонія була не жорсткою формулою, а адаптивною рамкою, здатною враховувати новий зміст і процедури.

2. Експресивні крайнощі: симфонічна музика могла охоплювати безпрецедентну емоційну інтенсивність, від насильницького до піднесеного, від трагічного до тріумфального.

3. Загальнокультурна залученість: симфонії могли законно торкатися тем, що виходять за межі чистої музичної абстракції: природи, героїзму, долі, радості та інше.

4. Структурні інновації: традиційні форми та схеми рухів могли бути змінені, коли цього вимагали експресивні або концептуальні цілі.

5. Циклічна інтеграція: тематичний матеріал міг повторюватися в різних частинах, створюючи єдність поза традиційною ключовою схемою [20, ст. 97-142].

Дев'ята симфонія Бетховена, зокрема, переслідувала композиторів-романтиків. Її досягнення, здавалося, одночасно вдосконалило симфонію та унеможливило подальший розвиток у рамках класичних параметрів. Композитори зіткнулися з тим, що можна назвати «проблемою Бетховена»: як продовжувати писати симфонії після того, як Бетховен, здавалося б, вичерпав можливості жанру в рамках класичної естетики. Програмна симфонія та симфонічна поема представляли два різні рішення цієї проблеми — перше шляхом трансформації симфонії зсередини через програмний зміст, друге — шляхом відмови від багаточастинної структури симфонії на користь нової, більш гнучкої одночастинної форми.

Між класичною симфонією та повністю розвиненою програмною симфонією та симфонічною поемою стоїть концертна увертюра — вирішальний перехідний жанр, який встановив багато умовностей і продемонстрував життєздатність програмної оркестрової музики. Концертна увертюра виникла на початку 19 століття, коли оперні увертюри почали виконуватися незалежно

на концертах, відірвані від їхнього драматичного контексту. Композитори усвідомили, що оркестрові твори з однією частиною можуть ефективно функціонувати на концертах, пропонуючи розмах і вишуканість симфонічної музики в більш компактних, доступних формах.

Розвиток концертної увертюри включав кілька етапів - ранні концертні увертюри часто зберігали традиційну структуру оперної увертюри (повільний вступ, за яким слідувало алегро в сонатній формі). Такі композитори, як Вебер (увертюра «Вільний стрілець», 1821), продемонстрували, що увертюри можуть втілювати суттєвий характер, атмосферу і навіть тематичний матеріал опери, створюючи самостійні драматичні переживання. Коли ці увертюри виконувалися на концерті, вони функціонували як програмні твори, їхнє оперне походження забезпечувало наявні програми, які слухачі розуміли.

Новаторство Мендельсона виявилось вирішальним у становленні концертної увертюри як незалежного жанру з програмним потенціалом. Його увертюра до «Сну літньої ночі» (1826), написана, коли йому було лише сімнадцять, продемонструвала, що увертюра не обов'язково має бути пов'язана з оперою чи п'єсою, а може існувати як автономний концертний твір, натхненний літературними джерелами. Цей твір утвердив концертну увертюру як засіб літературно-музичного синтезу.

Інші увертюри Мендельсона — «Гебриди» (1830), «Спокійне море та щаслива подорож» (1828), «Рюї Блас» (1839) — далі розвинули програмні можливості жанру, демонструючи, що увертюри можуть бути натхненні пейзажами, віршами чи драматичними творами, зберігаючи при цьому структурну цілісність сонатної форми. Таким чином, концертна увертюра стала полігоном для програмних прийомів, які пізніше будуть використані в програмних симфоніях та симфонічних поемах.

Загальні характеристики концертної увертюри створили важливі прецеденти:

1. Структура з однією частиною: На відміну від чотирьох частин симфонії, одна частина увертюри дозволяла більш концентроване вираження та єдине програмне представлення.

2. Гнучкість сонатної форми: Загалом зберігаючи сонатну форму, увертюри демонстрували, як ця структура може адаптуватися до програмних потреб: епізоди вставлялися для описових цілей, розділи розвитку формувалися сюжетною логікою, коди розширювалися, щоб забезпечити задовільні висновки програмного змісту.

3. Програмна ясність: коротша форма та більш сфокусований зміст робили програмні асоціації чіткішими та легше сприймалися, ніж у багаточастинних творах.

4. Доступність: тривалість 10-15 хвилин виявилася ідеальною для концертного музикування, роблячи увертюри доступними для аудиторії, водночас демонструючи життєздатність програмної музики.

5. Літературно-музичний синтез: увертюри встановили, що інструментальна музика може успішно взаємодіяти з літературними джерелами, створюючи звукові еквіваленти для поетичного, драматичного або оповідального змісту [19, ст. 154-175].

Успіх концертної увертюри створив сприйнятливості аудиторії до програмної оркестрової музики та продемонстрував композиційні прийоми для досягнення музично-програмного синтезу. Коли Ліст у 1850-х роках прагнув створити новий жанр для своїх програмних оркестрових творів, він безпосередньо спирався на основи концертної програмної увертюри, по суті розширивши та перетворивши цей жанр на симфонічну поему.

Загальний розвиток програмної симфонії та симфонічної поеми відбувся в рамках – і був уможливлений комплексною трансформацією естетичної ідеології. Романтизм був не просто стилем, а світоглядом, який фундаментально переосмислив природу, цілі та зв'язки мистецтва з іншими сферами досвіду.

Романтична естетика створила підґрунтя для появи програмної симфонії та симфонічної поеми завдяки кільком ключовим принципам. По-перше, романтики проголошували пріоритет виразності над формальними правилами (Шлегель, Шеллінг), що узаконило нові форми та зміни в традиційній симфонічній структурі. По-друге, ідея *Gesamtkunstwerk* сприяла зближенню музики із літературою, поезією й образністю, що дозволило інструментальним жанрам виконувати роль синтетичних мистецьких творів.

Також романтизм переосмислив природу як духовне явище, тому музичні картини ландшафтів і стихій («Пасторальна», «Гебриди», «Влтава») стали філософськими висловлюваннями, а не просто описовістю. Митець у романтизмі поставав як геній-пророк, тож композитори отримали легітимність розширювати межі жанрів і звертатися до філософських тем (Ліст, Штраус). Індивідуалізм та оригінальність стали основними цінностями, що стимулювало створення нових жанрів і форм. Зростання історичної та національної свідомості ХІХ століття зробило історичні й національні сюжети важливою частиною програмної музики, яка передавала культурну ідентичність.

Нарешті, прагнення поєднати конкретний зміст із ідеєю «нескінченного» перетворило програмну музику на унікальний синтез конкретності та духовної глибини.

Ці естетичні трансформації створили культурний клімат, у якому програмна симфонія та симфонічна поема могли постати не як порушення музичної пристойності, а як виконання художніх ідей. Жанри втілювали романтичні естетичні принципи, надаючи їм конкретну музичну форму.

Програмна симфонія та симфонічна поема вирішально залежали від технологічного розвитку в конструюванні інструментів та оркестрових ресурсів. Виразні та репрезентативні амбіції програмної музики вимагали оркестрових кольорів, динамічних діапазонів та технічних можливостей, які оркестри класичної епохи не могли забезпечити.

У романтичну добу вдосконалення клапанних механізмів значно розширило технічні можливості духових інструментів: дерев'яні отримали ширший діапазон, а мідні — більшу віртуозність. Це дало композиторам змогу використовувати їх для передачі природних, фантастичних і ліричних образів.

Струнна група зазнала менше технічних змін, проте розвиток національних шкіл гри підвищив виконавську майстерність і виразність. Збільшені струнні секції забезпечили щільніше, потужніше звучання, необхідне програмній музиці.

Ударні інструменти значно урізноманітнилися: до литавр додалися барабани, тарілки, трикутник, там-там і дзвони. Перкусія стала важливим засобом створення звукових образів і атмосферних ефектів.

Арфа, що рідко використовувалася раніше, у романтизмі стала постійним оркестровим інструментом завдяки своєму характерному тембру та придатності для міфологічних сцен. Розширення складу оркестру до 80–100 музикантів забезпечило композиторам ширший динамічний та тембральний спектр, а також можливість створювати складніші текстури й контрастні групові ефекти.

Ці технологічні розробки були не просто потрібними ресурсами, вони активно формували естетичні можливості програмної музики. Композитори створювали програми частково у відповідь на доступні оркестрові кольори та можливості. Технологічна еволюція та естетичний розвиток відбувалися діалектично — нові інструменти відкривали нові виразні можливості, які композитори використовували програмно, що, у свою чергу, стимулювало подальший розвиток інструментальної музики.

Програмна симфонія та симфонічна поема виникли з ширших течій у романтичній літературі та філософії та відповідали їм. Ці жанри представляли діалог музики із сучасною думкою, перекладаючи літературні та філософські проблеми в інструментальні терміни.

Характеристики романтичної поезії сформували естетику програмної музики. Яскраві образи романтичної поезії вплинули на описовий вимір програмної музики. Культивування в поезії екстремальних емоцій (пристрасті, меланхолії, екстазу, відчаю) знайшло музичні еквіваленти. Поклоніння природі в поезії вплинуло на зображення пейзажів у програмній музиці. Використання символів та метафор у поезії вплинуло на символічний вимір програмної музики. Романтична поезія часто уникала лінійної оповіді на користь асоціативних, атмосферних прогресій — структури, яку програмна музика могла легше наслідувати, ніж традиційне оповідання.

Окремо варто зазначити філософські розробки, які глибоко вплинули на програмну музику, зокрема на німецький ідеалізм та його наслідки. Кілька філософських течій виявилися особливо важливими: трансцендентальний ідеалізм Е. Канта та Ф. Шеллінга, абсолютний дух Ф. Гегеля, воля та уявлення А. Шопенгауера, життєва філософія Ф. Ніцше, а також ідеї націоналізму та народного духу.

Ці філософські течії не просто забезпечували тематику, вони формували те, як композитори усвідомлювали виразну здатність музики, її зв'язок з істиною, її культурну функцію. Програмна музика стала засобом філософського вираження та взаємодії із сучасною думкою.

Вирішальною передумовою появи симфонічної поеми було усвідомлення того, що формальна гнучкість не повинна ставити під загрозу типову ідентичність чи художню серйозність. Престиж класичної симфонії частково походив від її формальної вишуканості та стандартизації. Інновації в цих рамках мали збалансувати новизну із впізнаваністю, створюючи щось нове, але водночас ідентифіковане симфонічне.

Одночастинна форма симфонічної поеми спочатку, здавалося, жертвувала архітектурною величчю симфонії заради програмної зручності. Тож як одна частина могла досягти масштабу, різноманітності та розвитку вишуканості багаточастинних симфоній? Рішення включало кілька стратегій.

Симфонічні поеми зазвичай містять кілька окремих розділів з контрастними темпами, метрами, персонажами — аналогічно багаточастинним симфоніям, але пов'язані без перерв. Ці розділи забезпечують різноманітність, зберігаючи безперервність (наскрізність).

Уникаючи суворого дотримання сонатної форми, симфонічні поеми адаптують структури до програмних потреб — сюжетної послідовності, драматичної логіки, філософського розвитку, зберігаючи при цьому узгодженість через тональну архітектуру та тематичні зв'язки.

Симфонічні поеми використовують повний оркестр з високим рівнем, демонструючи, що одночастинні твори не обов'язково повинні бути простішими чи менш серйозними, ніж симфонії.

Ці стратегії продемонстрували, що формальна гнучкість може підвищити, а не зменшити художні досягнення. Формальна свобода симфонічної поеми стала перевагою, дозволяючи досконаліший синтез музичної структури з програмним змістом, ніж багаточастинні симфонії, обмежені традиційною архітектурою.

У той час як симфонічна поема являла собою формальну інновацію завдяки одночастинному дизайну, програмна симфонія обрала інший підхід: трансформуючи успадковану багаточастинну структуру зсередини через програмний зміст. Ця загальна стратегія мала інші передумови та наслідки.

Вже згадане вище монументальне досягнення Дев'ятої симфонії викликало як натхнення, так і тривогу. Хоровий синтез її фіналу, здавалося, вказував за межі суто інструментальної музики на єднання музики з текстом. Однак більшість композиторів не могли або не хотіли використовувати вокальні можливості у симфоніях. Програмна симфонія представляла альтернативний шлях: досягнення семантичної специфічності та синтезу не через доданий текст, а через програмний зміст, що керує інструментальною музикою.

Багаточастинні програмні симфонії зіткнулися з проблемою підтримки сюжетної, драматичної чи концептуальної узгодженості між окремими

частинами. Щоб запобігти фрагментації твору на нероз'єднані епізоди вживали декілька заходів:

- Повторювання теми в різних частинах (зокрема це знайшло відображення і в симфонії С. Франка);
- Прогресивна оповідь, де кожна частина просуває історію;
- Тематичні та тональні зв'язки, що з'єднують частини;
- Програми, що пояснюють зв'язки між частинами.

Програмні симфонії зазвичай призначають кожній частині певний програмний зміст — окремі сцени, етапи оповіді, концептуальні стани. Ця специфіка допомагає об'єднати частини, надаючи їм чіткі ролі в загальній програмі твору.

Порівняно з симфонічними поемами, програмні симфонії залишалися відносно рідкісними. Після новаторських робіт Г. Берліоза мало хто з композиторів прийняв багаточастинну програмну симфонію, можливо тому, що гнучкість симфонічної поеми краще відповідала програмним потребам. Програмні ж симфонії потребували обґрунтування своєї багаточастинної структури.

Виникнення та розквіт програмної симфонії та симфонічної поеми в добу романтизму були зумовлені комплексною взаємодією художніх, технічних і культурних чинників. Саме поєднання естетичних ідей романтизму, розширення можливостей оркестру та зростання інтересу до філософських, природних і національних тем створило умови, за яких інструментальна музика змогла набути виразно образного та сюжетного характеру. Програмні жанри стали логічною відповіддю на прагнення епохи поєднати емоційність, новаторство форми та глибинний зміст, перетворивши симфонічну творчість на один із провідних засобів художнього мислення XIX століття.

Розділ 2. Вияви синтезування у структурі симфонічної музики в творчості Сезара Франка

2.1. Жанрові особливості симфонічної музики С. Франка

Визначивши в попередньому розділі теоретичні основи синтезу в програмній симфонічній музиці, досліджуючи програмність як художній принцип та простежуючи жанрові та історичні передумови програмної симфонії та симфонічної поеми, ми тепер звертаємося до конкретного прояву цих синтетичних принципів у творчості конкретного композитора, чий внесок у романтичну симфонічну музику супроводжувався як позитивними оцінками, так і критичними запереченнями – це французький композитор бельгійського походження Сезар Франк (1822-1890).

С. Франк займає унікальне та дещо парадоксальне місце в історії романтичної симфонічної музики. Бельгійський композитор за походженням, який провів свою кар'єру в Парижі, Франк виділявся з панівної французької програмної традиції, представлені Берліозом, а пізніше продовженої К. Сен-Сансом та іншими композиторами, проте він також відійшов від німецької традиції абсолютної симфонічної музики. Його підхід до симфонічної композиції синтезував різноманітні та, здавалося б, суперечливі елементи: німецьку контрапунктичну строгість із французькою гармонійною чуттєвістю, бетховенську циклічну єдність з лістівською тематичною трансформацією, літургійну духовність з романтичною виразною інтенсивністю, академічну структурну дисципліну з імпровізаційною свободою. Ці синтези проявилися у творах, які, хоча часто не є явно програмними, як Берліоза чи Ліста, проте досягають глибокої інтеграції музичної структури із загальнокультурними вимірами (духовними, філософськими та експресивними).

Симфонічна творчість С. Франка, хоча й відносно невелика за кількістю, проте являє собою захопливий приклад для розуміння синтезу в романтичній оркестровій музиці саме тому, що його синтетичні методи відрізняються від тих, що розглядалися в попередньому розділі. У той час як

Берліоз, Ліст і Штраус досягли синтезу за допомогою явних програм, що керують музичною структурою, С. Франк прагнув того, що можна назвати «неявним синтезом» — творами, духовний зміст, філософські наслідки та експресивні траєкторії яких вбудовані в саму музичну структуру, а не оголошуються через вербальні програми. Такий підхід порушує ключові питання про природу та межі синтезу в симфонічній музиці: чи може синтез відбуватися без явного програмного змісту? Як суто музичні процедури — циклічна форма, тематична трансформація, хроматична гармонія набувають семантичних вимірів? Який зв'язок існує між духовним чи філософським змістом та музичною архітектурою?

У цьому розділі ці питання розглядаються шляхом детального аналізу симфонічних творів Франка, зосереджуючись, зокрема, на Симфонії ре мінор (1886-88), а також беручи до уваги його симфонічну поему «Проклятий мисливець» (*Le Chasseur maudit*, 1882), Симфонічні варіації для фортепіано з оркестром (1885), а також ряд його органних творів. Ці твори демонструють різні аспекти синтетичних досягнень митця та показують, як композитор, який працював переважно в, здавалося б, «абсолютних» музичних рамках, міг, тим не менш, створювати твори глибокого духовного та філософського значення.

Франк почав займатися симфонічною композицією відносно пізно у своїй кар'єрі. Народившись у 1822 році в Льєжі (тоді частина Сполученого Королівства Нідерландів, нині Бельгія), він провів свої перші професійні десятиліття переважно як органіст і викладач, зосереджуючись на літургійній та клавірній музиці. Його найзначніші оркестрові твори датуються останнім десятиліттям його життя (1880-1890), періодом надзвичайного творчого розквіту, який породив Симфонію ре мінор, симфонічні поеми «Проклятий мисливець» та «Джини», Симфонічні варіації та поему «Психея». Цей пізній початок симфонічної композиції відрізняє С. Франка від таких композиторів, як Г. Берліоз чи Р. Шуман, які раніше зарекомендували себе в симфонічній музиці, і свідчить про те, що Франк підійшов до жанру зі зрілими

естетичними перспективами, сформованими десятиліттями роботи в інших галузях [34].

Пізнє звернення до симфонічної творчості Франка мало значні наслідки для його підходу до жанру. До 1880-х років симфонічний ландшафт був докорінно трансформований завдяки інноваціям, розглянутим у попередньому розділі. Програмні симфонії Берліоза, симфонічні поеми Ліста, музичні драми Вагнера (які, хоча й не були симфонічними творами як такими, глибоко вплинули на симфонічне мислення) та постійна продуктивність консервативних симфоністів, таких як Брамс, створили ситуацію, в якій будь-який новий симфонічний твір неминуче позиціонувався в рамках складних естетичних дебатів. Симфонічна музика Франка проходить ці дебати через синтез, а не партійну приналежність, вибірково спираючись на численні традиції, щоб створити твори, які не піддаються легкій категоризації [33, ст. 187-201].

Для розуміння жанрових особливостей Франка необхідно спочатку дослідити його зв'язок із французькими симфонічними традиціями та паризьким музичним істеблішментом. Франція у 19 столітті мала складну та дещо суперечливу симфонічну культуру. З одного боку, Париж був містом Берліоза, чий революційні програмні симфонії започаткували нові підходи до оркестрового оповідання та репрезентації. З іншого боку, французькі музичні установи, зокрема Паризька консерваторія та оперні театри, надавали перевагу опері над інструментальною музикою, розглядаючи симфонічну композицію як дещо другорядну порівняно з драматичними жанрами.

На той час, коли Франк почав складати симфонічні твори у 1880-х роках, у французькому симфонічному ландшафті домінували кілька конкуруючих тенденцій. Традиція описової, програмної оркестрової музики продовжилася завдяки таким композиторам, як К. Сен-Санс, чий симфонічні поеми («Танець смерті», «Прядка Омфали») продемонстрували здатність французьких композиторів до барвистого, виразного оркестрового письма. Тим часом, більш консервативна тенденція, представлена такими

композиторами, як наприклад Едуард Лало, у своєму симфонічному стилі, прагнула від інструментальної музики більшої структурної строгості, часто звертаючись до німецьких зразків. Крім того, вплив Р. Вагнера, який гаряче обговорювався в паризьких музичних колах, відкрив нові можливості для хроматичної гармонії, розвитку лейтмотивів та духовно-філософського змісту [15, ст. 145-178].

Положення Франка в цьому контексті ускладнювалося його статусом викладача Паризької консерваторії (призначений професором гри на органі в 1872 році) та його роллю органіста в базиліці Святої Клотільди. Його учні, які стануть ядром французької симфонічної композиції в наступному поколінні (д'Енді, Шоссон, Дюпарк, Ропарц), шанували його та підтримували його музику, але ширший паризький музичний істеблішмент часто сприймав його твори з подивом або ворожістю. Його Симфонія ре мінор, прем'єра якої відбулася 1889 року в оркестрі Паризької консерваторії під керівництвом Жюля Гарсена, отримала відоме зневажливе ставлення багатьох критиків і навіть оркестрантів, один з яких нібито зауважив: «Це ж симфонія? Але, мій любий пане, хто коли-небудь чув про написання творів для англійського ріжка в симфонії?» Цей анекдот, апокрифічний чи справжній, відображає погляд паризької еліти на симфонічну музику Франка як на якусь аномальну [27].

Саме те, що робило симфонічну музику Франка незвичною для паризьких вух, було її синтетичним характером. Французька оркестрова музика зазвичай підкреслювала ясність, колір, елегантність та або явну програмність (тематичні поеми Г. Берліоза, К. Сен-Санса), або класичну формальну прозорість. Симфонії та симфонічні твори Франка, навпаки, синтезували французьку чутливість (багатий гармонійний колір, звучність під впливом органу, чуттєву оркестровку) з німецькими характеристиками (контрапунктична щільність, циклічна інтеграція, розробкова строгість, духовна серйозність). Цей синтез створив твори, які не відповідали ні французькій програмній традиції, ні естетиці німецької абсолютної музики,

займаючи натомість золоту середину, яку французька аудиторія спочатку вважала важкою для розуміння [33, ст. 215-229].

Хоча симфонічна музика Франка сягає корінням у французьку музичну культуру, вона демонструє глибоку взаємодію з німецькими композиторськими моделями, зокрема зі спадщиною Бетховена. Захоплення С. Франка Бетховеном було довічним та фундаментальним; його учні повідомляли, що він часто називав Бетховена найвищим взірцем симфонічної композиції, а його викладання наголошувало на бетховенських принципах розвитку мотивів, органічній єдності та духовній глибині [11, ст. 172-185].

Бетховенський вплив на симфонічну музику Франка проявляється в кількох ключових жанрових рисах. Зокрема – це циклічна єдність через тематичне повторення. Як і П'ята та Дев'ята симфонії Бетховена, які використовують тематичне повторення в різних частинах для створення циклічної цілісності, Симфонія Франка ре мінор широко використовує циклічні моделі, причому теми з першої частини повертаються трансформованими в другій та третій частинах. Ця техніка, яку Франк досліджував у своїй камерній музиці (зокрема, у фортепіанному квінтеті та скрипковій сонаті), стає визначальною рисою його симфонічної естетики. Циклічний принцип виконує кілька функцій: він створює архітектурну єдність у всій багаточастинній структурі, дозволяє тематичному матеріалу зазнавати трансформації розвитку, аналогічної розвитку персонажів чи духовного прогресу, а також натякає на сюжетні чи філософські виміри, не вимагаючи чітких програм.

С. Франк запозичив бетховенські принципи отримання великого музичного матеріалу з компактних зародкових мотивів. Його теми часто містять короткі, вагомні мотиви, які зазнають постійного розвитку, фрагментації та рекомбінації. Ця щільність розвитку створює музику інтенсивної концентрації, де кожен звук ніби органічно виростає з фундаментальних ідей. Перша частина Симфонії ре мінор є прикладом цього

підходу, її початковий девіз генерує значну частину тематичної сутності частини через процеси розвитку.

Та найголовніше, що Франк успадкував від Бетховена (особливо з Дев'ятої симфонії та пізніх квартетів) концепцію інструментальної музики як здатної виражати глибокі духовні істини та філософські ідеї без програмної специфікації. Симфонічні твори Франка, як і твори Бетховена, проєктують духовні подорожі від темряви до світла, від боротьби до трансцендентності, від питань до ствердження — архетипні наративи, вбудовані в музичну структуру, а не проголошені через програми.

Однак, взаємодія Франка із бетховенськими моделями була радше синтетичною, ніж наслідувальною. Він трансформував бетховенські принципи, фільтруючи їх через власні відчуття, зокрема через свою гармонійну палітру, що переживає вплив органу, свої лістівські підходи до тематичної трансформації та свою глибоко католицьку духовність. Результатом стала симфонічна музика, яка шанувала спадщину Бетховена, створюючи водночас щось виразно індивідуальне [8, ст. 102-107].

Хоча стосунки Франка з Бетховеном забезпечили структурну та духовну основу, його знайомство з новаторством Ліста виявилось однаково важливим для його симфонічної естетики. Франк особисто знав Ліста (вони обидва працювали органістами та перебували в спільних музичних колах), і новаторська робота Ліста в галузі тематичної трансформації та симфонічної поеми глибоко вплинула на підхід Франка до оркестрової композиції.

Принцип тематичної трансформації Ліста (отримання контрастного музичного матеріалу з єдиної зародкової ідеї шляхом зміни ритму, темпу, ладу, гармонії та характеру) апелював до схильності Франка до органічної єдності та духовно-філософського змісту. Франк визнав, що тематична трансформація може виконувати кілька синтетичних функцій: вона створювала музичну зв'язність (єдність з різноманітністю), вона натякала на духовні чи психологічні процеси (трансформація теми, паралельна внутрішньому розвитку), і вона дозволяла вбудовувати програмний чи

філософський зміст у музичну структуру без необхідності детальних словесних програм.

Симфонічні твори Франка широко використовують тематичну трансформацію, хоча, як правило, з більшою тонкістю, ніж більш відверті метаморфози Ліста. Наприклад, у Симфонії ре мінор запитальний, хроматично інтонований девіз першої частини повертається у фіналі як триумфальний, діатонічно стверджений хорал, що представляє собою трансформацію, яка натякає на духовне вирішення, не вимагаючи програмної специфікації. Аналогічно, у своїй симфонічній поемі «Проклятий мисливець» тематичний матеріал зазнає трансформацій, що паралельні розвитку оповіді від мисливського гуляння до надприродного покарання та прокляття.

Жанр симфонічної поеми Ліста також вплинув на оркестрову творчість Франка. Хоча Франк написав лише один твір під назвою «симфонічна поема» (Проклятий мисливець), кілька його оркестрових творів займають загальне місце між симфонією та симфонічною поемою. Так, твір «Джини» (Les Jinns, 1884) для оркестру та фортепіано натхненний поемою Віктора Гюго, організовує свій матеріал із симфонічною строгістю. «Психея» (1887-88), яку описують як «поему-симфонію» (симфонічну поему), базується на тексті «Метаморфоз» Апулея (рим. Письменника, філософа, оратора), що описує міф про Купідона та Психею, та існує у версіях з хором та оркестром або лише з оркестром. Ці твори демонструють синтез Франком програмних принципів Ліста із його власною перевагою духовно-філософського, а не суто сюжетного змісту.

Однак Франк суттєво відрізнявся від Ліста у своєму ставленні до програмної специфіки. Там, де Ліст зазвичай надавав детальні програми, що пояснюють філософський чи літературний зміст своїх симфонічних поем, Франк часто уникав такої специфіки. Навіть «Проклятий мисливець», його найвиразніший програмний оркестровий твір, спирається лише на загальний сюжетний план (граф полює в неділю, ігноруючи суботу, і його переслідують демонічні сили), а не на детальний опис сцени за сценою. Ця стриманість

щодо програмних деталей відображає переконання С. Франка, що духовний та філософський зміст музики має виникати з самої музичної структури, проявляючись через суто звукові засоби, а не залежати від словесного пояснення [11, ст. 168-171].

Гармонічна мова Франка є ще однією відмінною жанровою рисою його симфонічної музики. Його підхід до гармонії синтезує численні впливи – вагнерівський хроматизм, традиційну діатонічну тональність та модальні інтонації, запозичені з літургійної музики — у самобутній стиль, що характеризується інтенсивним хроматизмом, багатими альтерованими акордами, послідовними прогресіями та нестійкими тональними центрами, які зрештою перетворюються на чіткі діатонічні твердження.

Симфонічна музика композитора використовує широкий хроматизм, з пасажами, де майже всі дванадцять хроматичних тонів з'являються поруч. Цей хроматизм виконує кілька функцій: він створює гармонійну напругу, дозволяє плавне голосоведення між віддаленими гармоніями, генерує емоційну інтенсивність та натякає на духовну чи психологічну складність. Так, для прикладу, перша частина Симфонії ре мінор починається з хроматично зміненого мотиву в низьких струнних, одразу встановлюючи гармонійну неоднозначність як фундаментальний естетичний принцип.

С. Франк часто використовує послідовне повторення гармонічних прогресій, часто включаючи хроматичне голосоведення та енгармонічне переосмислення. Ці послідовності створюють імпульс руху вперед, одночасно створюючи гармонічну складність. Ця складна техніка, пов'язана із гармонічними інноваціями Ф. Ліста, але наділена виразним франківським характером через свою звучність, що впливає на орган, створює пасажі неспокоїного гармонічного дослідження.

Гармонія Франка широко використовує змінені домінантні акорди — домінанти з підвищеними або зниженими квінтами, доданими секстами, збільшеними або зменшеними інтервалами, які створюють підвищену напругу та колір. Він також часто використовує домінантові послідовності,

де кожен акорд функціонує як домінанта для наступного, створюючи гармонічні прогресії, які рухаються через кілька тональних центрів, не встановлюючи чітко жодної тональності. Ці техніки створюють гармонійне багатство та рух вперед, зберігаючи зв'язок з традиційною функціональною тональністю.

Звична богослужбова рутинна Франка вплинуло на його гармонійну мову через включення модальних елементів (зменшених ступенів гами, уникнення основних тонів, мелодійних шаблонів), що походять від церковних ладів. Ці модальні інтонації надають його музиці особливого колориту, одночасно архаїчного (що передається григоріанським хоралом та ренесансною поліфонією) та сучасного (створюючи альтернативи основній тональності). Перша частина Симфонії ре мінор характеризується помітним використанням зменшеної сексти, що створює модальну неоднозначність між мінорним та фрігійським «ре».

Незважаючи на значний хроматизм та гармонійну складність, симфонічні твори Франка зазвичай проєктують чіткі тональні траєкторії, часто від невизначеності мінорного ладу до утвердження мажорного ладу. Ця тональна архітектура створює сюжетні тяжіння — подорожі від темряви до світла, від питань до відповідей, від конфлікту до розв'язання — без потреби в чітких програмах. Перехід Симфонії ре мінор від тональності ре мінор (перша частина) через сі-бемоль мажор (друга частина) до ре мажор (фінал) створює тональний сюжет трансцендентності та трансформації, який слухачі можуть сприйняти навіть без філософської чи духовної інтерпретації.

Таким чином, гармонійна мова Франка синтезує численні, здавалося б, суперечливі елементи: вагнерівський хроматизм без нескінченного відкладання розв'язання Вагнера, традиційну тональність без класичної гармонічної простоти, модальний архаїзм без стилістичної пастиші (жанр літератури), гармонійну складність без хаотичності. Цей синтез створив гармонійну ідіому, яку одразу можна впізнати як франківську — інтенсивно

хроматичну, але зрештою стверджуючу, багатобарвну, але структурно цілісну, духовно навідну, але музично автономну [10, ст. 78-94].

І все ж найвиразнішою жанровою рисою симфонічної музики С. Франка є її стійкість до загальної категоризації, яка синтезує елементи із кількох усталених жанрів, не дотримуючись жодного з них повністю. Ця загальна гібридність відображає як пізній початок Франка у симфонічній композиції (що звільнило його від ранньої прихильності до певних загальноприйнятих моделей), так і його синтетичний естетичний темперамент.

Кілька оркестрових творів Франка займають неоднозначне місце між симфонією та симфонічною поемою. Симфонія ре мінор, хоча й називається симфонією та зберігає тричастинну структуру, включає циклічний порядок та тематичну трансформацію, більш характерну для симфонічних поем Ліста. Її частини не відповідають традиційним типам симфонічних частин (сонатне алегро, повільна частина, скерцо, фінал), а натомість створюють тричастинну прогресію (ленто-алегро, алегрето, фінал), яка натякає на духовну чи філософську подорож. Ця структура синтезує симфонічну багаточастинну архітектуру з програмними наслідками симфонічної поеми.

І навпаки, «Психея», названа симфонічною поемою, поєднує хорові та сольні вокальні сили, що робить її загальною ближчою до кантати чи драматичної симфонії, ніж до суто оркестрової симфонічної поеми. «Джини», хоча й пов'язана із традицією симфонічної поеми через своє програмне літературне натхнення (поема Гюго), мають виражену фортепіанну партію, що робить її частково концертом. Ця загальна плинність або гібридність характеризує оркестрову творчість композитора, свідчить про його навичку роботи із синтезом та його опір загальній музичній тенденції.

Частини симфонічної музики Франка часто синтезують кілька формальних алгоритмів, а не дотримуються єдиних музичних шаблонів. Перша частина Симфонії ре мінор поєднує повільний вступ із сонатною формою, але матеріал вступу повертається в експозиції та розвитку,

створюючи синтез вступу та безперервної форми розвитку. Друга частина синтезує характеристики повільної частини, скерцо та інтермеццо, а її контрастні розділи та тематичні трансформації створюють складну багатосекційну структуру. Фінал синтезує сонатну форму з фугою та хоралом, створюючи кульмінаційний синтез різноманітних процедур.

Ця формальна гнучкість відображає принцип Франка, що форма повинна виникати з музичного змісту, а не нав'язуватися ззовні. Кожен твір знаходить свою власну оптимальну структуру через розробку тематичних матеріалів та духовно-філософської траєкторії. Цей підхід, подібний до принципу Ліста про те, що поетична ідея визначає форму, відрізняє Франка від більш консервативних симфоністів, які приймали встановлені формальні шаблони як даність [33, ст. 201-214].

Нарешті, і, мабуть, найголовніше, симфонічна музика Франка характеризується своїм духовним та філософським змістом — не як загальнокультурне доповнення, а як внутрішній вимір її родової ідентичності. На відміну від явно програмних симфонічних поем із детальними сюжетами та на відміну від суто «абсолютних» симфоній, що претендують на автономію від загальномузичного значення, симфонічні твори С. Франка займають проміжну позицію: музика, духовні та філософські виміри якої є суттєвими для її ідентичності, але вбудовані в музичну структуру, а не оголошуються через програми.

Цей духовно-філософський характер походить з кількох джерел: відданого католицизму митця та його десятиліть служби церковним органістом, його особистого темпераменту (який студенти описують як глибоко побожний, неземний та ідеалістичний), його естетичних переконань щодо здатності музики виражати трансцендентні істини та впливу романтичної ідеалістичної філософії, яка надала мистецтву духовну та філософську гідність [11, ст. 186-197].

Ця духовно-філософська орієнтація породжує ряд жанрових особливостей.

Симфонічні твори Сезара Франка зазвичай проєктують оповідь духовної чи психологічної трансформації — подорожі від темряви до світла, від сумнівів до віри, від боротьби до миру, від матеріального до духовного. Ці сюжети не конкретизуються програмами, а пропонуються музичними процесами: тональними траєкторіями (від мінору до мажору), тематичними трансформаціями (хроматичні теми запитань стають діатонічними твердженнями), текстурними розробками (від щільності до ясності) та динамічними прогресіями (від боротьби до тріумфу). Прогресія Симфонії ре мінор від хроматичного неспокою її вступу до діатонічного твердження фіналу є прикладом цієї архетипної духовної розповіді.

Гармонічна мова композитора, звучність під впливом органу та споглядальний темп часто створюють те, що слухачі називають «містичною» або «потойбічною» атмосферою. Ця якість, яку важко точно визначити, включає гармонійну неоднозначність, що натякає на таємничість, стійкі звучності, що натякають на позачасовість, модальні інтонації, що натякають на архаїчно-духовні асоціації, та загальний експресивний характер, що натякає на внутрішню спрямованість та трансцендентність. Ця містична якість відрізняє симфонічну музику Франка як від більш екстравертної драматургії програмних творів, так і від більш об'єктивного класичного балансу консервативних симфоній.

Навіть у світських творах симфонічна музика Франка часто викликає асоціації з літургійною музикою через використання хоральних тем, музичної тканини у стилі органу, споглядальних темпів та духовної щирості. Ці асоціації не є поверхневими запозиченнями, а невід'ємною частиною естетики Франка. Його переконання, що симфонічна музика, як і літургійна музика, служить духовним цілям, пропонуючи слухачам досвід трансцендентності та єднання з божественним.

Симфонічна музика Франка синтезує священну та світську сфери, які музична культура 19-го століття зазвичай тримала окремо. Літургійна музика належала церквам; концертна музика — концертним залам; естетика, цілі та

умовності кожної з них відрізнялися. Симфонічна музика С. Франка привносить літургійну естетику, духовний зміст та трансцендентні цілі у світський концертний зал, створюючи те, що можна назвати «священною музикою для світського контексту» або «духовною музикою без літургійної функції». Цей синтез є особливим загальним досягненням, демонструючи, що концертна музика може служити духовним цілям, не стаючи літургійною, що інструментальна музика без тексту чи програми може передавати релігійні значення, не стаючи просто благочестивою, що концертний зал може стати простором для духовного досвіду, не стаючи церквою.

Цей духовно-філософський вимір як жанрово визначаюча риса відрізняє симфонічну музику Франка від більшості сучасних оркестрових композицій та створює твори унікального характеру — одночасно романтичні та трансцендентні, емоційні та духовні, чуттєві та містичні. Для деяких слухачів і критиків цей синтез виявився глибоко зворушливим, пропонуючи концертні враження рідкісної духовної глибини. Для інших, особливо тих, хто прихильник відверто програмної музики або суто абстрактного формалізму, духовно-філософський підхід Франка здавався розпливчастим, претензійним або узагальненими. Однак саме цей синтез — запозичення духовного та філософського змісту в музичну структуру, перетворення концертної музики на засіб трансцендентного досвіду — являє собою найважливіший внесок Франка в розвитку симфонічного жанру [11, ст. 186-197].

Важлива та відмінна риса симфонічної музики Франка походить від його роботи органістом та глибокого розуміння естетики органу. Митець служив органістом у церкві Святої Клотільди з 1858 року до своєї смерті в 1890 році, і його стосунки з цим інструментом (чудовим органом Кавайє-Колля, одним із найкращих у Франції) глибоко сформували його музичну уяву. Звукові характеристики органу, можливості реестрації та виконавська практика вплинули на оркестрову творчість Франка таким чином, що його симфонічна музика відрізняється від музики сучасників.

Кілька жанрових особливостей симфонічної музики Франка відображають мислення, що перебуває під впливом органу. Наприклад, реєстрація органу, мистецтво поєднання нот для створення різноманітних тембральних ефектів, знаходить свій оркестровий еквівалент у самотньому підході Франка до оркестрування. Франк схильний поєднувати оркестрові інструменти у відносно однорідні блоки або сім'ї (струнні разом, дерев'яні духові разом, мідні разом), а не створювати більш змішані текстури, характерні для деяких видів оркестрової музики. Такий підхід створює чіткість окремих ліній, водночас дозволяючи потужні кумулятивні ефекти при поєднанні секцій, аналогічно технікам реєстрації органу, де регістри додаються поступово для нарощування інтенсивності.

2.2. Роль органного мислення та поліфонічної традиції у симфонізмі композитора

Орган став основою музичної уяви Сезара Франка. Ідентичність митця як органіста була не просто професійною роллю, а самою основою його музичної свідомості. Протягом понад трьох десятиліть (1858-1890) Франк служив органістом і капельмейстером базиліки Святої Клотільди в Парижі, і його щоденні зустрічі з чудовим органом Кавайє-Колля, встановленим там у 1859 році, глибоко сформували кожен аспект його композиторського мислення, включаючи і, можливо, особливо його підхід до симфонічної композиції. Орган був для композитора не просто одним інструментом серед багатьох; це був його основний засіб музичного вираження, інструмент, за допомогою якого він імпровізував, медитував, молився та досліджував можливості гармонійного кольору, контрапунктичної складності та духовного вираження. Коли Франк звернувся до симфонічної композиції в останнє десятиліття свого життя, він не відмовився від цієї органоцентричної музичної свідомості, а радше перевів її в оркестрові терміни, створюючи симфонічні твори, які фундаментально сформовані органною естетикою, органними техніками та духовними вимірами, властивими літургійній

органній музиці. Зв'язок між органною творчістю Франка та його симфонізмом полягає не в простому впливі чи випадковому запозиченні, а в глибокій структурній спорідненості. Його симфонічна музика мислить органними термінами: вона осмислює звук з точки зору реєстрації та тембральних блоків; вона структурує гармонію з урахуванням здатності органу до стійкої звучності; вона використовує контрапунктичні текстури, запозичені з органної традиції; вона розгортається в часі з медитативним темпом, характерним для літургійної імпровізації; і, найголовніше, вона переслідує духовні та трансцендентні цілі, аналогічні цілям літургійної органної музики. Розуміння цієї органної основи є важливим для розуміння самобутнього характеру симфонізму Франка та особливої природи синтезу, якого він досяг у своїх оркестрових творах. Більше того, сама органна музика С. Франка надає вирішальні докази для розуміння його симфонічної естетики. Його основні органні твори, зокрема «Шість п'єс» (1860-62), «Три п'єси» (1878) та «Три хорали» (1890), демонструють композиторський порядок, формальні стратегії та духовно-експресивні цілі, які безпосередньо висвітлюють його симфонічні твори. Кілька з цих органних композицій явно пов'язані з духовним або програмним змістом, зокрема «Молитва» (ор.20) із «Шести п'єс», яка встановлює модель духовно орієнтованої інструментальної музики, що глибоко вплинула на симфонічну естетику Франка. Досліджуючи зв'язки між органним мисленням Франка та його симфонізмом, ми можемо зрозуміти, як синтез, досягнутий у його оркестрових творах, принципово залежав від перекладу органної естетики симфонічною мовою [23, ст. 71-78].

Щоб зрозуміти органне мислення в симфонізмі композитора, потрібно спочатку зрозуміти конкретний інструмент, який сформував його звукову уяву: орган Кавайє-Колля в Св. Клотільді. Арістід Кавайє-Колль (1811-1899) був найважливішим будівельником органів Франції 19 століття, а його інструменти представляли собою революцію в органобудуванні, яка синтезувала традиційний французький класичний дизайн органів з новими романтичними виразними можливостями. Органи Кавайє-Колля мали кілька

нововведень, які виявилися вирішальними для музичного мислення Франка [11, ст. 212-225.]

Кавайє-Коль розробив гармонічні регістри (перемикачі), які створювали тони, багатші на обертони, ніж традиційні регістри, створюючи тепліші, більш оркестрові тембри. Ці нові можливості дозволяли органу відтворювати звуки безпрецедентної краси та виразності, виходячи за рамки чіткості класичного французького органу до романтичної чуттєвості та кольору. Симфонічна оркестровка Франка з її акцентом на багатих, змішаних звучностях та теплому гармонічному кольорі безпосередньо відображає цю естетику.

Органи Кавайє-Коль могли імітувати оркестрові інструменти за допомогою спеціально розроблених регістрів — регістри для флейти нагадували оркестрові флейти, струнні регістри імітували скрипки, язичкові регістри наближалися до гобоїв та труб. Ця оркестрова здатність спонукала органістів мислити симфонічно, сприймаючи органові реєстрації як аналогічні оркестрові поєднання. Практика реєстрації Франка на органі Кавайє-Коль навчила його мислити в термінах тембральних поєднань та контрастів, що безпосередньо впливало на його оркестрову творчість.

Незважаючи на свою багату звучність, органи Кавайє-Колля зберігали поліфонічну ясність класичних французьких органів, дозволяючи кільком незалежним голосам залишатися чіткими навіть у щільних музичних структурах. Ця здатність поєднувати поліфонічну ясність з гармонійним багатством стала визначальною рисою композиторського стилю Франка як в органній, так і в симфонічній музиці.

Орган Святої Клотільди, завершений у 1859 році, став щоденним супутником Франка протягом понад тридцяти років. Його учні розповідали, що він приходив до церкви рано перед службою, щоб імпровізувати, досліджуючи звукові можливості інструменту та розвиваючи імпровізаційні техніки, які сформували його композиторський стиль. Ці імпровізації були легендарними — ті, хто їх чув, описували музику надзвичайної краси,

духовної глибини та архітектурної величі. Хоча самі імпровізації втрачені, їхні естетичні якості та процедури були відображені в органних творах Франка та, що найважливіше, перенесені на його симфонічні композиції [12, ст. 134-156].

Одним із найпряміших проявів органного мислення в симфонізмі Франка є його підхід до оркестрування, який фундаментально відображає принципи реєстрації, а не традиційне оркестрове мислення. Реєстрація, як ми вже згадували — мистецтво вибору та комбінування органних нот для створення бажаних тембрових ефектів — передбачає вибір з доступних тональних кольорів та їх поєднання шарами, при цьому органіст додає або віднімає регістри для посилення або послаблення звуку. Цей адитивно-віднімальний підхід суттєво відрізняється від змішаної оркестрування, характерної для більшої частини романтичної симфонічної музики, де інструменти з різних сімейств поєднуються для створення складних тембрів.

Оркестрування Франка зазвичай працює відповідно до принципів реєстрації. Замість того, щоб змішувати інструменти з різних оркестрових сімейств для створення змішаних кольорів, композитор схильний представляти інструментальні сім'ї у відносно однорідних блоках: струнні, що грають разом, дерев'яні духові як хор, мідні як секція. Цей підхід створює чіткість окремих тембрових ниток, водночас дозволяючи потужні кумулятивні ефекти при поєднанні секцій, що точно аналогічно реєстрації органу, де регістри поєднуються в межах секцій, перш ніж секції з'єднуються разом.

Наприклад, у експозиції першої частини Симфонії ре мінор перша тема спочатку з'являється лише у струнних (аналогічно струнним регістрам органу), потім музичний матеріал переходить до дерев'яних духових (регістри флейти-язичкових інструментів), а потім з'являються мідні духові (регістри труби-тромбона). Оркестровка поступово додає інструментальні сімейства, нарощуючи інтенсивність шляхом накопичення тембру. Ця процедура безпосередньо відображає мислення реєстрації, де органіст буде

від основних регістрів через регістри дерев'яних духових до повного звучання органу.

Оркестровка Сезара Франка часто використовує стратифікацію, причому різні інструментальні сімейства займають різні регістри та зберігають окремі ідентичності навіть при одночасному звучанні. Ця стратифікація відображає поділ органу на мануальні клавіатури (кожна з яких керує різними регістрами), які можуть звучати разом, зберігаючи окремі тембральні ідентичності. Друга частина Симфонії ре мінор демонструє цю стратифікацію, з темами, представленими в різних оркестрових «реєстраціях» — іноді лише у струнних, іноді у дерев'яних духових, іноді у мідних — створюючи діалог тембрів, аналогічний діалогу між органними мануалами.

Характерна оркестрова методика Франка включає початок з відносно легкого нотування та поступове додавання інструментальної ваги, створюючи крещендо шляхом накопичення тембру. Ця техніка безпосередньо відповідає процедурам реєстрації органу, де органіст починає з м'яких опорних тонів і поступово додає опорні тони, щоб наблизитися до повноти звучання інструменту. Фінал Симфонії ре мінор містить численні приклади, з пасажами, що починаються у струнних або дерев'яних духових інструментах і нарощуються шляхом додавання інструментів, поки не зазвучить повний оркестр, створюючи приголомшливі кульмінації завдяки посиленню тембру.

Здатність органу до необмежено тривалого звучання вплинула на оркестрову творчість Франка, яка часто містить розширені пасажі тривалої гармонії з мелодійною активністю, що відбувається вище. Ці пасажі часто включають педальні звуки (тривалі басові ноти), які закріплюють гармонію, поки рухаються верхні голоси, техніка, що є фундаментальною для органної музики та безпосередньо перенесена в оркестрову творчість. Перша частина Симфонії ре мінор містить розширені педальні звуки, де бас підтримує одну висоту, тоді як гармонії зміщуються вище, створюючи напругу через

суперечність між статичним басом та рухомою гармонією — квінтесенцію органного ефекту.

Такий підхід до оркестрування, заснований на реєстрації, створює симфонічну музику з виразним тембральним характером, музику, де оркестрові секції зберігають індивідуальність навіть у пасажах *tutti*, де тембральне накопичення створює структурну артикуляцію, де стратифікація дозволяє поліфонічну ясність у межах насичених музичних текстур. Критики іноді скаржилися, що оркестровці Франка бракує належного оркестрового поєднання або, що його симфонічна музика «звучала як орган». Однак ця оркестровка під впливом органу є законним естетичним вибором і справжнім розширенням оркестрових можливостей, демонструючи, що принципи реєстрації органу можна успішно перекласти в оркестрові терміни [11, ст. 212-225].

Симфонічні твори С. Франка насичені поліфонічною музикою, інтегруючи фугові розділи у симфонічні структури таким чином, що синтезують барокову контрапунктичну традицію із романтичною гармонійною мовою та виразними цілями. Фінал Симфонії ре мінор містить розширену фугову експозицію та розвиток, де тема фуги походить від головної теми частини. Ця фугова частина не є стилістичною чи академічною вправою, а органічним наслідком логіки розвитку частини, fuga являє собою кінцеву розробку тематичного матеріалу за допомогою контрапунктичних засобів.

Ця інтеграція фуги в симфонічний фінал безпосередньо впливає з органного мислення Франка. Його основні органні твори часто завершуються фуговими частинами — Прелюдія, Фуга та варіація (Op. 18), Фантазія до мажор (Op. 16) і, що наймонументальніше, фінальний Хорал №1 мі мажор з «Трьох хоралів» (1890) — усі вони використовують фугу як кульмінаційний прийом. Композитор розумів фугу не як архаїчну форму, а як метод досягнення максимальної інтенсивності розвитку та архітектурної величі. Втільюючи це розуміння в симфонічній музиці, він створив симфонічні фуги,

які виконують експресивні та структурні функції, а не просто демонструють контрапунктичну майстерність [30, ст. 89-156].

У симфонічній музиці С. Франка контрапунктична свідомість проявляється у надзвичайно активних внутрішніх голосах. Наприклад, повільна частина Симфонії ре мінор містить внутрішні струнні лінії (альти, другі скрипки), які безперервно рухаються з мелодійним значенням, навіть коли основна мелодія з'являється в іншому голосі. Ця активність внутрішнього голосу створює гармонійне багатство та текстурну щільність, зберігаючи поліфонічну ясність, де кожен голос зберігає ідентичність та напрямок навіть у складних гармонічних послідовностях.

Ще одне з виразних досягнень Франка полягає в синтезі контрапунктичного мислення, похідного від органної традиції, із інтенсивно хроматичною романтичною гармонією. Традиційний контрапункт функціонував у відносно діатонічних гармонічних рамках; романтична гармонія часто підпорядковувала контрапунктичну ясність вертикальному гармонічному ефекту. Його музика досягає обох цих якостей одночасно — складні хроматичні гармонії виникають із контрапунктичного голосоведення, а контрапунктичні процедури породжують гармонічні послідовності великого багатства та напруги.

Цей синтез відображає здатність органу Кавайе-Колля поєднувати поліфонічну ясність з гармонійним багатством. Франк навчився грати на цьому інструменті, що контрапунктична складність і гармонійна чуттєвість не обов'язково повинні бути взаємовиключними, що кілька незалежних голосів можуть взаємодіяти в межах пишних гармонійних структур, не втрачаючи своєї індивідуальності. Цей урок, засвоєний на органі, став основоположним для його симфонічної естетики, дозволивши йому створювати оркестрову музику з безпрецедентною контрапунктичною щільністю та гармонійним багатством, що виникають одночасно [19, ст. 485-492].

Симфонічна музика Франка часто демонструє повільніший та більш медитативний темп, ніж типові симфонічні норми. Рухи розгортаються без поспіху, дозволяючи повністю дослідити ідеї та насолодитися гармонійними прогресіями. Перша частина Симфонії ре мінор, позначена як *Lento* через свій вступ, підтримує відносно помірний темп навіть у *Allegro non troppo*, створюючи музику, яка розгортається з серйозністю, а не стрімко прямує до кульмінації. Ця медитативна якість відображає часову естетику літургійної органної музики, де музика служить спогляданню, а не розвазі.

Там, де значна частина романтичної симфонічної музики створює драму через різкі контрасти та раптові трансформації, симфонічна музика Франка часто віддає перевагу поступовим метаморфозам та плавним переходам. Теми виникають поступово через процес розвитку; динамічні зміни відбуваються через розширені кресендо та димінундо; гармонічні зрушення прогресують через хроматичне голосоведення, а не драматичну модуляцію. Ця естетика поступової трансформації відображає практику імпровізації органу, де імпровізатор органічно розвиває матеріал, нарощуючи інтенсивність через накопичені невеликі зміни, а не через раптові драматичні жести.

Друга частина Симфонії ре мінор є прикладом цієї поступової трансформаційної естетики. Замість того, щоб представляти контрастні теми в різкій опозиції, частина дозволяє мелодійним ідеям виникати, трансформуватися та відступати в плавній безперервності. Тема англійського ріжка, що відкриває частину, зазнає постійних змін та розвитку, з'являються нові теми, що виникають через поступову метаморфозу, а не як різко контрастні альтернативи.

Симфонічні твори С. Франка часто характеризуються розширеними пропорціями та архітектурною величиною, характерними для великих органних творів. Вступи виходять за межі звичайної тривалості; розділи розвитку здійснюють вичерпне дослідження тематичних можливостей; коди досягають монументальних розмірів, іноді наближаючись до тривалості цілих

експозицій. Це пропорційне розширення відображає здатність органу створювати музику величезного часового масштабу, обмежену лише літургійними вимогами, а не концертними умовностями.

Фінал Симфонії ре мінор демонструє цю архітектурну велич через свої величезні пропорції та нагромаджувальну структуру. Частина розвивається через численні інтенсивні хвилі, кожна з яких сягає більш напруженої вершини за попередню, створюючи відчуття невблаганного прогресу до трансцендентного утвердження. Ця кумулятивна структура з її розширеним часовим масштабом та терплячим нарощуванням до приголомшливої кульмінації відображає часову організацію великих органних творів, таких як Хорал №1 мі мажор композитора, який аналогічно розвивається через розширений розвиток до трансцендентного завершення.

Перша частина Симфонії ре мінор містить пасажі, де хроматичне насичення створює часову призупинку, гармонії безперервно зміщуються через голосоведення, але чітка функціональна прогресія зупиняється, створюючи відчуття гармонійного застою, незважаючи на постійний рух. Ця естетика відображає здатність органної музики створювати стійкі гармонічні поля, що існують поза лінійною часовою прогресією, дозволяючи слухачам зациклюватися на конкретних гармоніях, замість того, щоб невблаганно рухатися вперед [32, ст. 342-351].

Щоб зрозуміти, як органне мислення Сезара Франка сформувало духовні виміри його симфонічної музики, важливо розглянути один з його найважливіших програмних органних творів: «Молитва», Op. 20, написаний близько 1860 року як частина збірки «Шість п'єс». Цей твір встановлює важливі прецеденти для духовно орієнтованої інструментальної музики, яка глибоко вплинула на симфонічну естетику Франка, демонструючи, як інструментальна музика без тексту чи чіткої програми, тим не менш, могла передавати глибокий духовний зміст і виконувати квазілітургійні функції.

Твір має назву «prière» (фр. молитва), що одразу ж визначає його духовне призначення та характер. На відміну від більшості органних творів,

які мають загальні назви (прелюдія, фуга, токато) або вказівки темпу, «Молитва» оголошує себе функціональною духовною музикою — не просто музикою про молитву, а музикою, яка є молитвою, яка виконує споглядальні, благальні та, зрештою, стверджувальні функції молитви за допомогою суто інструментальних засобів.

«Молитва» досягає свого духовного значення, не вимагаючи жодної програми чи тексту, окрім своєї назви. Сама музика, через свій мелодійний характер, гармонійні прогресії, формальну траєкторію та емоційну якість, передає духовний зміст (благання, прагнення, трансформацію, ствердження), який слухачі можуть сприйняти виключно музичними засобами. Ця демонстрація того, що інструментальна музика може передавати конкретні духовні значення без тексту чи програми, виявилася основоположною для симфонічної естетики Франка [23, ст. 79-82].

Композиція «Молитва» встановила кілька принципів, які сформували симфонізм Франка:

1. Музика як духовна дія: інструментальна музика може виконувати духовні функції, аналогічні молитві, медитації чи поклонінню, не просто представляючи ці дії, а й втілюючи їх за допомогою звукових засобів.

2. Духовна розповідь через тональну траєкторію: рух від мінору до мажору, від хроматичної нестабільності до діатонічної стабільності може передати духовну трансформацію від питання до твердження, від боротьби до миру.

3. Простота та глибина: духовна глибина не вимагає складності чи віртуозного прояву; прості мелодійні ідеї, пронизані духовною щирістю та розвинені з органічною логікою, можуть передати глибокий духовний зміст.

4. Споглядальний темп: духовна музика вимагає часу для споглядання; вона не може поспішати, але повинна дозволяти слухачам перебувати в гармонійних та мелодійних ідеях, переживаючи їхній емоційний та духовний резонанс.

5. Трансцендентна кульмінація: Духовна музика доречно досягає кульмінації в моменти надзвичайної інтенсивності, що натякають на божественну присутність, містичний досвід або духовне просвітлення — моменти, досягнуті за допомогою накопичених музичних засобів (гармонічне багатство, контрапунктична щільність, повна звучність, динамічна інтенсивність), створюючи ефекти, що перевершують суму їхніх частин [30, ст. 56-62].

Принципи, встановлені в «Молитві» та інших духовно орієнтованих органних творах, безпосередньо вплинули на симфонічні композиції Франка, які можна розуміти як переклад духовних цілей та естетики літургійної органної музики в концертно-симфонічні контексти. Цей переклад передбачав кілька ключових подій.

Симфонічна музика Франка переносить духовні цілі літургійної музики у світський концертний зал, припускаючи, що концертна музика може виконувати духовні функції, не стаючи явно літургійною. Симфонія ре мінор, хоча й написана для концертного виконання, а не для богослужіння, переслідує духовні цілі, аналогічні літургійній музиці. Вона пропонує слухачам можливість для споглядання, духовного піднесення та переживання трансцендентності. Ця концепція концертної музики як потенційного духовного досвіду, що походить з літургійної органної творчості С. Франка, являє собою значне розширення культурних функцій симфонічної музики.

Симфонічна музика Франка часто використовує мелодійний матеріал з характеристиками хоралу чи гімну — ступінчастий рух, діатонічна стабільність, регулярна структура фраз, широкі мелодійні контури. Фінал Симфонії ре мінор містить теми, що безпомилково мають хоральний характер, викликаючи літургійну музику без цитування жодних власне хоралів. Таке використання хорального матеріалу в симфонічному контексті створює музику, яка звучить одночасно оригінально та знайомо, по-світському та водночас сакральню. Ця техніка безпосередньо походить від

органної музики Франка, де хоральні композиції (зокрема, «Три хорали» 1890 року) являли собою кульмінаційні духовні заяви.

Легендарні органні імпровізації митця, які студенти описували як архітектурно цілісні, духовно глибокі та технічно блискучі, вплинули на його підхід до композиції. Його симфонічна музика часто зберігає імпровізаційну якість, з пасажами, які, здається, розгортаються спонтанно через логіку розвитку, а не за заздалегідь визначеними формальними планами. Ця якість відображає органічний, схожий на відкриття характер імпровізації, де музичні ідеї породжують власне продовження через внутрішню логіку.

Так розробка першої частини Симфонії ре мінор є прикладом цієї імпровізаційної якості. Розділ не просто систематично опрацьовує тематичний матеріал, а, здається, спонтанно відкриває можливості розвитку, із гармонійними прогресіями та тематичними трансформаціями, що органічно виникають із самого музичного матеріалу. Ця імпровізаційна естетика, що культивувалася протягом десятиліть органної імпровізації в Сент-Клотільді, надає симфонічній музиці С. Франка її особливий характер неминучого розгортання [11, ст. 198-211].

Внесок С. Франка в поліфонічне відродження був виразним завдяки його органній основі та духовній спрямованості. Там, де інші композитори використовували контрапункт заради його архітектурних якостей чи інтелектуального інтересу, поліфонічна творчість композитора служила духовно-експресивним цілям. Його фуґи були не демонстрацією контрапунктичної майстерності, а кульмінаційними духовними твердженнями, моментами, коли численні незалежні голоси, що взаємодіяли відповідно до контрапунктного закону, створювали музичні метафори духовної спільноти, божественного порядку чи трансцендентної єдності [10, ст. 91-94].

Симфонія ре мінор (1886-88) являє собою найповнішу реалізацію перекладу Франком органного мислення в симфонічні терміни. Кожен аспект

цього твору відображає естетику органу, техніку гри на органі та духовні цілі, похідні від літургійної органної музики.

Вступне *Lento* з його питальним хроматичним девізом у низьких струнних одразу ж встановлює естетику, що впливає з органного мислення. Демонстрація мотиву в низькому регістрі з тривалими гармоніями у високих регістрах походить з техніки педалей органу, де ноги грають басові лінії, а руки створюють гармонійний та мелодичний матеріал.

Перехід до *Allegro non troppo* вводить основну тему, представлення якої в розділених струнних створює однорідний тембральний блок, аналогічний реєстрації органу. Контрапунктична щільність та гармонічна інтенсивність розділу розвитку відображають практику імпровізації органу, де тематичні матеріали зазнають постійної трансформації через логіку розвитку. Рекапітуляція включає повернення матеріалу *Lento*, синтезуючи вступ та сонатну форму в методиці, яку С. Франк досліджував в органних творах.

Формальна складність другої частини — синтез елементів повільної частини, скерцо та інтермецо — відображає формальну гнучкість органної музики, де частини часто поєднують різні характери та темпи в секційних структурах. Знамените соло англійського ріжка, яке відкриває частину, використовує інструментальний колір, що нагадує язичкові регістри органу, створюючи тембр одночасно оркестровий та органоподібний. Численні теми частини зазнають контрапунктного поєднання, причому різні ідеї представлені одночасно в різних оркестрових секціях. Техніка, що відображає органну практику одночасного представлення різних матеріалів на різних мануалах.

Фінал найчіткіше демонструє органне мислення, перекладене в оркестрові терміни. Його хоралоподібна головна тема викликає враження від літургійної органної музики, натякаючи на ствердження гімну життя, не цитуючи жодного конкретного хоралу. Розширений фуговий епізод синтезує барокові фугові процедури з романтичною гармонічною мовою, створюючи

фугу, яка виконує духовно-кульмінаційну функцію, а не академічну показовість. Загальна траєкторія частини побудова через численні кульмінації до приголомшливого ствердження в ре мажор, відображає накопичувальні структури великих органних творів, де інтенсивність наростає завдяки накопиченим засобам до трансцендентного завершення.

У всій симфонії оркестровка відображає принципи реєстрації, фактура демонструє контрапунктичне мислення, темп демонструє медитативну якість, характерну для літургійної музики, а загальна духовна траєкторія (від ре мінор до ре мажор, від хроматичного питання до діатонічного ствердження) відповідає моделям, встановленим у духовно орієнтованих органних творах, таких як «Молитва». Таким чином, Симфонія ре мінор являє собою не просто симфонію, на яку вплинула органна музика, а симфонію, яка є органною музикою, перекладеною в оркестровий твір — твір, сама концепція та реалізація якого фундаментально залежать від органного мислення [33, ст. 215-229].

Синтез органного мислення Сезара Франка із симфонічною композицією виявився глибоко впливовим для наступних поколінь, особливо для його учнів, які склали ядро французької симфонічної школи. Вінсент д'Енді, Ернест Шоссон, Анрі Дюпарк, Гі Ропарц та інші засвоїли уроки свого вчителя про циклічну єдність, контрапунктичну щільність, хроматичну гармонію та духовний зміст в інструментальній музиці. Ці композитори продовжували розвивати французьку симфонічну музику в напрямку, започаткованому Франком, створюючи твори, які синтезували німецьку структурну строгість з французькою чутливістю, контрапунктичну традицію з романтичною експресією та духовний зміст з концертною музикою. — посилання!

«Симфонія на французький гірський повітрі» д'Енді (1886) та його Друга симфонія (1902-03) демонструють вплив С. Франка у своїх циклічних прийомах, контрапунктичних текстурах та духовно-філософському змісті. Симфонія Шоссона сі-бемоль мажор (1889-90) аналогічно використовує

циклічну єдність та духовну траєкторію від питань, що змінюються в мінорному ладі, до твердження в мажорному ладі. Ці твори, хоча й індивідуально самобутні, поділяють із Симфонією ре мінор Франка концепцію симфонічної музики як засобу духовного вираження та підхід до оркестрової композиції, сформований контрапунктичним мисленням та естетикою, що впливає на орган.

За межами Франції синтез органного мислення Франка із симфонічною композицією вплинув на композиторів по всій Європі, а згодом і на Америку. Макс Регер у Німеччині, чия органна музика та оркестрові твори подібним чином синтезують контрапунктичну традицію із хроматичною романтичною гармонією, переслідував цілі, аналогічні цілям Франка, хоча й з різними естетичними акцентами. Британські композитори, такі як Чарльз Вільєрс Стенфорд, а пізніше Ральф Воан Вільямс, поглинули вплив Франка, особливо щодо духовного змісту в інструментальній музиці. Американські композитори на початку 20 століття, особливо ті, хто навчався в Парижі з Д'Інді чи іншими учнями Франка привнесли франківські принципи в американську симфонічну композицію, впливаючи на розвиток американської оркестрової музики таким чином, що підкреслював духовне вираження та контрапунктичну суворість.

С. Франк показав, що симфонічній музиці не потрібно вибирати між структурною суворістю та духовним змістом, між поліфонічною складністю та гармонійним багатством, між шануванням традиції та прагненням до сучасного вираження. Його симфонічні твори, що кореняться в органному мисленні та поліфонічній традиції, досягли синтезів, які розширили виразний діапазон та культурні функції симфонічної музики, демонструючи, що концертна музика може служити квазілітургійним цілям, а концертний зал може стати простором для духовного досвіду.

2.3. Оркестрова мова як інструмент художнього синтезу у симфонії d-moll С. Франка

Симфонія Сезара Франка d-moll, написана між 1886 і 1888 роками та прем'єра якої відбулася 17 лютого 1889 року в Паризькій консерваторії під керівництвом Жюля Гарсена, являє собою найповніший та найуспішніший синтез композитором різноманітних елементів, розглянутих у попередніх розділах: злиття програмних та абсолютних музичних принципів, інтеграція органного мислення з оркестровою мовою, поєднання французьких та німецьких традицій, синтез контрапунктичної строгості з хроматичною гармонією та вбудовування духовного змісту в суто інструментальну структуру. Цей твір, єдина завершена симфонія Франка (йому було 66 років на момент прем'єри, і він помер менш ніж через два роки), є кульмінацією його симфонічного мислення та найповнішою реалізацією його естетичних принципів [11, ст. 219-265].

Перше сприйняття симфонії було у кращому випадку неоднозначним, деякі критики та навіть оркестранти висловлювали здивування або ворожість. Відомий коментар, про який ми вже згадували вище, що приписується оркестранту: «Це — симфонія? Але, мій любий сер, хто коли-небудь чув про написання твору для англійського ріжка в симфонії?» — відображає сприйняті типові аномалії твору. Однак саме ці аномалії становлять синтетичне досягнення твору: використання англійського ріжка (інструменту, більш поширеного в опері, ніж в симфонії) відображає розширення композитором симфонічних оркестрових ресурсів; тричастинна, а не традиційна чотиричастинна структура, являє собою формальне нововведення, що служить органічній єдності; повсюдні циклічні прийоми та тематичні трансформації демонструють синтез лістівських новаторств із бетховенськими циклічними принципами; духовна траєкторія від боротьби до утвердження проектує трансцендентний зміст без програмної специфікації.

Цей підрозділ містить ґрунтовний аналіз Симфонії d-moll, досліджуючи, як оркестрова мова Франка, його використання тембру, фактури, гармонії, контрапункту, форми та тематичних процедур, служить основним інструментом художнього синтезу. Аналіз демонструє, що оркестровка Франка — це не просто поверхнева якість чи другорядний фактор, а саме засіб, за допомогою якого він досягає численних синтезів, що визначають його симфонічну естетику. Кожне оркестрове рішення — вибір інструментів, комбінації тембрів, густина текстури, прийоми, подібні до реєстрації органу, контрапунктичні нашарування — служить синтетичним цілям твору, створюючи симфонію, яка є одночасно традиційною та інноваційною, автономною та змістовною, французькою та німецькою, світською та духовною.

Перш ніж детально розглядати окремі частини, важливо зрозуміти загальну архітектуру симфонії, яка сама по собі є вирішальним синтезом. Твір складається з трьох частин:

I. Lento – Allegro non troppo (d-moll → d-moll/F-dur)

II. Allegretto (B-dur)

III. Allegro non troppo (d-moll → D-dur)

Ця тричастинна структура синтезує симфонічний обсяг з органічною єдністю. Усуваючи традиційний менует-скерцо (найменш структурно суттєву частину в класичних симфоніях), С. Франк створює більш концентровану духовно-експресивну траєкторію: боротьба (I) → споглядання (II) → ствердження (III). Взнявши цю траєкторію за основу, можна інтерпретувати наступний сюжет (беручи за основу виключну духовність композитора): страждання Христа на Голгофі → споглядання та жаль Марії (Mater Dolorosa) → ствердження перемоги над смертю, Воскресіння.

Вибір Франком тричастинної, а не чотиричастинної структури для своєї Симфонії ре-мінор, є значним нововведенням. Традиційна чотиричастинна симфонія була стандартною з часів Гайдна та Моцарта. Бетховен іноді варіював її (п'ять частин Шостої симфонії, хоча концептуально чотири плюс

вставлена буря), але чотири частини залишалися нормативними. Р. Шуман і Ф. Мендельсон зберігали чотиричастинні структури, Брамс пізніше зробив те саме.

Тричастинна концепція Франка синтезує симфонічний масштаб з більшою органічною єдністю. Виключаючи традиційний танцювальний рух (менует або скерцо), Франк створює більш концентровану духовно-філософську траєкторію: боротьба (перша частина), споглядання та питання (друга частина), ствердження та трансцендентність (фінал). Тричастинна структура також дозволяє більшу інтеграцію через циклічність — з меншою кількістю частин циклічні повернення та трансформації створюють тісніший взаємозв'язок. Це нововведення вплинуло на учнів Франка (д'Енді, Шоссон) та сприяло розвитку симфонічних концепцій наприкінці 19 століття.

Тональна архітектура підсилює цю траєкторію: починаючи в d-moll, переходячи до B-dur (субдомінанта до паралельного мажору, що створює тональний відступ, але зберігає спорідненість за знаками при ключі) і закінчуючи в D-dur. Ця трансформація тоніки з мінору в мажор створює тональний сюжет трансцендентності та розв'язання, який слухачі можуть сприйняти навіть без філософської інтерпретації.

Склад оркестру симфонії включає: 2 флейти, 2 гобої, англійський ріжок, 2 кларнети, бас-кларнет, 2 фаготи, 4 валторни, 2 корнети, 2 труби, 3 тромбони, тубу, литаври, арфу та струнні. Цей склад дозволяє митцю створювати багату палітру тембрових барв, що наближається до різноманітності органних реєстрів.

Перша частина: Lento – Allegro non troppo

Вступ Lento (такти 1-51)

Симфонія відкривається одним із найвиразніших та найзагадковіших вступів у симфонічній літературі 19-го століття, який одразу ж закріплює естетику твору, сповнену впливу органу, хроматичну гармонійну мову та духовно-питальний характер.

Перший мотив виникає в нижніх струнних (віолончелі та басы в унісон), що стане наскрізним мотивом симфонії.

The image shows a musical score for the first movement of a symphony, marked *Lento*. The score is for five parts: 1st Violons, 2nd Violons, Altos, Violoncelles, and Contrebasses. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is common time (C). The first motif is introduced in the lower strings (Violoncelles and Contrebasses) in unison, starting with a piano (*p*) dynamic. The motif consists of a chromatic line of eighth notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. This motif is then taken up by the other string parts. The score includes dynamic markings: *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *dim.* (diminuendo). The tempo is marked *Lento* at the beginning and end of the excerpt.

Цей мотив, що у своєму початковому викладі містить у зародковій формі гармонійну та експресивну напругу. Його хроматичний характер, створюють безпосередню тональну неоднозначність навколо тонального центру, натякає на питання, невизначеність та духовний пошук — емоції, вбудовані в самі інтервали та гармонійні наслідки теми. Цей мотив також може бути натяком на початок 22 Псалма та відсилкою до слів Христа на хресті «Елоїм, Елоїм, лама шавактані?» («Боже Мій, Боже Мій, чому Ти Мене покинув?»).

Оркестровка цього вступу має квінтесенцію впливу органу: низькі струнні створюють темну, стійку звучність, аналогічну реєстрації педалей органу. Фактура (педальний бас із стійкими гармоніями вище) безпосередньо відображає естетику органу, перекладену в оркестрову тканину.

Мотив одразу ж зазнає розвитку (тт. 6-12), при цьому фраза переходить до 1-х скрипок, тоді як інші струнні підтримують стійкі гармонії. Ця безпосередність розвитку — мотив, що починає розвиватися ще до того, як він повністю сформувався — відображає імпровізаційну органну практику, де зародкові ідеї негайно породжують продовження через логіку розвитку.

На запитання низьких струнних відповідає співучий мотив перших скрипок у верхньому регістрі. Спочатку низхідний, потім висхідний, він

застигає на нерозв'язаному питанні, створюючи ефект діалогу між двома протилежними світами — темним, сумнівним (низькі струнні) і світлим, сподіваним (скрипки).

У міру розвитку вступу оркестровка поступово нашаровується, демонструючи мислення, засноване на принципі реєстрації органу. Інструменти приєднуються, створюючи поступове накопичення оркестрових сил, аналогічно принципам реєстрації органу, де регістри додаються поступово для нарощування інтенсивності. Вступ нарощується до першої кульмінації завдяки цій кумулятивній оркестровці, де всі струнні секції беруть участь у хроматичному висхідному ході (тт. 17-28). Гармонія стає дедалі нестабільнішою через зменшені септакорди та хроматичне голосоведення, створюючи максимальну напругу, перш ніж почати новий виток.

Вступний мотив (у фагота, бас-кларнета, валторн, а потім туби) пронизує музичну структуру. Перехід на *Allegro non troppo* будується через драматичне нарощування: хроматичне сходження в басу, посилення оркестрування, крещендо до форте та зростання ритмічної активності. Кульмінацією є рішучий вихід до D7 в d-moll, де традиційно відбувається невелика фермата (не вказана в партитурі, є виконавською традицією) перед *Allegro*.

Allegro non troppo:

Експозиція побудована за розширеною сонатною схемою з кількома тематичними зонами:

- Перехідна зона (повернення вступного матеріалу)
- Головна партія (тема «надії»)
- Сполучна партія
- Перша тема побічної партії
- Друга тема побічної партії (тема «віри»)
- Заключна партія.

Ця багатотемність є характерною для симфонізму другої половини ХІХ століття і дозволяє С. Франку створити багатогранну драматургічну концепцію.

Перед викладом головної партії в Allegro композитор застосовує нетиповий для класичної сонатної форми прийом: він повертається до вступного матеріалу (Lento), але вже у новій тональності (f-moll), створюючи своєрідну «подвійну експозицію». Цей прийом підкреслює центральне значення мотиву «Елоїм» для всього твору, він є тим «питанням», на яке вся симфонія шукає відповідь. Циклічний принцип, де один і той самий мотив постійно повертається у різних контекстах і тональностях, стає основою драматургії.

Головна партія виростає органічно із вступного мотиву, трансформуючи його з похмурого питання у рішучу, мужню, героїчну тему в d-moll/f-moll. Учень Франка, музикознавець Гі Ропарц, назвав цю тему темою «надії» (espérance), оскільки вона уособлює волю до боротьби, прагнення до світла, віру в можливість перемоги над темними силами смерті [28, ст. 119-158].

Всі струнні проводять тему в унісоні або октавних подвоєннях, з відповіддю у духових інструментів та литавр. Це створює потужне, монументальне, органоподібне tutti. Така оркестровка забезпечує героїчний, урочистий характер теми і підкреслює її центральне значення у драматургії частини.

Після експонування теми в унісоні С. Франк додає контрапунктичні лінії у струнних (тт. 33-38/81-86), що створює густу поліфонічну тканину. Ця поліфонічність є характерною рисою органного письма С. Франка, який у своїх органних творах (особливо Трьох хоралах, 1890) широко використовував імітаційну техніку і контрапунктичне ускладнення фактури.

Композитор використовує антифонний принцип, характерний для церковної музики і органних творів, коли різні оркестрові групи відповідають одна одній короткими, контрастними фразами.

Далі С. Франк здійснює серію швидких модуляцій через різні тональності, характеризуючись гармонічною авантюристю. Ці модуляції відображають улюблений принцип «модулюйте, модулюйте!», який він застосовував у своїх органних імпровізаціях в Сент-Клотільд.

Сполучна партія (тт. 91-98) не є простим модуляційним переходом, а являє собою самостійний, розгорнутий тематичний розділ з новим мотивом, що з'являється у дерев'яних духових (флейти, гобої). Цей мотив побудований на висхідній хроматичній лінії, що створює відчуття нестабільності, напруги і тонального пошуку.

Побічна партія (99-170) в F-dur складається з двох контрастних тем, що репрезентують ліричний, споглядальний, містичний полюс симфонії на противагу героїчній, вольовій головній партії.

Перша тема побічної партії (тт. 99-110)

Перша тема побічної партії є ніжною, мрійливою мелодією у перших скрипок та відповіддю у віолончелей та контрабасів. Ця тема має камерний, інтимний характер і різко контрастує з монументальністю героїчної головної партії.

Друга тема побічної партії — тема «віри» (тт. 129-136)

Це центральна лірична тема симфонії і другий лейтмотив циклічної форми (поряд з мотивом долі). Вона з'являється в F-dur у верхньому регістрі флейт, гобоїв, ріжку, кларнету та скрипок. Гі Ропарц назвав її темою «віри» (foi), оскільки вона «декламується як велике Credo». Вона з'являється на величезній кульмінації і сприймається як світлий ідеал, до якого прагне весь твір, як духовна істина, що проривається крізь сумніви і боротьбу.

Тема «віри» являє собою розгорнутий, широкий період з інтервальною структурою, яка створює ефект піднесеної, трансцендентної мелодії. Мелодія розгортається широкими фразами з кульмінаційними вершинами.

Експозиція завершується тихою і просвітленою **заключною партією** (171-190), що є нетиповим для драматичної симфонії романтичної епохи, де експозиції часто закінчуються потужними кодами. Заключна партія

ґрунтується на мотивах другої теми побічної партії, але в умиротвореному, пасторальному, споглядальному характері.

Прозора, камерна фактура з почергово солюючими валторною, гобоєм та флейтою, що чергуються з коливальними мотивами струнних нагадує французькі органні речиталі — сольні епізоди на окремому експресивному мануалі (*Récit expressif*) з нижніми, витонченими регістрами (*flûte octaviante, quintaton, unda maris*). Гармонічна послідовність стає більш діатонічною, спокійною після хроматичних блукань експозиції, що створює відчуття тимчасового спокою, перепочинку перед бурхливою, конфліктною розробкою.

Розробка є найбільш драматичним, динамічним, емоційно напруженим і гармонічно авантюрним розділом частини, де всі теми беруть участь у активному, конфліктному, трансформаційному розвитку. Композитор використовує весь арсенал композиторських технік: імітаційну поліфонію, стретні проведення, секвенції, фрагментацію тем, модуляції у найвіддаленіші тональності, драматичні контрасти динаміки і оркестрових барв.

Розробка починається підготовчого восьмитактового епізоду (тт. 191-198), де імітаційно повторюється мотив теми «віри» (скрипки, альти, віолончелі). Він також повністю проводиться у віолончельній партії у супроводі *sf* дерев'яних-духових. Нарешті флейтовий пасаж нас приводить розробки головної партії (поч. з 199 т.), що як ми пам'ятаємо базується на вступному мотиві. Тут він проводиться у його найбільш похмурому, загрозливому, трагічному варіанті в *as-moll*. Питання, поставлене на початку симфонії, тепер звучить як фатальний виклик, як голос невблаганної долі.

Композитор використовує імітації (*stretto* — прийом, коли наступний голос вступає до завершення теми в попередньому голосі), створюючи враження наростаючої напруги, стиснення часу і драматичної кульмінації (тт. 213-224). Динаміка майже не змінна в межах від *forte* до *fortissimo*, але оркестрова густина збільшується через поступове додавання нових

інструментів — знову принцип органного *crescendo* через додавання регістрів.

Рухаючись хвилеподібно та комбінуючи різні оркестрові групи музика знову входить в споглядальний епізод (тт. 293-316). Тут чергуються два мотиви. Перший вже знайомий нам із заключної партії, що проводиться у дерев'яних духових. Цей мотив заспокоюючий, але при цьому не позбавлений внутрішнього руху. Натомість другий мотив, що проводиться у мідних (а потім з додавання віолончелей та контрабасів) і імітує звучання органу.

Тема «віри» також піддається драматичній трансформації і набуває трагічного, відчайдушного характеру (тт. 317-322). Виростаючи з попереднього епізоду, вона поступається нисхідним ходам в низькому регістрі у бас-кларнету, фаготу, тромбонів, туби та низьких струнних, що зрештою приводять нас до репризи.

Реприза (тт. 331-484) з'являється з поверненням вступного матеріалу *Lento* — чудового формального синтезу, де вступ та реприза зливаються. Цей епізод демонструє принцип Франка, що форма повинна органічно виникати з матеріалу, а не слідувати заздалегідь визначеним шаблонам — матеріал вступу виявився настільки фундаментальним, що він повинен брати участь у самій репризі.

Перша власне тема повертається в ре мінор, тепер у повній оркестровці *fortissimo* з моменту її першої появи — різкий контраст з її початковим представленням лише у альтях, віолончелях та контрабасах. Це безпосереднє представлення у повній силі являє собою синтез функції репризи з розвитковою інтенсифікацією (трансформація через оркестровку, що демонструє ефекти розвитку). Тема більше не будується поступово через зміни реєстрації, а з'являється вже повністю оркестрованою, що свідчить про те, що процес розвитку фундаментально змінив вимоги до викладу матеріалу — те, що спочатку потребувало поступового накопичення, тепер вимагає негайного повного викладу.

Перша тематична область репризи залишається відносно стиснутою порівняно з експозицією, причому Франк швидше рухається до викладу головної партії. Таке стиснення відображає принципи класичної репризи.

Перехід знову використовує матеріал початкового мотиву, тепер ще більш стиснутий та терміновий, ніж в експозиції. Орестрування залишається щільним та активним, зберігаючи інтенсивність, встановлену поверненням першої теми в повній оркестровці. Поява цього мотиву протягом усієї репризи — у вступі, в головній партії ще раз демонструє його статус фундаментальної ідеї руху, зародкової клітини, з якої все виростає.

Побічна партія повертається, тепер у D-dur, а не у F-dur, як в експозиції. Ця тональна трансформація являє собою вирішальний момент у духовній траєкторії симфонії. Тема, яка пропонувала перепочинок і прагнення у фа мажорі, тепер з'являється в ре мажорі, що свідчить про те, що духовні якості, пов'язані з побічною партією (спокій, піднесення, впевненість), були досягнуті у зв'язку з тонічним центром, фундаментальною точкою відліку твору.

Однак ця поява D-dur в першій частині симфонії являє собою лише часткове духовне вирішення. Воно демонструє витончене оброблення Франком тонально-духовного сюжету: прогрес відбувається поступово, з моментами утвердження мажорного ладу, що досягаються переважно в мінорних контекстах, що свідчить про те, що духовна подорож включає періодичні досягнення в рамках постійної боротьби.

Реприза побічної партії відбувається за подібними принципами, як і в експозиції, однак загальний характер є більш тріумфальним та стверджувальним, ніж на початку частини, що відображає як тональну трансформацію до ре мажор, так і шлях розвитку, що відбувся. Тема пройшла випробування в боротьбі за розвиток і виходить зміцненою, її стверджувальний характер посилюється завдяки виживанню в горнилі розвитку.

Заключна партія (465-484) відсилає нас до матеріалу експозиції, але в тональності D-dur. Цей епізод можна вважати найспокійнішим місцем всієї симфонії і першої частини зокрема. Сповнений трансцендентичності та споглядальності він є останнім острівцем спокою перед кодою.

Кода (з 485 т.) являє собою завершальний синтез частини, об'єднуючи основні матеріали в остаточному висловлюванні, яке одночасно вирішує деякі напруження та залишає інші невирішеними, натякаючи на те, що духовна подорож продовжується.

Кода починається з теми «віри», тепер трансформованої шляхом фрагментації та послідовної обробки. Оркестровка чергується між проголошеннями тутті та камерними редукованими текстурами, створюючи діалог оркестрових сил. Ця діалогічна текстура відображає як класичну риторику коди, так і концепцію Франка про оркестрові секції, що впливають на орган, як аналогічні органним відділам (різні мануали з різними реєстраціями), здатним взаємодіяти один з одним.

Оркестровка цього уривку демонструє надзвичайну вишуканість: мідні та струнні займають різні тембральні та реєстрові простори (мідні в середньо-високому регістрі з тривалими тонами, струнні в ширшому діапазоні з активною фігурацією), що дозволяє обом звучати чітко, незважаючи на їхню ладову опозицію. Це відображає органне мислення, де різні мануали можуть грати різні матеріали одночасно, зберігаючи чіткість — струнні акорди можуть грати тривалі акорди, тоді як великі грають постійні пасажі, кожен з яких залишається окремим, незважаючи на одночасне звучання.

Частина завершується в D-dur, повертаючись до матеріалу Lento, який тепер звучить піднесено. Це могло б свідчити про формальне закінчення твору та композитор трактує це радше, як надію ніж остаточне утвердження.

Друга частина: Allegretto

Друга частина, позначена як Allegretto та виконана в B-dur, являє собою одну з найвиразніших інновацій С. Франка: частину, яка синтезує

характеристики повільної частини, скерцо та інтермеццо в унікальну багатосекційну структуру, що протистоїть легкій категоризації. Цей загальний синтез відображає принцип композитора, що форма повинна служити експресивним цілям, а не відповідати заздалегідь визначеним шаблонам, та його готовність створювати гібридні структури, що поєднують елементи з різних типів частин для досягнення конкретних експресивних та духовних цілей.

Частина функціонує як споглядальний центр симфонії, простір для духовного пошуку та медитації між боротьбою першої частини та ствердженням фіналу. Її характер переважно ліричний та інтроспективний, з моментами легшої, скерцоподібної грайливості, що створюють контраст. Тональний центр $c\flat$ мажор, створює тональну дистанцію від першої частини, зберігаючи при цьому спорідненість, натякаючи на іншу духовно-емоційну сферу, залишаючись при цьому пов'язаним із загальною траєкторією симфонії.

Формальну структуру частини можна розуміти як розширену три частинну форму з внутрішніми підрозділами та циклічними інтерполяціями. Однак, цей схематичний опис надмірно спрощує фактичну складність частини, оскільки кожна секція містить кілька підрозділів, контрастних ідей та процедур розвитку, які створюють структуру більш плинну та органічну, ніж традиційна тричастинна форма.

Дана частина починається з одного із найбільш пам'ятних і спочатку суперечливих моментів симфонії: соло англійського ріжка, що представляє **головну тему**.



Цей оркестровий вибір, у якому англійський ріжок займає чільне місце в симфонічній повільній частині, викликав критичні зауваження, але являє собою ретельно продуманий синтез тембральних, структурних та експресивних міркувань, що демонструє розширення С. Франком симфонічних оркестрових можливостей.

Англійський ріжок вступає самостійно з темою глибокої простоти та краси, позначеною *dolce cantabile*. Тема характеризується переважно ступінчастим рухом, ніжним ритмічним потоком та фразовою структурою незвичайної гнучкості. Характер теми поєднує пасторальну простоту (ступінчастий рух, вузький діапазон, повторювані фрази, що натякають на народну мелодію або музику пастушої музики) із витонченими гармонійними тенденціями.

Вибір англійського ріжка як сольного інструменту відображає численні міркування, що демонструють синтетичне оркестрове мислення Сезара Франка.

Після оркестрування першої частини, переважно зосередженого на струнних та тутті-оркеструванні, де домінують темніші кольори та щільніші текстури, сольний тембр валторни забезпечує драматичний контраст, позначаючи другу частину як таку, що займає зовсім іншу експресивну сферу. Унікальний колір інструменту — пронизливий, але м'який — створює безпосередню диференціацію від звукового світу першої частини. Важливо добитися, щоб виконавець на ріжку грав цю тему вільно та невимушено, ніби нанизуючи на рух струнних та арфи.

Пронизливий, дещо носовий тембр валторни нагадує певні язичкові регістри органу, створюючи звуковий зв'язок з органною естетикою С. Франка, залишаючись при цьому виразно оркестровим. Цей синтез кольору, що впливає на орган, з оркестровою специфікою демонструє метод композитора перекладати органне мислення в оркестрові терміни не через буквальне наслідування, а через аналогічну відповідність.

Англійський ріжок несе пасторальні асоціації через його використання в оперних сценах із пастухами, а його дещо архаїчний тембр натякає на сільські народні інструменти. Ці асоціації доречні для споглядального, медитативного характеру цієї частини, що викликає враження самотності, тихе страждання та духовні пошуки. Тембр інструменту натякає на відстань, віддаленість, голос, що кличе здалеку — якості, що підходять для духовного пошуку та споглядання. Його сольна експозиція, яка спочатку з'являється без акомпанементу, створює надзвичайну оголеність та вразливість, натякаючи на самотній голос у медитації чи молитві. В контексті духовного аспекту творчості Франка, цей розділ можна подати як молитву Богородиці та внутрішнє (приховане) страждання.

Тема спочатку з'являється після невеликого оркестрового програшу (струнні та арфа). Піцкато струнних та акорди арфи забезпечують ніжну гармонійну підтримку, їхня артикуляція підтримує прозорість та дозволяє домінувати тембру англійського ріжка в подальшому. Цей рух з першої долі до третьої в тридольному розмірі частини викликає почуття поміркованості та водночас невпинності руху життя. Сама оркестровка (сольні духові з акомпанементом струнних піцкато) створює камерну інтимність, що натякає на приватну медитацію, а не на публічне проголошення, що відповідає споглядальному характеру частини.

На початку теми «ріжка» (16 т.) залишаються лише струнні та у міру продовження цієї теми знову з'являється арфа, додаючи акордові фігури, що збагачують гармонійну текстуру, зберігаючи при цьому делікатність. Додавання арфи являє собою як тембральне збагачення, так і текстурний синтез (поєднання щипкових струн — піцкато — зі щипковою арфою створює тембральну родину щипкових інструментів). Ефірна якість арфи посилює духовну атмосферу, її асоціації зі священною музикою (арфа як традиційний символ небесної музики) та її ніжну звучність, створюючи музику неземної краси.

Оркестровка поступово збагачується в міру розвитку теми: її підхоплюють кларнети та валторни (32 т.), створюючи тепліше, повніше представлення мелодії, зберігаючи при цьому характер сольних духових. Цей метод додавання інструментів у паралельному русі для створення багатшої гармонізації відображає мислення реєстрації органу, де додавання регістрів створює повнішу звучність, зберігаючи мелодійну ідентичність та ясність.

У скрипках з'являється нова мелодійна ідея (з 49 т.), більш жвава та ритмічно активна (у других скрипках та альтях), ніж тема англійського ріжка. Ця ідея, хоча й контрастує за характером, черпає інтервальний зміст з попередньої теми, зберігаючи органічну єдність. Оркестровка зміщує акцент на струнні, при цьому сам ріжок відступає до ролі акомпанементу, демонструючи плавний підхід митця до оркестрових ролей. Інструменти рухаються між мелодійною перевагою та функціонуванням акомпанементу органічно, а не зберігають фіксовані ролі.

Цей уривок демонструє принцип безперервного розвитку та трансформації у творчості Франка, характерний для його зрілого стилю та відображаючи практику імпровізації на органі. Замість того, щоб представляти різко контрастні теми в блочній послідовності (класичний підхід до контрасту), композитор створює плавні переходи, де нові ідеї поступово виникають з попереднього матеріалу, персонажі трансформуються через ледь помітні зрушення, а межі між розділами розмиваються в органічну безперервність. Це створює музику, яка, здається, зростає та розвивається природно, ніби відкриваючи свій власний шлях.

Перший розділ розвивається до свого завершення через поступове згущення текстури та збільшення динаміки. З'являються мідні духові (валторни забезпечують гармонійну підтримку), дерев'яні духові посилюють свою участь, а струнні грають з більшою щільністю та динамічною вагою. Таке будівництво створює помірну кульмінацію (в 69 та 79 тт.), яка забезпечує фразування, не перевантажуючи переважно ліричний, споглядальний характер частини. Оркестровка в цій кульмінації використовує значні сили,

але зберігає прозорість та баланс, демонструючи, що оркестрове тутті не обов'язково означає надмірну гучність чи щільність, Франк досягає сили завдяки багатству гармонії та повноті текстури, а не лише завдяки чистій динамічній силі.

Середня частина Allegretto (починаючи зі 108 т.) складається із кількох підрозділів, що містять контрастні теми, методи розвитку, створюючи синтез через тематичну інтеграцію.

Сприйняття мелодичного матеріалу другої частини драматично трансформується в *першій*, скерцоподібній темі цього епізоду. Темп залишається незмінним, але музика набуває легших якостей: більш прозора текстура, стакато артикуляція, швидкі струнні фігури, грайливий ритмічний характер. Ця частина представляє синтез елементів скерцо (традиційної третьої частини класичних симфоній) у частині в її переважно ліричній структурі, демонструючи поєднання С. Франком кількох типів частин в єдину, багатогранну структуру.

Основна ідея цієї теми проявляється в струнних зі стакатною артикуляцією та швидким ритмічним рухом, створюючи контраст зі стійким, ліричним характером вступу. Оркестровка залишається відносно легкою — переважають струнні, що створює чіткість, дерев'яні духові додають пунктуаційні акорди та епізодичну мелодійну участь. Ця легкість створює текстурний контраст як з багатством першої теми, так і з щільністю першої частини симфонії, забезпечуючи рельєфність та різноманітність у загальному споглядальному характері другої частини.

Друга тема цього епізоду (135-175 тт.) водночас більш плавна та більш рухлива за попередню. Тематичний матеріал викладається спочатку в кларнета, а в подальшому переходить в різні оркестрові групи (перші скрипки, альти, а також дерев'яні духові). Пунктирний ритм теми супроводжують валторнові акорди, протяжні мелодичні лінії у низьких струнних, а також ритмічна фактура з першої теми цього епізоду (у других скрипках), що створює ритмічний зв'язок всього епізоду.

Своєрідним переходом є повернення першої теми епізоду (175 т.). Вона повертається навіть в тій самій тональності В-dur та разом із нею повертається тема англійського ріжка (183 т.).

Тепер тема звучить у різноманітнішій формі та збагаченій оркестровці, демонструючи, що повернення не є просто повторенням, а відображає трансформацію теми протягом її розвитку. Замість того, щоб виступати як сольний інструмент з мінімальним акомпанементом (як на вступі), англійський ріжок тепер звучить у більш повній оркестровій текстурі: струнні забезпечують плавний акомпанемент, арфа згодом (200 т.) додає акордові фігурації, а дерев'яні духові підтримують гармонічно (тема також проходить у гобоя, фагота та валторни). Ця збагачена оркестрова тканина відображає трансформацію теми — вона повертається не як початкове твердження, що вимагає поступового розвитку, а як досягнута реалізація, вже збагачена досвідом розвитку.

Цей метод повернення тем у видозміненій, а не буквальній формі — відображає як принципи класичної варіації, так і романтичну естетику розвитку, синтезуючи формальне повернення (необхідне для завершення та архітектурного балансу) з трансформацією розвитку (дemonstrуючи, що музика росла та розвивалася, а не просто поверталася до своєї початкової точки).

Частина досягає синтезу різноманітних матеріалів частини, об'єднуючи тему англійського ріжка, першу та другу теми середнього розділу та навіть тонкі посилення на матеріали першої частини в контрапунктичній комбінації. Численні ідеї з'являються одночасно в різних оркестрових секціях, створюючи текстуру надзвичайного багатства, де взаємодіють різноманітні матеріали, що натякає на інтеграцію різноманітних переживань або синтез кількох аспектів свідомості.

Контрапунктичне поєднання різноманітних матеріалів у повній оркестровці являє собою кульмінаційний синтез частини. Цей синтез

передбачає духовний прогрес — досягнення інтеграції, об'єднання різнорідних елементів у ціле.

Кода (тт. 253-262) забезпечує споглядальне завершення другої частини, створюючи атмосферу відсторонення, інтерналізації та досягнутого миру. Вона позбавлена складності розвитку, повертаючись до чогось ближчого до своєї первісної простоти, але збагаченого всім, що сталося, що натякає на повернення до простоти після складності, досягнуту наївність після досвіду, мир після пошуку.

Акомпанемент поступово зменшується, динаміка знижується до піанісимо, а фактура спрощується, створюючи відчуття відсторонення від світу. Це зменшення динаміки та затишшя передбачає поглиблення медитації, відхід свідомості від зовнішніх подразників до внутрішнього споглядання або сходження душі до трансцендентності.

У заключних тактах на чільному місці стоїть арфа, її арпеджіо фігури поступово розчиняються в тиші, створюючи текстуру надзвичайної делікатності та ефірності. Ефірна якість арфи та її традиційні асоціації з небесною музикою створюють атмосферу трансцендентності, що натякає на розчинення музики у вічній тиші, з якої вона виникла.

Частина завершується ідеальним тризвуком B-dur pianissimo у духових та арфі, що зникає в тиші. Цей фінал передбачає мирне вирішення, спокій, досягнутий через споглядання, та створює тональний та експресивний контраст із фіналом першої частини.

Третя частина: Фінал – Allegro non troppo

Фінал представляє кульмінаційний синтез симфонії, об'єднуючи всі основні теми твору в трансформованій формі та досягаючи духовного розрішення. Ця частина синтезує сонатну форму з фугатними принципами, циклічну інтеграцію з логікою розвитку та духовне прагнення з тріумфальним ствердженням, створюючи завершення.

Частина має форму, що ґрунтується на принципах сонатної форми, проте композитор свідомо модифікує її, використовуючи типову для свого стилю

циклічну техніку: замість класичного повторення теми в їх первинному вигляді впроваджує їх варіації, трансформації та переплетення мотивів із попередніх частин. Структура частини охоплює чотирьох тактовий вступ, експозиційний розділ із контрастом головної та побічної тем, масштабну розробку, змінену репризу, а також об'ємний коду.

Вступ відіграє функцію перепідготовки. Експозиція утворює чітку опозицію між головною темою, що постає у сфері D-dur, та контрастним матеріалом, який, на відміну від класичних сонатних схем, не лише розширює простір експозиції, а й виконує роль провідника для майбутніх ремінісценцій. Розробка характеризується високим ступенем поліфонізації, фрагментацією основних мотивів, активними гармонічними переміщеннями та драматичною взаємодією циклічних елементів. Реприза у С. Франка позбавлена механічності: тематичні появи отримують нові структури, забарвлення й інтонаційні модифікації, що підсилює ефект логічного і художнього завершення великого симфонічного задуму. Кода виконує функцію остаточного синтезу й торжества, саме в ній головна тема фіналу набуває подоби гімну та максимального оркестрового наповнення.

Вступ фіналу (тт. 1-4) виконує функцію відкриття нового емоційного простору після зосередженої, камерної атмосфери другої частини. Тут композитор свідомо переходить до світлішого, мажорного забарвлення, створюючи враження внутрішнього прояснення, яке є передумовою драматургічного оновлення. Темброва організація вступу спрямована на підготовку появи головної теми: оркестрова тканина ще прозора, підкреслено врівноважена, з поступовим наростанням динамічного напруження. Гармонічний план вступу оформлює більш стабільний тональний простір, який відразу окреслює мажорне спрямування фіналу. У такий спосіб вступ не лише має функцію експозиційної передпідготовки, але й є семантичним сигналом переходу від драматизму до утвердження, від рефлексії — до дії.

Головна партія (тт. 5-97) фіналу вирізняється яскравою діатонічністю, широким мелодичним жестом і ритмічною визначеністю, що формує її як

носія героїко-завершального характеру частини. Утвердження мажору одразу встановлює функцію «переможного модусу», який відіграє концептуальну роль у вирішенні попередніх драматичних колізій симфонії. Тема побудована з інтонаційно стійких елементів, що надає їй рис гімну. Оркестрування підкреслює урочистий характер матеріалу: мідні духові формують фанфарний рельєф, тоді як рух відбувається спочатку у віолончелей та фаготів, через фрагментарність у струнних та дерева, до оркестрового тутті.

Головна партія має дві подібні за характером теми. Першу, урочисту та подібну гімну тему (тт. 5-71) ми вже вказали, натомість друга тема (тт. 72-97) має більш кантиленний мотив, який при тому зберігає свою велич. Квазіхорал у мідних, чергується з експресивним рухом у струнних та дерев'яних духових. Зрештою поєднує ці два характери (*dolce cantabile* та *molto espressivo*) у викладі віолончелей, бас-кларнету та фаготу (88 т.).

Зв'язуюча партія (тт. 98-124) у Франка не виконує формальної функції переходу у традиційному сенсі, а утворює тематично повноцінний прошарок, спрямований на поступове переключення від монументальності головної теми до ліричнішої сфери побічної. Гармонічні переміщення цієї партії активні та містять характерну для композитора функціональну хроматичність, яка надає цьому фрагменту відчуття динамічного руху і внутрішньої напруги. Фактура тут зменшується за щільністю, що створює контраст з попереднім тутті. Оркестрова лінія залишається лише в струнних та відіграє роль тембрового мосту, готуючи слухача до переходу в іншу семантичну сферу. У цьому розділі відчутний початок тематичних трансформацій, які згодом активно розвиватимуться в розробці.

Побічна партія (тт. 125-139) формує інтонаційно й характерологічно інший тип висловлювання. Її мелодичний контур гнучкіший, ліричніший, зі схильністю до кантילени, що створює контраст із героїчністю головної партії. Саме тут з'являються ремінісценції до теми англійського рїжка із другої частини, проте С. Франк трактує їх як органічну частину нової художньої ситуації, а не як пряму цитату. Завдяки цьому побічна партія

набуває подвійної функції: з одного боку, вона виконує структурну роль експозиційного контрасту; з іншого — забезпечує семантичне узагальнення тематичних ліній симфонії.

Тонально побічна група розширює сферу експозиції, але не руйнує цілісності мажорної концепції фіналу. Оркестровка тут прозоріша: дерев'яні духові утворюють камерні інтонаційні прошарки, а струнні розгортають м'яку кантилену. Семантика побічної теми — це своєрідна «пам'ять» симфонії, яка у фіналі входить у діалог із новим героїчним модусом.

Розробка (тт. 140-268) є найбільш драматично наповненим і поліфонічно насиченим розділом частини. Тут відбувається активне фрагментування мотивів головної й побічної партій, їх зіставлення та переплетення у складній контрапунктичній архітектоніці. Гармонічний простір розробки визначається хроматичними переміщеннями та частими модулюючими епізодами, що створює відчуття внутрішньої боротьби між різними інтонаційними сферами. Зокрема, трансформовані мотиви з першої частини з'являються у загострених гармонічних умовах, що підкреслює ідею «внутрішнього перелому» матеріалу перед його мажорним вирішенням.

Оркестрова тканина розробки надзвичайно щільна: характерне застосування тремоло струнних, синкопованих ритмічних структур, активна участь мідної групи. Динамічні хвилі розробки створюють поступове накопичення енергії, яка згодом проривається в репризному поверненні тем з попередніх частин.

Спершу головна партія викладається каноном у струнних та дерев'яних духових (тт. 140-170) до їх об'єднання на тутті в 171 такті. Друга тема цієї партії представлена як кульмінація у туттійному та маркатному викладі (тт. 187-211).

Далі, дещо змінюючи тему з'являється трансформована зв'язуюча партія (*piu lento*, 212 т.).

Зрештою розробковий матеріал через нашаровування та ритмічну трансформацію знову повертається до *репризи* головної теми частини (268 т.)

на fortissimo. Використовуючи динамічні прийоми (subito mf, crescendo та diminuendo в рамках декількох тактів) Франк підводить оркестр до побічної партії (300 т.). Тепер вона подана не як ліричний центр, а як утвердження істини.

Реприза у Франка не є повторенням експозиції; вона має характер «корекції» матеріалу після драматичних зрушень розробки. Головна тема повертається в ще більш утвердженому, очищеному звучанні, що відповідає загальній логіці трансформаційної драматургії симфонії. Тональний центр стабілізується у D- dur. Побічна партія у репрізі має інший ступінь інтонаційної наповненості: її ліричність поступово «узгоджується» з героїчним модусом фіналу, завдяки чому контраст експозиції перетворюється на гармонійний синтез.

Оркестрове рішення репрізи підкреслює її функцію узагальнення: мідні духові набувають ще більшої ролі, тоді як струнні виконують кантиленну функцію, утворюючи підґрунтя для фінального утвердження.

Реприза підводить нас до епізоду (т. 330) який є символічним поверненням до першої частини симфонії та трансцендентним заспокоєнням перед вибуховою кодою. С. Франк знову повертається до теми «віри» з побічної партії першої частини. Тепер вона звучить більш сакрально та віддалено. Зрештою ми бачимо і повернення до теми «Елоїм» (356 т.), але тепер у мажорному викладі. Важливо, що оркестровий супровід тут повністю синтезує органний виклад матеріалу: на утриманій гармонії звучить арпеджіато арфи (ніби щось далеке та небесне).

Кода є кульмінаційно-синтетичним завершенням симфонії. Саме тут головна тема набуває максимальної подібності гімну та повного оркестрового розгортання. Тональний простір закріплюється у D- dur, як у символічному полі «перемоги» і художнього завершення. У коді композитор досягає найбільшого ступеня тематичного синтезу: мотиви попередніх частин, у тому числі трансформовані інтонації першої та ліричні структури другої, інтегруються в загальний симфонічний потік і перестають існувати як

окремі ідентичності. Оркестр працює на межі динамічного потенціалу, а вертикальні акордові структури створюють відчуття монументального завершення.

Кода виконує не лише формальну функцію, але й філософську: вона підсумовує ідею духовного та художнього оновлення, яке проходить через усі частини симфонії, і утворює фінальний мажор як вираз подолання внутрішнього драматизму.

Висновки

Виникнення та розквіт програмної симфонії та симфонічної поеми в епоху романтизму стали результатом зближення кількох передумов, що діяли в різних сферах.

Класична симфонія забезпечила основу, Л. Бетховен продемонстрував можливості трансформації, концертна увертюра встановила одночастинний програмний прецедент. Романтична ідеологія надавала пріоритет самовираженню, відстоювала синтез мистецтв, цінувала оригінальність, надавала мистецтву здатність нести правду, прославляла природу та націоналізм. Публічні концерти забезпечували місця для виступів та аудиторію, розширений критичний дискурс створював інтерпретаційні рамки, фестивалі демонстрували нові твори, друкована культура поширювала програми. Оркестрова еволюція забезпечила розширені виразні ресурси, тембральну палітру, динамічний діапазон, технічні можливості, що дозволяли програмне представлення. Романтична література та філософія забезпечили тематику, естетичні моделі, концептуальні рамки та культурне підтвердження. Формування Нової німецької школи створило інституційну підтримку, теоретичне обґрунтування, можливості для виконання та професійну легітимність.

Феномен синтезу в програмній симфонічній музиці епохи романтизму є одним із найважливіших художніх досягнень західної музичної культури, а «Симфонія d-moll» Сезара Франка є кульмінаційним втіленням цього синтетичного принципу. Це дослідження продемонструвало, що синтез функціонував не просто як технічний прийом, а як фундаментальний художній принцип, що формує жанрово-стилістичну структуру пізньоромантичного оркестрового твору.

Унікальна позиція Сезара Франка — робота на перетині французьких та німецьких традицій, спираючись на багаторічний досвід роботи органістом у Сент-Клотільді та керуючись глибокими духовними переконаннями — створила симфонічну музику, яка синтезувала, здавалося

б, несумісні елементи в цілісні художні цілі. Його «Симфонія d-moll» поєднує естетику, що переживає вплив органу, із оркестровою мовою, літургійну духовність з концертними умовностями, контрапунктичну строгість з хроматичною гармонічною чуттєвістю та циклічні формальні процедури із логікою розвитку.

Внесок С. Франка полягає в «імпліцитному синтезі» — творах, духовний зміст яких вбудований у саму музичну структуру, а не оголошується через вербальні програми. Такий підхід досягає синтезу, де духовний зміст органічно виникає з тональних траєкторій, тематичних трансформацій та оркестрових процедур. Тричастинна траєкторія Симфонії (від питань у ре мінор через роздуми в сі b мажор до ствердження в ре мажор) синтезує духовну подорож з музичною логікою, функціонуючи одночасно як автономна музична структура та духовна трансформація, що відбувається.

Синтез діє на кількох рівнях: формальному, тематичному, гармонічному, текстурному, оркестровому, стилістичному та духовному. Цей багатовимірний синтез демонструє, що найвище художнє досягнення виникає з успішної інтеграції складності, а не чистоти чи простоти.

Симфонічна музика Сезара Франка займає унікальне місце в складному ландшафті оркестрової композиції пізнього романтизму, синтезуючи елементи з численних національних традицій та естетичних орієнтацій, зберігаючи при цьому самобутній індивідуальний голос. Розуміння жанрових особливостей симфонічної творчості композитора вимагає розміщення його творчості в кількох перехресних контекстах: французька симфонічна традиція, вплив німецьких композиторських моделей, спадщина новацій Ф. Ліста та духовно-філософські виміри, що пронизують естетичний світогляд митця.

На завершення, Симфонія Сезара Франка ре мінор демонструє, що жанрово-стилістична структура виникає з комплексної інтеграції різноманітних матеріалів, процедур, традицій та значень; що оркестрова мова

функціонує як основний засіб, через який відбувається синтез; і що, здавалося б, несумісні естетичні сфери можуть продуктивно співіснувати. Твір підтверджує, що сам синтез, як творча інтеграція різноманітних елементів в єдині цілісні частини є одним із найвищих досягнень мистецтва, здатним створювати твори, які промовляють крізь час до фундаментальних людських переживань та прагнень.

Список використаних джерел

1. Арендаренко І. По дорозі й назустріч (англійська та українська романтичні поезії: порівняльна типологія і поетика). К.: ПЦ “Фоліант”, 2004
2. Бедакова С. В. Історія зарубіжної музики епохи Романтизму (в умовах дистанційного навчання): Навчально-методичний посібник. Миколаїв. 2021
3. Лігус О. М., Лігус В. О. Методологічні аспекти дослідження романтизму в європейському музичному мистецтві ХІХ – початку ХХ століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2020. № 4
4. Москвічова Ю.О. Соціокультурні передумови виникнення романтизму: світоглядно-естетичні орієнтири. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* № 2. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020
5. Паласюк М. Ідеї німецького романтизму в українській духовній культурі. *Автореферат дис. ... канд. філософських наук. Спеціальність 09.00.05 – історія філософії.* Львівський національний університет ім. І. Франка, 2001
6. Пахаренко В.І. Романтизм як відкриття людини. *Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки.* 2013. Вип. 5 (71)
7. Польська І. Австрійське й німецьке музичне мистецтво доби романтизму: національні та хронотопічні особливості. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 72, том 3, 2024
8. Davies, Laurence. *Franck.* London: J.M. Dent & Sons, 1973
9. Demuth, Norman. *César Franck.* London: Dennis Dobson, 1949
10. Deruchie, Andrew. *The French Symphony at the Fin de Siècle: Style, Culture, and the Symphonic Tradition.* Rochester: University of Rochester Press, 2013
11. d'Indy, Vincent. *César Franck,* пер. Rosa Newmarch. London: John Lane, 1910

12. Douglass, Fenner. *Cavaillé-Coll and the French Romantic Tradition*. New Haven: Yale University Press, 1999
13. Fauquet, Joël-Marie, ed. *César Franck et son temps*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2008
14. Fauquet, Joël-Marie. «César Franck et l'héritage beethovénien», y *Revue de Musicologie* 76, №. 2 (1990)
15. Fauquet, Joël-Marie, ed. *César Franck: Musique, théories, pratiques*. Paris: Société Française de Musicologie, 2001
16. Grey, Thomas S. *Wagner's Musical Prose: Texts and Contexts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995
17. Hepokoski, James, and Warren Darcy. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press, 2006
18. Horton, Julian. "The Overture in Nineteenth-Century Germany." In *The Cambridge Companion to the Symphony*, edited by Julian Horton. Cambridge: Cambridge University Press, 2013
19. Horton, Julian. "Cyclic Form and Mysticism in the Early Works of César Franck," in *The Musical Quarterly* 89, no. 4 (2006)
20. Kinderman, William. *Beethoven*. 2nd edition. Oxford: Oxford University Press, 2009
21. Kramer, Jonathan D. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer Books, 1988
22. Moody, Ivan. "Tonal Disintegration and Integration in the Works of César Franck," in *Music Analysis* 8, no. 3 (1989)
23. Murray, *French Masters of the Organ*
24. Rushton, Julian. *The Music of Berlioz*. Oxford: Oxford University Press, 2001
25. Rearick, Joel. "'A Kind of Musical Mysticism': César Franck and His Critics," in *19th-Century Music* 33, no. 1 (2009)
26. Rearick, "'A Kind of Musical Mysticism'"

27. Rolland, Romain. "César Franck." In *Musiciens d'aujourd'hui*. Paris: Hachette, 1908
28. Ropartz, Guy. "Notice sur César Franck." In *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925*, edited by Léon Rohozinski. Paris: Éditions musicales de la Librairie de France, 1925, Vol. 1
29. Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997
30. Smith, Toward an Authentic Interpretation
31. Stove, R.J. *César Franck: His Life and Times*. Ленхем, Меріленд: Scarecrow Press, 2012
32. Stricker, Rémy. *César Franck*. Paris: Gallimard, 1982
33. Vallas, Léon. *César Franck*, пер. Hubert Foss. London: George G. Harrap & Co., 1951
34. https://fr.wikipedia.org/wiki/C%C3%A9sar_Franck

29

Allegro non troppo.

Allegro non troppo.

Allegro non troppo.

II.

Allegretto.

2 Flûtes.

2 Hautbois.

Cor anglais.

2 Clarinettes en sib.

Clarinette basse en sib.

2 Bassons.

1^{er} et 2^e
Cors chrom. en fa.

3^e et 4^e.

2 Trompettes en fa.

Timbales

Harpe.

1^{er} Violons.

2^{es} Violons.

Altos.

Violoncelles.

Contrebasses.

Allegretto.

