А. А. Василенко

ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ СКРИПКИ (НА ПРИМЕРЕ СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО A-DUR С. ФРАНКА)

Учебно-методическое пособие

Воронеж
Издательско-полиграфический центр
«Научная книга»
2020

УДК 787.1
ББК 85.315.54
В19

Печатается по решению учебно-методического совета Воронежского государственного института искусств

Рецензент:
заслуженный работник культуры Воронежской области, доцент кафедры оркестровых инструментов ВГИИ, заведующая секцией виолончели ГБОУ ДПО ВО «Учебно-методический центр сферы культуры и искусства» *Н.Е. Богоявленская*

Василенко, А. А.

В19 Художественно-исполнительский анализ произведения для скрипки (на примере Сонаты для скрипки и фортепиано A-dur С. Франка) : учебно-методическое пособие. – Воронеж : Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2020. - 48 с. – ISBN 978-5-4446-1449-5 – Текст : непосредственный.

Издание предназначено для студентов Воронежского государственного института искусств в качестве учебно-методического пособия при написании реферата во время изучения таких дисциплин как: «Методика обучения игре на инструменте», «Изучение концертного репертуара», «Научно-исследовательская работа».

УДК 787.1
ББК 85.315.54

© Василенко А. А., 2020
© Оформление.
Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2020

ISBN 978-5-4446-1449-5

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 4
1. Цели и задачи художественно-исполнительского анализа музыкального произведения 8
2. Алгоритм поиска информации, план исполнительского анализа 9
3. Краткая история создания сочинения 11
4. Основная часть исследования 12
Заключение 16
Литература 18
Образец реферата: «Художественно-исполнительский анализ Сонаты для скрипки и фортепиано A-dur С. Франка» 21
Введение 21
Глава I. История создания Сонаты для скрипки и фортепиано С. Франка ля мажор 24
Глава 2. Некоторые особенности формы, музыкального тематизма и исполнения сонаты 28
Заключение 47
Библиографический список 48

ВВЕДЕНИЕ

Художественно-исполнительский анализ музыкального произведения – одно из важнейших умений, необходимых любому музыканту. Он необходим как в практической, так и в методической деятельности: для того, чтобы составить представление об исполняемой музыке – ее стиле, характере, драматургии, выразительных средствах, наконец, интерпретации.

Так сложилось, что скрипичные произведения редко становятся объектом изучения в классических учебных программах истории и теории музыки; более того, литературы, посвященной именно исполнительскому анализу сочинений для скрипки, весьма немного. Чаще всего аналитические очерки с методикой исполнения тех или иных приемов игры можно встретить в монографиях, написанных скрипачами; в нескольких сборниках статей по скрипичному исполнительству; в интервью или воспоминаниях отдельных музыкантов.

Студенты сталкиваются с исполнительским анализом незаметно для себя на уроках специальности, когда педагог дает им задания послушать разные исполнения, почитать об истории создания или замысла того или иного сочинения, подумать над отдельными игровыми приемами – в работе с инструментом учащиеся не всегда отдают себе отчет в важности этих аспектов. Гораздо более сложной эта задача предстает перед студентами во время написания разного рода рефератов или подготовке устных сообщений: чаще

всего оказывается, что студенты не могут сделать подобный анализ и ограничиваются общими фразами о характере произведения и перечисляют исполнительские сложности.

Потому цель данного учебно-методического пособия – рассмотреть поэтапно важные аспекты аналитической работы, предстоящей студенту скрипичного класса, предложить некоторые варианты работы с музыкальным произведением, выделить те методы и формы работы, которые потребуются при написании темы «Исполнительский анализ сочинения».

Для получения хорошего результата исследования, студенту необходимо ***знать:***

– методы и способы исследования в музыкальной научной деятельности;

– специфику анализа музыкального произведения с точки зрения художественно-исполнительской, специфику анализа исполнительской школы, педагогических принципов и т.д.

- различные исполнительские школы, методики, персоналии и репертуар по специальности.

уметь:

– анализировать и сравнивать различные интерпретации произведений; работать с источниками, в т.ч. с нотной литературой; редактировать и грамотно оформлять реферат; критически оценивать собственный реферат и аналогичные работы других студентов;

–анализировать различные исполнения с точки зрения технологии, интерпретации.

владеть:

– различными видами и методами самостоятельной работы с методической или исследовательской литературой;

– навыками письменного изложения исследовательского текста.

- обширными знаниями в области истории и теории исполнительства, методики, репертуара согласно профилю; навыками написания текста, представляющего собой исследование в области смычковой культуры.

Основные этапы работы над рефератом сформулированы в учебных рабочих программах. Это:

- выбор проблемного ракурса в соответствии с разработанностью и актуальностью темы;
- работа с каталогами библиотек, с электронными ресурсами, реферирование литературы;
- характеристика темы. Обзор литературы по теме. Объяснение актуальности. Формулировка ракурса и проблемы исследования. Структура;
- проработка всех ракурсов темы. Систематизация сведений. Работа над текстом. Оформление части: разделение на главы, разделы, параграфы. Подбор нотных примеров (в случае необходимости);
- выводы по основной части, заключение. Возможные перспективы темы исследования;
- оформление текста. Работа с библиографическим списком, сносками, примечаниями, Приложением.

Структура реферата обычно следующая: введение, основной раздел (с рубрикацией текста – на главы или па-

раграфы), заключение, библиографический список, оформленный в соответствии с ГОСТ-2003, 2008. Цитируемые источники должны быть представлены в виде обязательных ссылок, библиографический список по возможности должен включать в себя современную литературу, а также – литературу на иностранных языках в случае необходимости.

Автор учебно-методического пособия надеется, что оно будет полезно не только студентам-скрипачам, но и инструменталистам, играющим на других струнно-смычковых инструментах.

1. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Главной **целью** художественно-исполнительского анализа музыкального произведения для скрипки является создание комплексного представления о сочинении, возможно – в каком-то проблемном ракурсе. Такая цель обязательно включает в себя более частные **задачи**: краткую характеристику сочинения, историю создания, замысел и основную музыкальную идею, драматургию, структуру произведения и форму отдельных частей / эпизодов; фактуру – только скрипичную в случае сольного сочинения, анализ партитуры – фортепианной или симфонической; музыкально-выразительные средства и приемы игры, которые лучше всего смогут реализовать замысел композитора; варианты прочтения художественного текста (в тех случаях, когда эта вариативность возможна); варианты исполнения и интерпретации.

Для того, чтобы составить целостную картину, студентам необходимо использовать межпредметные связи: чаще всего, историю создания и другую информацию, связанную с замыслом или идеями композитора, можно почерпнуть в учебниках, учебных пособиях и монографиях по истории музыки или в письмах / воспоминаниях самого автора; вопросы структуры, формы, соответствия того и другого времени написания – в учебных пособиях по музыкальному анализу; музыкально-выразительные средства, касающиеся мелодики, ритмики, гармонии – в пособиях по различным

теоретическим дисциплинам; методические задачи, связанные с аппликатурой, штрихами, звукоизвлечением – в специальных исполнительских изданиях.

Все это создает определенные трудности, так как студенты, играя произведение, не всегда представляют, как выстроить найденную информацию, не анализируют – что за сочинение им встретилось, было ли оно необычным, новаторским, или, напротив, хорошо отражало свою эпоху и т.д., не задумываются над вариантами прочтения авторского текста. Максимально сложной эта задача кажется им во время написания реферата – особенно дипломного.

В данном пособии будет рассмотрен определенный алгоритм поиска нужной для исполнительского анализа информации, а также – сам процесс индивидуальной аналитической работы, которую может проводить студент, на примере конкретного произведения – романтической сонаты С. Франка.

Следует упомянуть еще один важный момент работы с темой «художественно-исполнительский анализ» – лучше, если найден какой-либо проблемный ракурс, который сможет объединить аналитические наблюдения в некое целое.

2. АЛГОРИТМ ПОИСКА ИНФОРМАЦИИ, ПЛАН ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА

Краткая информация о композиторе: характеристика его стиля, эпохи, жанровой палитры. Ее можно найти в учебниках по истории музыки, а также – в мемуарной литера-

туре, статьях в разных периодических изданиях; интернет-ресурсах, в различной литературе на иностранных языках, если сочинение написано зарубежным автором. Такой материал можно искать в рубриках «Стиль композитора», в вводных и заключительных разделах статей в периодических изданиях, в специальной музыковедческой литературе, посвященной творчеству отдельных композиторов. Иностранные статьи ищут в поисковых системах, вбивая фамилию композитора или название произведения на языке оригинала, часто можно найти размещенные бесплатно ресурсы в системе http://www.books.google.com; поиск удобно производить в системе http://www.elibrary.ru по ключевым словам. Даже если статья не размещена полностью, в аннотации можно прочесть – подходит ли она вашему исследованию, или нет.

Эта информация в реферате приводится во Введении, где необходимо осветить место автора в истории музыкальной или скрипичной культуры, сделать краткий обзор литературы, посвященной его творчеству, наметить цели и задачи проводимого исследования, по возможности – представить его актуальность, обязательно проследив – был ли автор новатором или соответствующим своей эпохе, каким является анализируемое сочинение в этом аспекте, как это повлияет на моменты интерпретации. Сразу скажем, что, используя уже имеющуюся в литературе информацию, студент обязан делать ссылки на нее в тексте – этого требует этика научного цитирования, в тексте обязательны указания следующего типа: «Как отмечает автор той или иной

работы (в нашем случае – о С. Франке), композитор работал в тех или иных жанрах» – в таких случаях в квадратных скобках отмечается лишь номер книги из библиографического списка. В случае точного цитирования оформление осуществляется соответственно требованиям ГОСТ 7.1-2003 «Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления». Это указание представляется нам особенно важным, так как часто студенты просто переписывают своими словами биографию композитора или еще какие-либо сведения, не ссылаясь ни на что.

В данном учебно-методическом пособии мы работаем со Скрипичной сонатой Франка, и позже приведем пример, как такое введение могло бы выглядеть в тексте.

3. КРАТКАЯ ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ СОЧИНЕНИЯ

Этот раздел в исполнительском анализе представляется очень важным. Еще А.И. Ямпольский говорил, что обязательно просит своих учеников почитать об этом, узнать – в какой период жизни оно было написано, возможно – были какие-то важные сопутствующие поводы или идеи, которые необходимо знать, для того, чтобы верно прочесть музыкальный текст. При написании научного текста реферата, студенту, кроме сбора информации из разных источников (монографий, словарей, интернет-изданий, возможно – сайтов композиторов), необходимо делать собственные выводы, которые будут касаться возможных идей сочинения (если автора не проговаривал этого конкретно в письмах

или воспоминаниях), размышлять над временем создания конкретного произведения – возможно, оно попадает в какие-либо необычные исторические рамки, или отражает какие-либо стилевые тенденции. Обычно этот раздел оформляется в отдельную главу, в которую можно включить и исполнительскую судьбу сочинения – было ли оно репертуарным, или на некоторое время забылось, кто его исполнял, возможно – привести избранную дискографию. Если доступной информации о произведении мало, то раздел можно оформить в отдельный параграф.

4. ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ ИССЛЕДОВАНИЯ

Основной частью реферата, связанного с темой исполнительского анализа, является раздел, посвященный структуре, форме, музыкальному тематизму, особенностям стилистики, и, главное, – способам воплощения этого на инструменте.

Студенты-струнники часто не обращают необходимого внимания на такие вещи, как форма темы или форма целой части, не задумываются о тональных или гармонических особенностях, о драматургии и кульминациях; не отдают себе отчета – насколько то или иное решение композитора стандартно или необычно, какие могут быть варианты исполнения того или иного эпизода, в зависимости от выбранного пути интерпретации.

Автор пособия предлагает студентам идти от частных моментов к общим. Необходимо заметить, что свой индивидуальный аналитический вариант студент делает в устной или письменной форме самостоятельно, а вместе с пе-

дагогом находит важные аспекты, которые необходимо будет оформить в письменном виде.

Обычно порядок действий следующий:

1. Студент должен проанализировать и подумать – каким музыкальным принципам более всего соответствует анализируемое сочинение, для чего нужно исследовать: *форму* целого сочинения и форму каждой его части; выписывать себе в виде краткой схемы *тематические элементы* и кратко их характеризовать (используя стандартные терминологические обороты – восходящая мелодия, плавная или скачкообразная, как она оформлена ритмически; а также используя эпитеты, относящиеся к характеру музыки, но не увлекаться ими), отмечать *тональные планы* и все отклонения, анализировать *фактуру* целого сочинения (то есть – не только скрипичную партию, но всю партитуру произведения в целом), *принципы музыкального развития* (полифонические, гармонические, тематическое дробление материала и т.п.), выделять драматургические *кульминации*, обязательно анализировать *заключения*. После этого необходимо делать **выводы** – самостоятельные, или совместно с преподавателем / научным руководителем, которые касаются стилистики сочинения, стандартности или нестандартности структурных решений, тональных планов и / или других выразительных средств. Обычно это происходит параллельно с предположениями об особенностях замысла, характера и содержания сочинения.

После этого начинается следующий этап аналитической работы:

2. Выясняется, какими *исполнительскими приемами* можно добиваться нужного звучания и характера. Для этого анализируются следующие аспекты: *аппликатурные решения*, варианты *штрихов* (чисто технические и исполнительские), *вибрато*, характер *звукоизвлечения* и *динамика* (с возможными вариантами работы над ними), что очень важно – *процесс интонирования, фразировка, агогика, темповые решения*.

Как правило, первый этап такой аналитической работы очень подробный – студенту необходимо тщательно выписать или отметить в нотах все необходимые наблюдения, после чего можно переходить к обобщениям, находить повторяющиеся моменты, в научном тексте приводить не подробный анализ («эта тема яркая, динамичная, на соль струне с локтевой вибрацией»), а лишь выводы.

Важнейшей частью художественно-исполнительского анализа являются замечания, касающиеся собственно исполнения – не только его технической стороны, но и содержательной, драматургической. Для этого необходимо проследить экспозиционные моменты, развивающие эпизоды, кульминации и заключения. Часто в скрипичном сочинении можно наблюдать, как меняется характер основного тематизма, какими приемами можно передавать эти трансформации, как по-разному можно интерпретировать тот или иной тематический материал. Кульминации каждой части / раздела, их выстроенность в целое также заслуживают особого внимания: необходимо наметить иерархию кульминаций всего сочинения.

Вариант подобного художественно-исполнительского анализа приводим на примере Сонаты для скрипки и фортепиано A-dur Сезара Франка. Отметим, что в тексте соната анализируется по частям, это выделено в отдельную главу, в начале которой – обобщения и выводы по поводу стиля и, соответственно, возможным вариантам прочтения музыкального текста. Рубрикация текста может быть и другой, в зависимости от материала. Как правило, уместен анализ текста по частям со сквозными выводами, подводящими к заключению.

Обязательным требованием при написании темы «Художественно-исполнительский анализ произведения» является наличие нотных примеров, которые отражают и иллюстрируют мысли автора работы.

Обращаем внимание на использование специальных исполнительских терминов, которые касаются: наименований штрихов, аппликатурных принципов, работы со звукоизвлечением – филировок, весовых усилений или ослаблений смычка, обозначений направления смычка – вверх или вниз; темповых указаний и возможных от них отклонений; указаний характера звучания, предложенных автором, или – автором исполнительского анализа. Особенно внимание нужно уделять поиску кратких и емких фраз, характеризующих музыкальное содержание или звуковой облик. При написании такого рода работ не приветствуются выражения «Я думаю, мне кажется», которых нужно избегать, заменяя на: «следует отметить, примечательно, необычным решением композитора является» и тому подобные.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Заключение любой работы подводит итоги всему вышесказанному, и часто учащиеся повторяют в нем основные положения прежних глав. Настоятельно рекомендуем студентам некоторые важные выводы оставить для этого раздела, а то, чего нельзя не повторить, написать чуть иначе. Обязательным условием любого заключения является выполнение намеченной цели и решение поставленных задач, если этого не происходит, следует еще работать над текстом, и сокращать / увеличивать число исследовательских задач.

Важно проверить весь материал, удостовериться, что в нем нет несоответствий. Если есть сквозные идеи исследования, или сквозные термины, они должны во всем тексте использоваться в одинаковом значении. Недопустимо, если в одной из глав тема обозначается одним образом, а в других главах иначе. Одинаковыми на протяжении всего исследовательского текста должны оставаться наименования тональностей, темповые обозначения и тому подобное – как правило, принято буквенное обозначение тональностей, итальянские наименования штрихов и других терминов.

Особого упоминания заслуживают цитаты и ссылки на отдельные позиции библиографического списка. Обычно студентам советуют на протяжении работы со своим вариантом обозначать цитаты кавычками, выписывая страницу из источника, ссылаясь сначала на фамилию автора. Это связано с тем, что до конца работы со списком номера по-

зиций могут меняться. Когда студент завершает работу над библиографическим списком, номера становятся постоянными, возможно оформить ссылки по традиционным правилам – в квадратных скобках выписывают номер книги и через запятую – номер страницы.

Обязательно нужно вычитать реферат несколько раз целиком – отдельные главы пишутся в разное время и могут быть непохожими друг на друга, обычно при нескольких проверках можно заметить несоответствия и неточности.

ЛИТЕРАТУРА

Основная литература:

1. Гуляницкая Н. Методы науки о музыке: Исследование. – М., 2009.

Рекомендуемая литература

1. Taruskin R. The oxford History of Western Music. – Oxford University Press, 2010.

2. Захаров А., Захарова Т. Как написать и защитить диссертацию. – СПб., 2003.

3. Музыкальная энциклопедия. В 6 тт. – М., 1973-1982.

4. Музыкальный словарь Гроува. – М., 2001.

5. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990.

6. Науменко Т. Стиль научного произведения. Автореферат дисс. … д-ра искусствоведения. – М., 2005.

7. Новиков А. Методология научного исследования. – М., 2010.

8. Павлов А. Логика и методология науки. Современное гуманитарное познание и его перспективы. Учебное пособие для бакалавров, магистров и аспирантов гуманитарных дисциплин. – М., 2010.

9. Кузнецов И. Диссертационные работы. Методика подготовки и оформление. – М., 2008.

Интернет-ресурсы:

1. Словари, справочники, энциклопедии: http://www.lebed.com/slovo.html

2. Справочные материалы и фрагменты музыкальных произведений композиторов разных стран и эпох: http://music.edu.ru

3. Фонд аудио и видеозаписей: http://www.classic-online.ru

4. ЭБС «Университетская библиотека онлайн»: http://www.biblioclub.ru

5. Электронное периодическое издание, содержащее научные публикации по музыкознанию, истории, философии, филологии, психологии: http://opentextnn.ru

6. Книги и учебники по музыкальному искусству: http://nlib.org.ua/parts/books.html

7. Собрания нотной библиотеки: http://roisman.narod.ru/compnotes.htm

8. Электронные периодические издания: http://www.21israel-music.com http://www.opentext.ru.

9. Электронные библиотеки и образовательные ресурсы (книги, ноты, статьи, материалы): http://www.classic-music.ru

10. Портал Высшей аттестационной комиссии (ВАК) http://vak.ed.gov.ru/

11. Портал для аспирантов и соискателей ученой степени http://www.aspirantura.com

12. Каталог сайтов для аспирантов и соискателей ученой степени http://www. aspirantura.net

13. Портал Диссертант | Онлайн http://www.diser.biz/

14. Портал Виртуальная библиотека аспиранта http://www.e-lib.org/

15. Сайт Электронной библиотеки Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена http://www.portal.gersen.ru

16. Сайт Российской электронной библиотеки (РГБ) http://elibrary.rsl.ru/

17. Электронная библиотека ГУМЕР. Раздел НАУКА www.gumer.info

18. Сайт Философия науки, философия для аспирантов http://www.filosofium.ru/

19. Сайт «Редкие зарубежные источники для аспирантов, недоступные в России» http://aspirant.ws/

20. Электронный каталог по диссертациям, защищенным в России. Каталог защищенных диссертаций http://www.rulib.com/ или http://www.dissercat.com

21. Сайт журнала научных публикаций для аспирантов и докторантов http://www.jurnal.org/

22. Сайт журнала «Молодой учёный» http://www.moluch.ru/

23. Нотная библиотека http://www.imslp.org

24. Электронные справочные издания:

http://www.belcanto.ru

http://www.krugosvet.ru

http://www.peoples.ru

http://www.musiccritics.ru

http://mus-info.ru

http://www.dirigent.ru

ОБРАЗЕЦ РЕФЕРАТА: «ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО A-DUR С. ФРАНКА»

ВВЕДЕНИЕ

Имя Сезара Франка занимает совершенно особое место во французской культуре XIX столетия. Великолепный органист, блестящий виртуоз-импровизатор, педагог, создавший целую школу, автор серьезных непрограммных сочинений, позволяющих исследователям его творчества говорить о нем как о предшественнике неоклассицизма, и в то же время – автор блестящих романтических программных симфонических поэм, крупнейший музыкальный деятель, один из основателей Национального музыкального общества. «Папаша Франк» – так называли его ученики, боготворившие своего педагога – сам преданно и верно любил свое искусство, любил «страстной и всепоглощающей любовью» [3; 72], и именно поэтому всегда находил путь к сердцу своих учеников.

Уникальна его роль в развитии французской симфонической и инструментальной музыки. Известно, что Франция на протяжении многих столетий была страной театра – драматического, балетного, оперного, оставляя сферу инструментальной музыки несколько в стороне. Франк, автор всего одной лишь симфонии, фактически, заложил основы французского типа симфонизма, так умело развитого К. Дебюсси, М. Равелем, и особенно – А. Онеггером. Область камерно-инструментальной музыки формально тоже неве-

лика – четыре фортепианных трио (три из них – ранние), фортепианный квинтет, струнный квартет и скрипичная соната; но при этом последние три сочинения ничуть не уступают любому значительному симфоническому произведению.

Иностранных исследований, посвященных творчеству С. Франку, достаточно много: назовем классические работы А. Корто, Н. Дюфора, В. д'Энди, Р.Д. Стоува (2012); достаточно часто его имя встречается в исследованиях, посвященных органной музыке. При этом на русском языке наследию Франка посвящено не так много работ. Безусловно, существует классическая монография Н. Рогожиной (1968), также отдельные заметки о нем есть в работах М. Друскина (глава в учебном пособии «История зарубежной музыки», вып. 4), Ю. Крейна (в работе о К. Дебюсси), в книге Г. Шнеерсона «Музыка Франции» (1958); его творческий портрет кратко обрисован на известном интернет-сайте belcanto.ru (автор статьи – В. Базарнова), также интересный очерк Л. Михеевой представлен на сайте «Мир итальянской оперы». Необходимо упомянуть и одну из последних весьма нетрадиционных работ, связанных с его творчеством – это блестящие эссе М. Мищенко, названные «Три трактата о Сезаре Франке» (1999).

Имя Франка упоминается и в диссертационных исследованиях – например, в работах Е. Кривицкой (2004)[1] и Т. Калашниковой (2009)[2] его органное творчество создает

---

[1] Кривицкая Е.Д. История французской органной музыки. – М., 2004.
[2] Калашникова Т.Е Луи Вьерн и его органное творчество. – М., 2009.

необходимый контекст исследуемой авторами эпохи, В. Варунц в диссертации о проблемах неоклассицизма[3] также анализирует некоторые принципы его творчества, как автор вокальных сочинений он рассматривается в работе Е. Корниенко (2011)[4]. Среди подобного рода исследований единственным, где анализируется французское скрипичное исполнительское искусство XIX века и в связи с этим – творчество С. Франка, является работа В. Великой (1992).[5]

Из представленного перечисления видно, что камерно-инструментальное творчество, а тем более скрипичная соната не становились предметом специального изучения. Между тем, Скрипичная соната Франка относится к числу самых репертуарных произведений, и проблема исполнительского анализа является достаточно актуальной для многих скрипачей. Поэтому целью данного реферата является проведение музыкально-исполнительского анализа текста сонаты, выявление художественных и, в связи с ними, – технологических задач, которые она ставит перед музыкантом.

План и логику такого введения можно использовать в качестве образца.

---

[3] Варунц В.П. Исторический аспект проблемы неоклассицизма. – М., 1984.

[4] Корниенко Е.Ю. Национальная картина мира в камерно-вокальной музыке французских композиторов рубежа XIX-XX веков. – Саратов, 2011.

[5] Великая В.Б. Скрипичное исполнительское искусство Франции XIX века. – М., 1992.

ГЛАВА I. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО С. ФРАНКА ЛЯ МАЖОР

Соната для скрипки и фортепиано относится к зрелому периоду творчества композитора, она написана в 1886 году. Ее непосредственным окружением являются такие выдающиеся сочинения, как Фортепианный квинтет фа минор (1878-1879), симфоническая поэма «Проклятый охотник» (1882), два произведения для симфонического оркестра и фортепиано – «Джинны» (1884) и «Симфонические вариации» (1885). В 1886-1888 году он создаст свою единственную симфонию, и, наконец, в 1889 году напишет Струнный квартет, как бы подведя итог своему камерно-инструментальному наследию.

Удивительно, но долгое время творчество Франка не привлекало серьезного внимания. Перелом произошел благодаря замечательному бельгийскому скрипачу Эжену Изаи (1858-1931), и в первую очередь благодаря исполнению именно скрипичной сонаты.

Изаи был известен как популяризатор произведений, не известных широкой публике и критикам, и потому он часто был первым исполнителем сочинений многих французских и бельгийских композиторов – Сен-Санса, Форе, Шоссона, Дебюсси, Лекё и других. Столь же часто происходил и обратный момент: именно его исполнительское искусство вдохновляло композиторов на произведения, вошедшие в постоянный репертуар скрипачей.

По мнению Н. Рогожиной, Эжен Изаи, близко сдружившийся с Франком, был одним из немногочисленных, но

преданных поклонников и пропагандистов творчества этого композитора. Ему принадлежит заслуга первооткрывателя камерно-инструментальных сочинений — квартета, квинтета и скрипичной сонаты Франка, которая была вдохновлена виртуозными и художественными возможностями Изаи.

Н. Рогожина пишет [7; 76]: «В процессе создания сонаты Изаи проигрывал ее однажды у автора дома, в присутствии композитора Пьера де Бревилль. И хотя Изаи аккомпанировала известная пианистка, дело не шло на лад. Изаи, по окончании пробы, заметил: «очень трудно играть сонату Франка... одному».

Известно, что скрипичная соната была задумана автором как подарок на свадьбу Изаи, и рукопись законченного сочинения была послана в Брюссель в сентябре 1886 года именно в таком качестве.

«Ничто на свете не могло бы доставить мне большей чести и счастья,— сказал растроганный Изаи...— Это подарок не мне одному, а всему миру; чтобы передать его, я приложу все силы артиста и страстного почитателя гения «папаши Франка», еще непризнанного... Я сыграю вам эту сонату так, как я ее понимаю, и попытаюсь передать ее, как мне подскажет сердце...» [там же].

Изаи сыграл сонату в частном кругу знакомых вместе с французской пианисткой Мари Борд-Пэн, оказавшейся среди присутствующих – таким образом состоялось ее первое исполнение. В том же году Изаи исполнил сонату Франка публично, в присутствии автора, с той же пианист-

кой, в брюссельском артистическом Кружке двадцати, в зале выставок Музея современного искусства. Примечательно, что весь концерт был составлен из музыки Франка (соната, фортепианный квинтет, фортепианный цикл Прелюдия, хорал и фуга).

Биографы указывают, что пианистке на экземпляре сонаты Франк написал: «Моему доблестному интерпретатору, г-же Борд-Пэн, в память превосходного исполнения этого сочинения в Артистическом кружке в Брюсселе» [7; 77]

Поскольку Изаи был очень ярким и самобытным исполнителем, в сонате он часто брал свои темпы, а не те, которые были указаны автором. Рогожиной описан почти анекдотический случай по поводу недовольства концертмейстера оркестра Колонна этим фактом; но на вопрос, почему Изаи не соблюдает темпы автора, Франк ответил: «успокойтесь, я думаю, что прав именно он» [цит. по 7; 78].

24 декабря 1886 года в Париже в концерте Национального общества Скрипичная соната также имела большой успех (исполнял скрипач Гильом Реми, из Льежа, профессор Парижской консерватории).

Известно, что яркие впечатления от исполнения сонаты Эженом Изаи (а играл он ее очень часто, считая своим долгом пропагандировать творчество своего друга) находили отклик в литературных произведениях и в изобразительном искусстве современников. Так, бельгийский скульптор и живописец Константин Менье в процессе работы над скульптурным портретом Изаи, просил последнего прелюдировать на темы сонаты Франка: лицо скрипача станови-

лось тогда особенно трепетным и вдохновенным. В своем барельефе Менье запечатлел его именно в такие моменты.

Такова история создания и первых исполнений сонаты. С тех пор она прочно вошла в репертуар фактически всех известных скрипачей мира. Она переложена для многих инструментов, в том числе для флейты. Переложение для виолончели, выполненное французским виолончелистом Жюлем Дельсаром, было одобрено самим Франком.

ГЛАВА 2. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРМЫ, МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕМАТИЗМА И ИСПОЛНЕНИЯ СОНАТЫ

Скрипичная соната С. Франка – это блистательный образец симфонической концепции, в которой есть место и драме, и лирике, и пасторали.

В сонате используются приметы всех стилей, известных к тому периоду развития музыкальной культуры. Так, три из четырех частей написаны в сонатной форме, которая является одной из самых типических примет классических принципов мышления любого композитора. Наличие умеренно-быстрой первой части, обращение к речитативу в третьей и использование канона в главной теме финала свидетельствует о преломлении традиции барокко. Ярчайший и предельно контрастный образный мир сонаты, богатая хроматизированная гармония, наличие интонационных связей между частями говорят о ее безусловной принадлежности позднеромантическому стилю, более того, фактически, в сонате синтезировалось мастерство Франка-органиста (полифонические находки сочинения) и блестящего импровизатора (речитатив-фантазия третьей части, ритмическая свобода всех остальных частей).

Цикличность сонаты реализуется, не в последнюю очередь, за счет стройного тонального плана: первая часть A-dur, вторая часть – d-moll (гармоническая субдоминанта по отношению к первой), третья часть – свободное модуляционное пространство в начале части, fis-moll лирического

эпизода (параллельная тональность для основной) и завершения части, и, наконец, возвращение A-dur в финале.

Еще одним фактором, объединяющим сочинение, является принцип циклического тематизма, при котором части связаны между собой каким-либо интонационно-ритмическим мотивом. Этот прием Франк часто применяет в своей симфонической и камерной музыке. Здесь им служит мотив восходящей терции, возникающий в первой части сначала в партии фортепиано, затем – в партии скрипки.

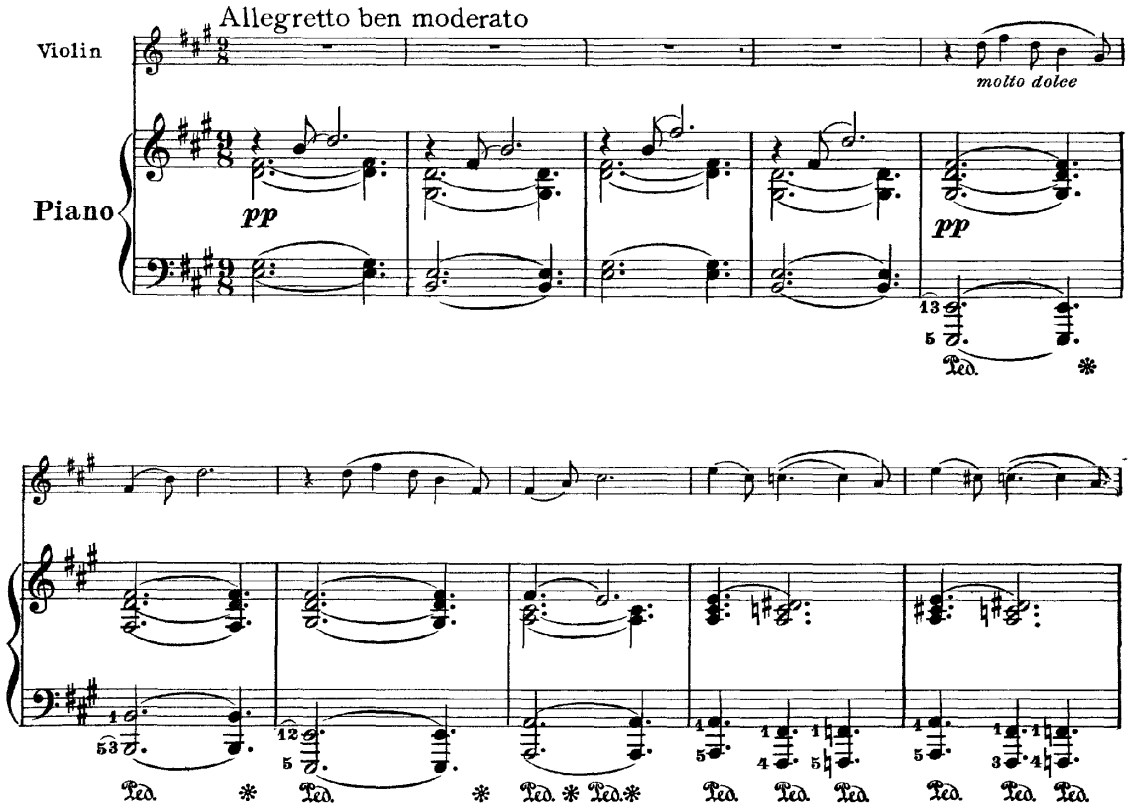
Таким образом, можно сказать, что в сонате Франк осуществил слияние классичности цикла с его «свободной романтической трактовкой» (Н. Рогожина). «Оставаясь классиком и сторонником традиций, он всю жизнь был обуреваем жаждой новых форм, касалось ли это отдельных элементов или структуры целого сочинения», - так писал о нем его ученик Венсан д'Энди [3; 74].

Перейдем к анализу формы, тематизма и содержания каждой части.

I часть Allegretto ben moderato, A-dur

Основной характер этой части – светлый, идиллический, музыкальная мысль, изложенная сначала в партии фортепиано (зарождение мотива), а затем – у скрипки (собственно тема), течет естественно и непрерывно, не подразумевая изначально никаких трагедий. Исследователь Н. Рогожина в своей монографии сравнивает образ этой части с летним утренним пейзажем, что вполне оправданно – характер музыки очевидно наводит на мысли о созерцании природы и наслаждении ей.

Пример 1, тема главной партии



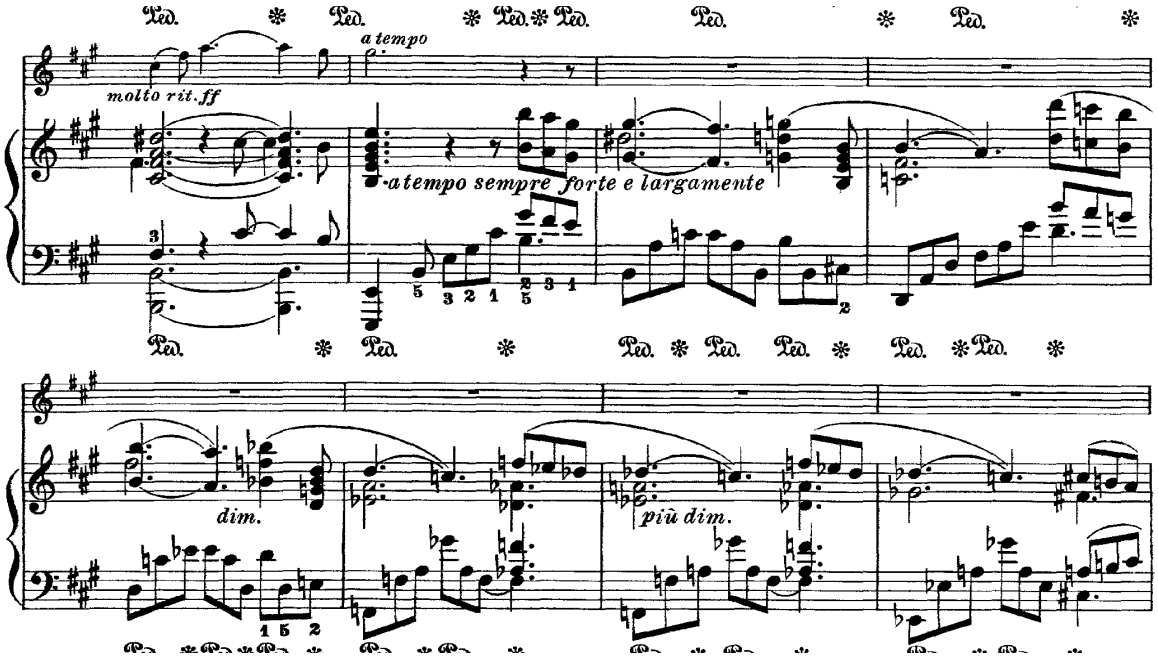
Итак, мотив терции появляется в партии фортепиано, в красочном звучании нонаккордов, в партии скрипки происходит объединение нескольких терцовых интонаций в одну тематическую линию. Скрипачу важно добиваться сразу нескольких вещей: во-первых, ритмической точности исполнения восьмой, во-вторых, очень нежной и трепетной вибрации в нюансе *pp*, в-третьих, необходимости работать над очень точным и выверенным звукоизвлечением, добиваясь идеального соединения смычков, струн и нот внутри одной лиги. Все это должно создать ощущение летящей или парящей в воздухе темы.

Дополнительную сложность будет создавать выразительное и точное интонирование хроматизмов, которыми полна скрипичная партия. Возможно, их понадобится несколь-

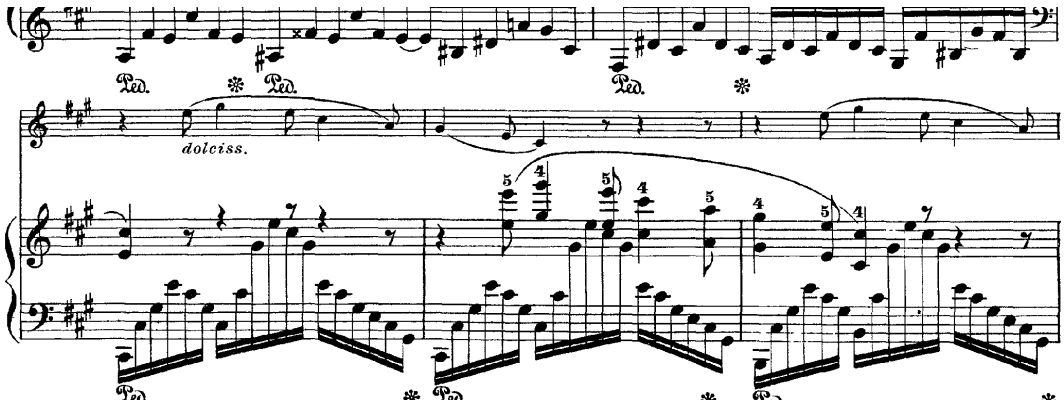
ко выделить временем, то есть сделать агогический акцент, добавить чуть больше вибрации и нажима смычка, чтобы сделать их особенно значимыми. Обратим внимание и на тот факт, что репризное проведение мотива главной партии (она написана в трехчастной форме) находится в другой тональности – cis-moll, что требует некоторой смены настроения. В целом, выразительная мелодия скрипки окрашивается то в светлые, то в более темные, приглушенные тона, она эмоционально очень открыта, даже с оттенком «романтической чувствительности» [7; 188].

Тема побочной партии звучит у рояля, и два ее предложения разительно отличаются друг от друга. Первое предложение начинается в тональности E-dur, ликующе-гимническое, а второе предложение – в fis-moll – совершенно иное, хрупкое, трепетное, льющееся будто бы из глубины души, фактурно напоминая шопеновские ноктюрны. Поразительный факт – в партии скрипки проведения этой темы нет, то есть, тема побочной партии изложена только у фортепиано. Следующие за этим канонические имитации мотива главной партии между роялем и скрипкой фактически заменяют разработку. В таком изложении (дроблении темы главной партии) эти реплики не были представлены в скрипичной партии, поэтому исполнителю необходимо перестроится в новый, более взволнованный характер, и точно следовать за всеми хроматическими оттенками гармонии в партии рояля. Очевидно, что скрипач должен понимать логику гармонического развития партитуры для того, чтобы разнообразными оттенками звука реагировать на смену функций у партнера.

Пример 2. Тема побочной партии, первое проведение



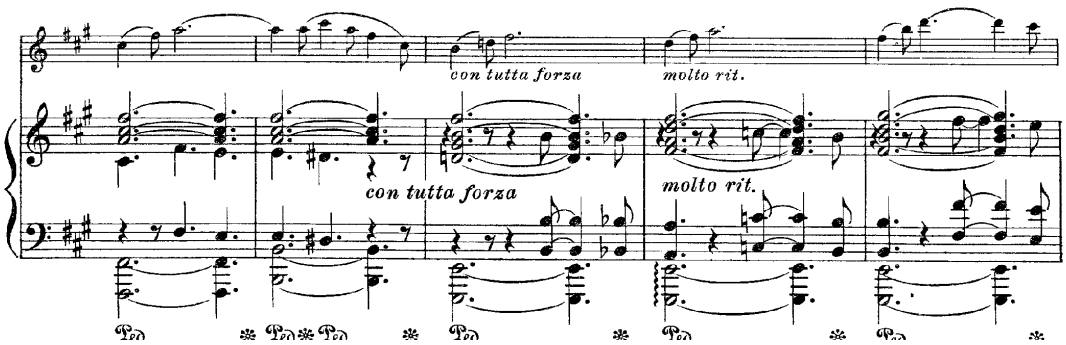
Пример 3. Канонические имитации мотива главной партии в разработке между роялем и скрипкой



В репризе главная тема звучит несколько иначе, на фоне полнозвучных аккордов, охватывающих все регистры фортепиано, что создает ощущение огромного вибрирующего пространства. Примечательно, что исполнять это все необходимо в нюансе ***pp, sempre dolcissimo***. Тема постепенно набирает эмоциональный и звуковой диапазон, доходя в кульминации до нюанса ***con tutta forza.*** В тот момент, когда

идет восходящий «каскад» терцовых интонаций, скрипачу необходимо выделить их и силой звука, и временем.

Пример 4. Кульминация репризы



Завершается часть задумчивой фразой скрипки, выразительные диссонантные гармонии придают ей чуть тревожный оттенок, который рассеивается лишь в последних тактах.

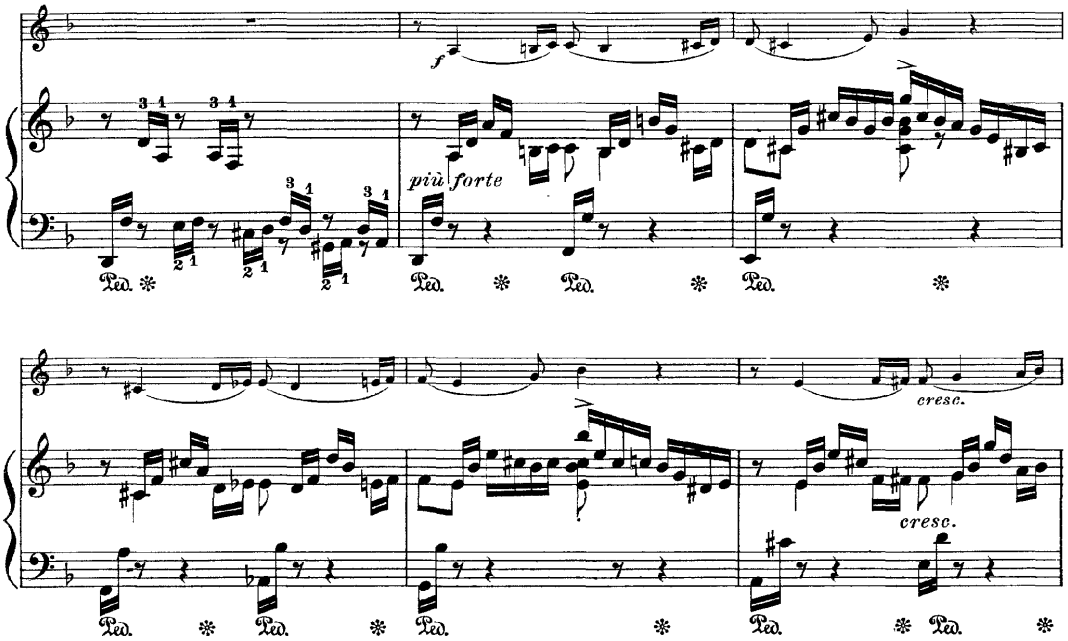
II часть. Allegro, d-moll

Мир светлой лирики I части очень контрастно сменяет характер Allegro. Страсть, тревога, волнение, драматическая патетика – вот некоторые образные грани II части.

Первая тема (главная партия) представляет собой напряженную интонационно и ритмически мелодию, построенную на синкопах и постоянных интервальных восхождениях. В первый раз она звучит в партии фортепиано, во второй – подключается голос скрипки, что требует от исполнителей (и пианиста, и скрипача) очень серьезного ансамблевого мастерства. Скрипач, очевидно, может вариативно подойти к выбору штрихов и аппликатуры: возможно начинать проведение темы вниз смычком, выделяя первую синкопу и заканчивая вверх смычком последнюю ноту на crescendo, что будет подчеркивать драматическую составляющую; возможно начинать, наоборот, вверх смыч-

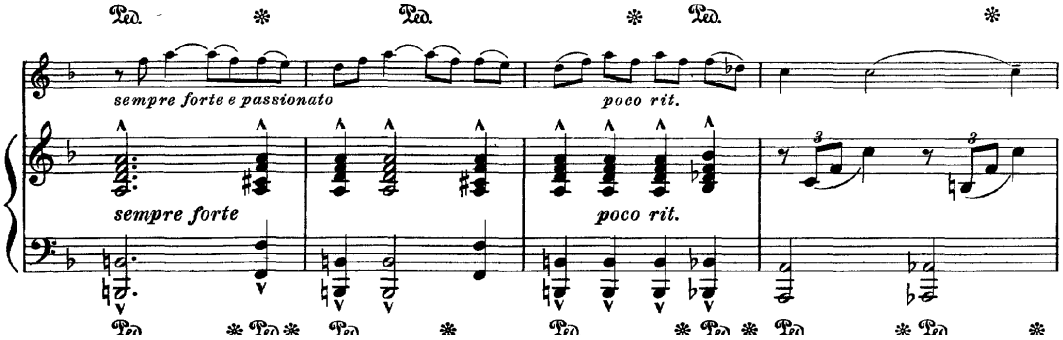
ком и исполнять окончание фразы вниз ровным плотным звуком. Структура темы классична: изложение мысли, дробление и последующее замыкание, поэтому исполнителю необходимо рассчитать силу и напряженность эмоции до самого конца.

Пример 5. II часть, тема главной партии



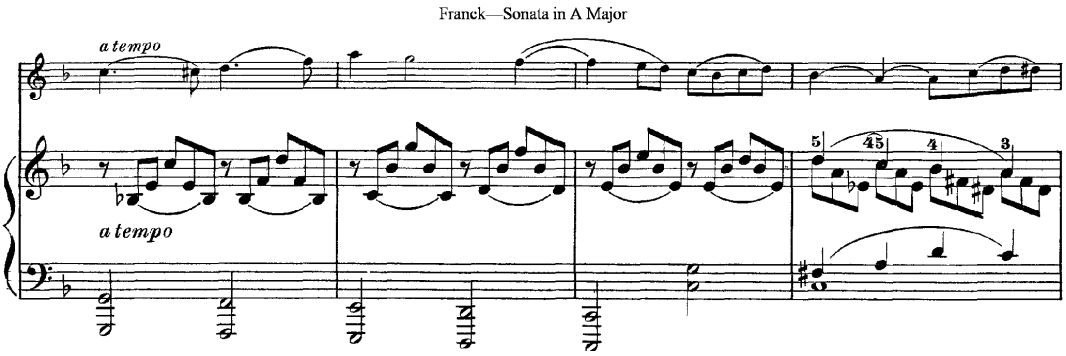
Как и в I части тема главной партии имеет трехчастное строение, средний раздел требует от скрипача мгновенной перестройки от нежнейшего и очень тихого звучания ***pianissimo*** к драматическому и масштабному ***detache molto crescendo fortissimo***. В момент наивысшего напряжения появляется лейтмотив сонаты (из I части) выделенный ремаркой ***sempre forte e passionate***, что придает проведению мотива значительность (также, как и мощные аккорды в партии фортепиано) и свидетельствует о смене настроения.

Пример 6. Проведение лейтмотива во II части.



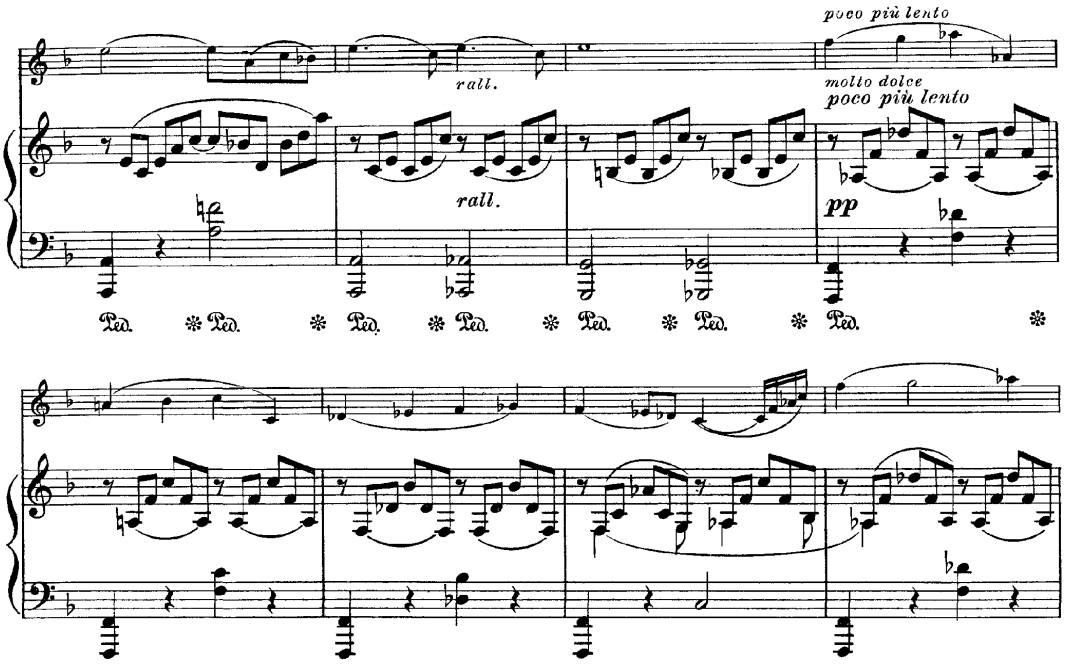
Тема побочной партии, звучащая сразу после этого переломного момента, имеет совершенно иной характер; первая ее половина (в тональности F-dur, а потом в A-dur) восторженная, экстатическая, требующая хорошего распределения смычка для выделения значимых интонаций, вторая же половина, напротив, очень нежная и затаенная, связанная с интонацией нисходящей уменьшенной септимы, которую можно чуть заострить легким нажимом смычка и вибрационным акцентом. Можно отметить такую необычную особенность строения многих тем этой части – при классической квадратности и метричности создается ощущение импровизационной свободы, которое очень важно передавать в исполнении.

Пример 7. II часть, тема побочной партии



Завершает экспозицию сонатной формы тема заключительной партии, ***poco piu lento***, f-moll, имеющая серьезный и несколько задумчивый облик.

Пример 8. II часть, тема заключительной партии



Исполнителю необходимо подчеркнуть октавное расстояние между звуками, стремиться к очень небольшой по диапазону вибрации, чтобы создать нежный и затаенный образ.

Разработка состоит из двух разнохарактерных разделов. Первый – свободно развивающийся диалог между скрипкой и роялем, в котором тема заключительной партии играет очень важную роль. В эпизоде ***animando*** исполнитель должен найти верный тон, вибрацию и очень тихую звучность – здесь тема выписана в динамике ***pp***, тише, чем в проведении экспозиции, более того, нужно стремиться найти звучание ***ppp*** в окончании фразы – возможно, для этого необходимо будет увести смычок в сторону грифа и

не вибрировать. В кульминационном эпизоде – ***forte con passione*** – тема скрипки звучит драматично, атакированными нотами на весь смычок, сопровождая таким образом тему заключительной партии у рояля.

Второй раздел разработки построен на чередовании всех тем части, звучащих, преимущественно, в партии фортепиано, скрипачу же поручена роль драматического сопровождения – бурные пассажи шестнадцатыми, требующие хорошей четкости, артикуляции, хороших смен смычков и струн, а также озвученности всего материала.

Реприза начинается с возвращения основной тональности, и сразу с совместного проведения темы – такая непрерывность становления и развития мысли свидетельствует о симфоничности мышления Франка. Весь музыкальный материал стал патетическим, приподнятым, особенно это очевидно в проведении темы побочной партии – в D-dur, в динамике *ff*, на струне ми, и это, безусловно, ставит перед скрипачом достаточно сложные задачи: во-первых, необходимости подобрать нужную краску звучанию – яркую, но не кричащую, для чего, возможно, поэкспериментировать со скоростью ведения смычка; во-вторых, продумать аппликатуру, благодаря которой можно использовать также и струну ля; в-третьих, постараться исполнять эту тему зна-

---

Автор реферата предлагает такое структурное решение формы, находящееся в некотором противоречии с традиционным взглядом Н. Рогожиной; последняя считает этот раздел заключительной партией, однако, думается, что очевидный развивающий тип изложения материала, диалогичность построения мысли позволяют считать его действительным первым разделом разработки.

чительно и масштабно, при этом выделяя интонационные подробности.

Возвращение минора (d-moll) происходит в теме заключительной партии – все стихает, возникает ощущение трагического принятия какого-то свершившегося драматического факта жизни, и это настроение становится основой для последней эмоциональной вспышки в данной части – для коды.

Кода выделена ремаркой ***animato poco a poco quasi presto***. Медленное ритмическое и интонационное ostinato партии скрипки постепенно переходит в драматическую кульминацию, проходя через все регистры и динамику – от самой низкой струны соль в нюансе ***pp*** до самых высоких звуков на струне ми, но уже на ***ff***. Последний раз проходит лейттема сонаты, в этот раз в c-moll, что, безусловно, является очень далекой тональностью по отношению к завершению части – к D-dur, поэтому для этого последнего проведения лейттемы нужно найти, видимо, холодноватый тон, чтобы выделить его из остального материала.

Итак, главные особенности этой части: серьезный эмоциональный накал, разнообразный спектр тем и эмоций, сложные сопоставления и контрапунктические переплетения материала, яркие динамические и характерные контрасты. Все это необходимо иметь в виду скрипачу, исполняющему эту сонату.

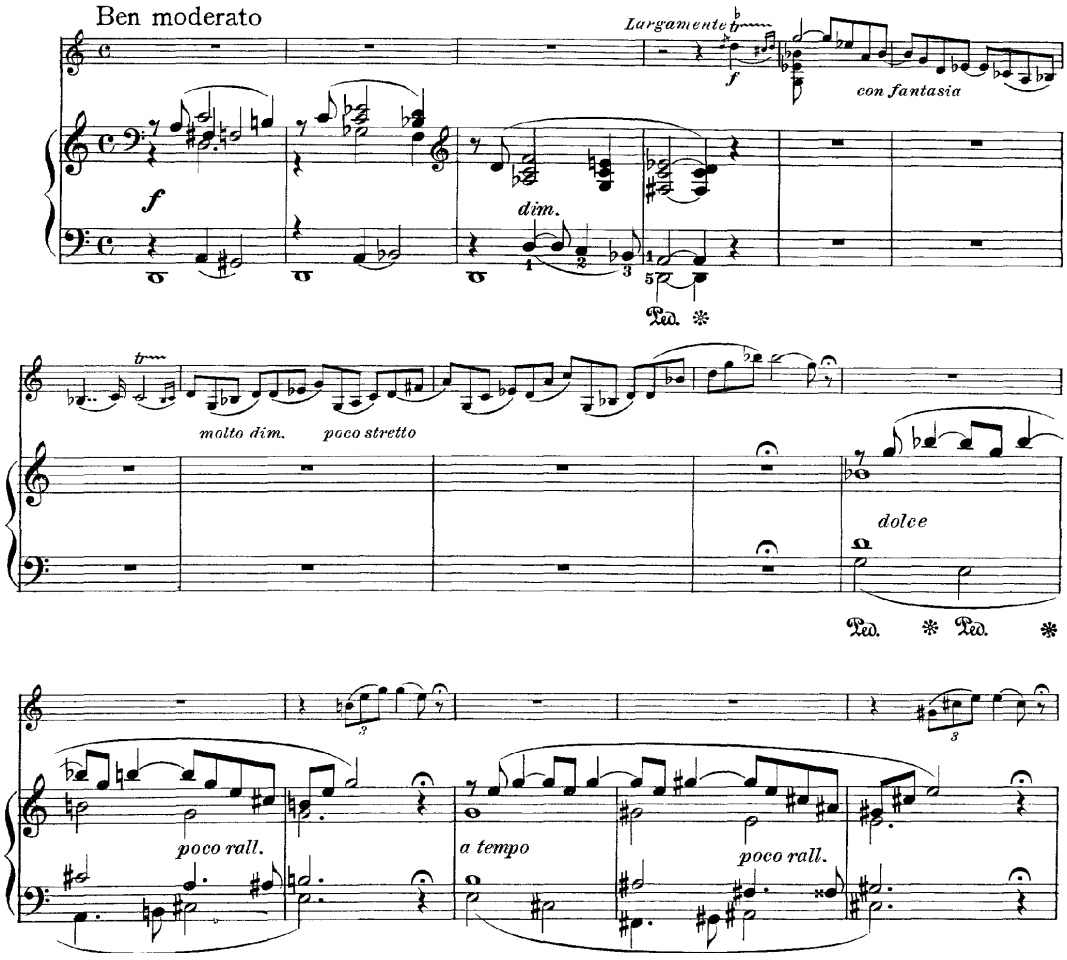
III часть, Речитатив-фантазия, Ben moderato

Строгость и возвышенность образов, свобода развертывания мелодических линий напоминают органные сочинения эпохи барокко, и это не случайно: Франк был великолепным органистом-импровизатором, о чем обязательно нужно помнить исполнителям этой сонаты, перенеся эту особенность на скрипичную партию, поскольку в этой части главенствует именно она.

Первый раздел третьей части – собственно речитатив – представлен несколькими интонационно-ритмическими структурами. Скорбно-драматические настроения этого эпизода представлены патетическими трелями скрипки, переходящими в интонационный оборот, напоминающий баховский мотив креста. Противопоставлена этому характеру лейттема сонаты, звучащая у фортепиано, скрипка исполняет лишь ответные реплики.

Очевидно, что исполнителю-скрипачу необходимо найти разную манеру звукоизвлечения и вибрации, для того, чтобы подчеркнуть разницу в этих двух характерах, при том, что сам композитор динамически их не разделяет. Видимо, первый элемент должен быть предельно слитным и соединенным по звуку, а ответы на вторую тему – напротив – лирически-выразительными, проникновенными.

Пример 9. III часть, первый раздел речитатива

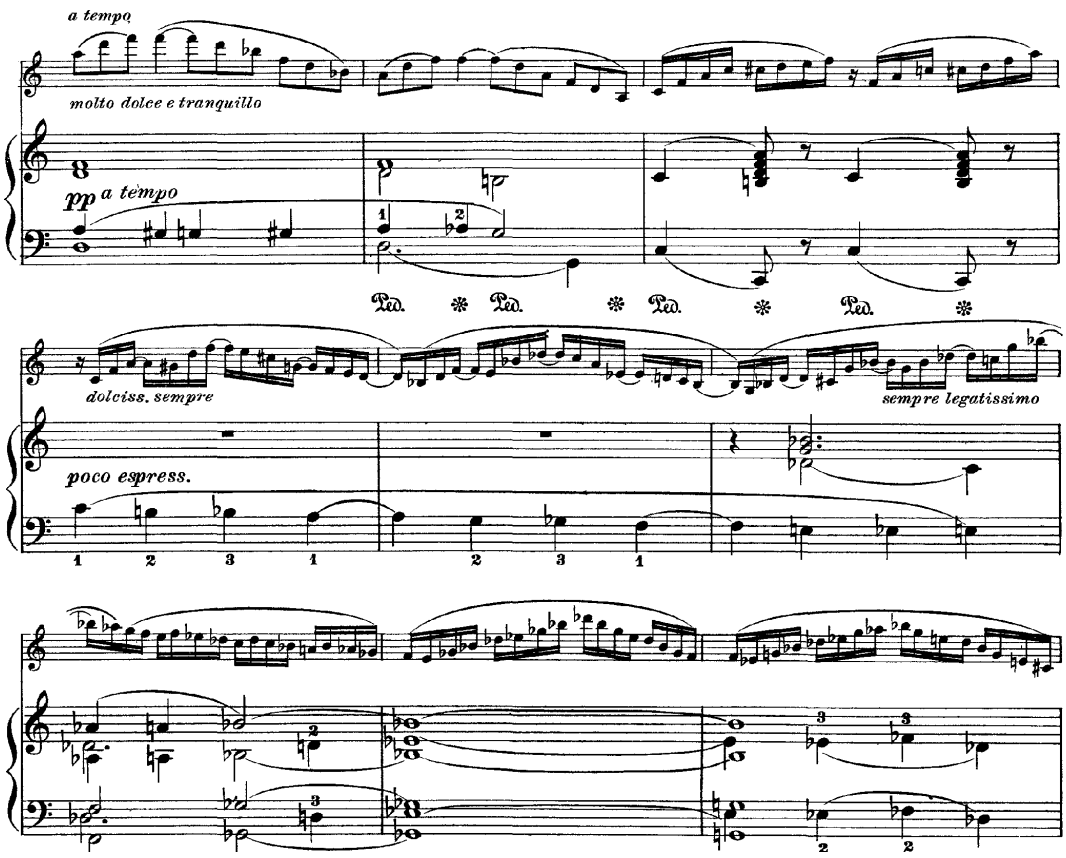


Эта первая тема скрипки повторится в части трижды, каждый раз становясь все более драматичной, доходя в кульминации до динамики *ff* и *fff*, потому исполнителю обязательно нужно рассчитать динамическую силу каждого из проведений, чтобы выстроить иерархию кульминаций (нужно отметить, что это первая кульминация, вторая находится в конце фантазии).

Большой развивающий эпизод речитатива полностью поручен скрипке – льющаяся непрерывная мелодическая линия шестнадцатых, ***molto dolce, sempre legatissimo***, что требует от исполнителя тонкости и глубины проникновения в текст. Итак, во-первых, необходимо очень хорошее и

качественное звукоизвлечение в ***piano***, соответственно возможно косое ведения смычка для того, чтобы звук был негромким, но насыщенным; во-вторых, этот эпизод очень сложен интонационно как в узком, звуковысотном, так и в широком – художественном – смыслах. Нужно обязательно продумать всю мелодическую линию, решить, какие звуки выделять силой нажима и вибрацией, продумать волнообразное движение этой линии с постоянным crescendo, поскольку именно этот эпизод приводит к драматической кульминации.

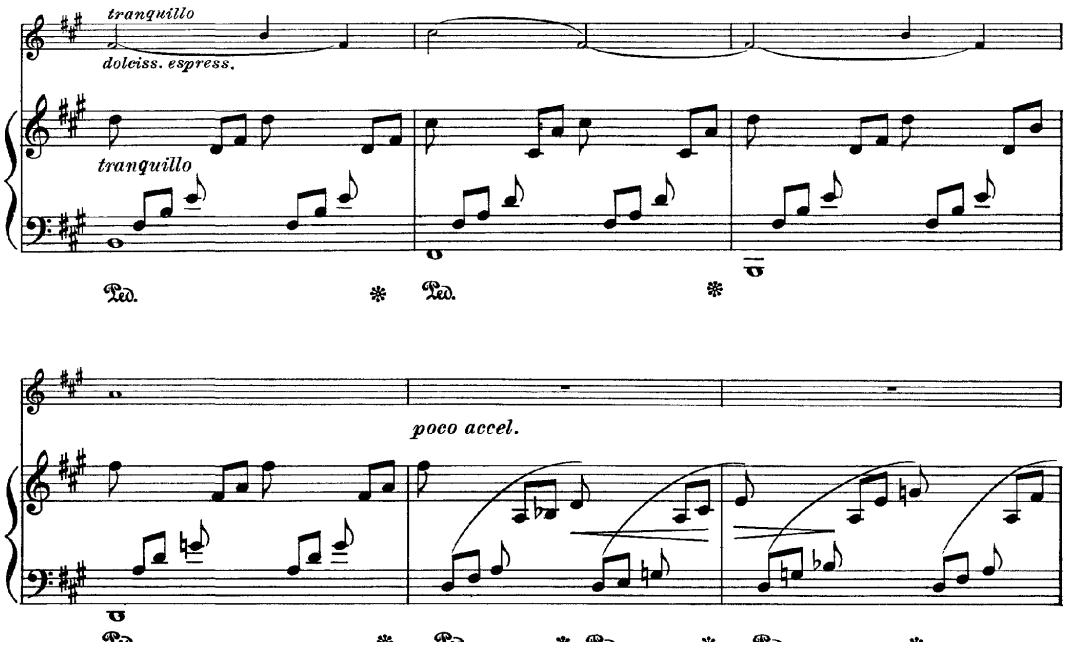
Пример 10. III часть, развивающий эпизод



Второй раздел III части – это фантазия, построенная на двух новых темах (впоследствии обе они будут играть очень важную роль в финале).

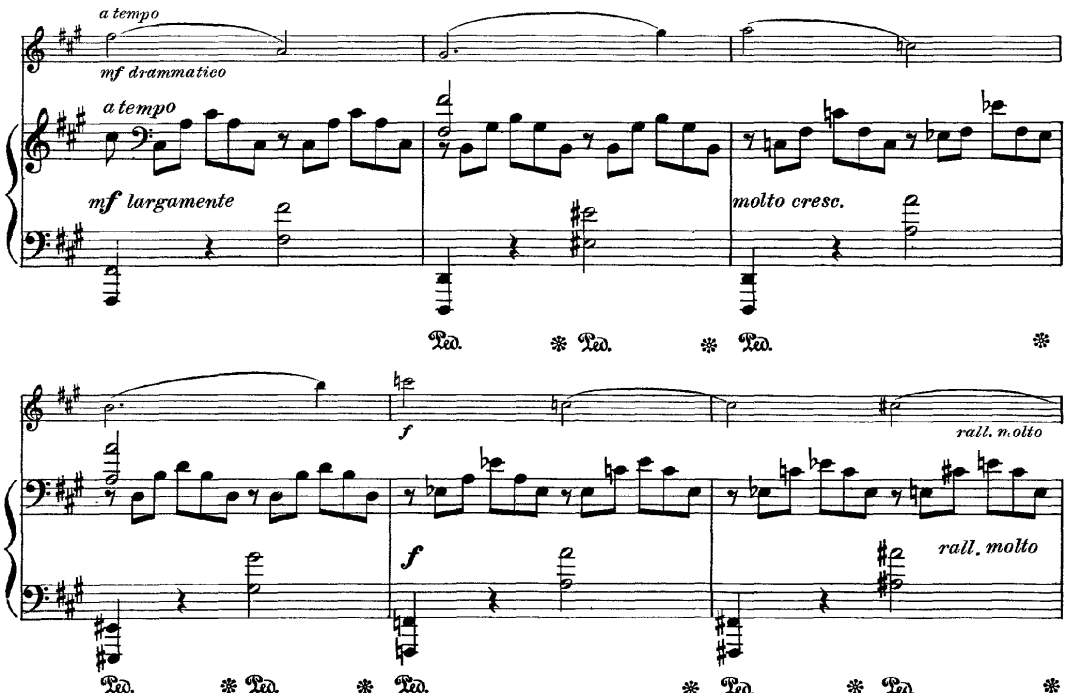
Первая тема – нежная, лирическая, задумчивая, ее аккомпанемент напоминает второе проведение темы побочной партии из первой части – переливающийся, как звуки арфы, подчеркивающий хрупкость и надломленность звучания скрипки.

Пример 11, III часть, первая тема фантазии



Вторая тема – напротив – драматическая, построена на интонации октавы, которую нужно будто бы завоевывать и преодолевать, потому скрипачу нужно вести смычок очень медленно и с большим напряжением, думая о том, что именно эта тема станет главной кульминацией части – тогда выразительные приемы должны стать совсем другими, на смену легато должно придти деташе, вес руки и смычка должен будет стать максимальным, чтобы выдержать динамику *fff*, а завершающую ноту не просто сфилировать, но уйти снова в характер нежный и хрупкий.

Пример 12, III часть, вторая тема фантазии



Завершается часть тихими репликами скрипки, знаменующими наступившее в конце успокоение.

IV часть, финал, Allegretto poco mosso, A-dur

Как и во многих произведениях Франка (фортепианный квинтет, Симфония ре минор) финал синтезирует главные темы и образы всех предыдущих частей.

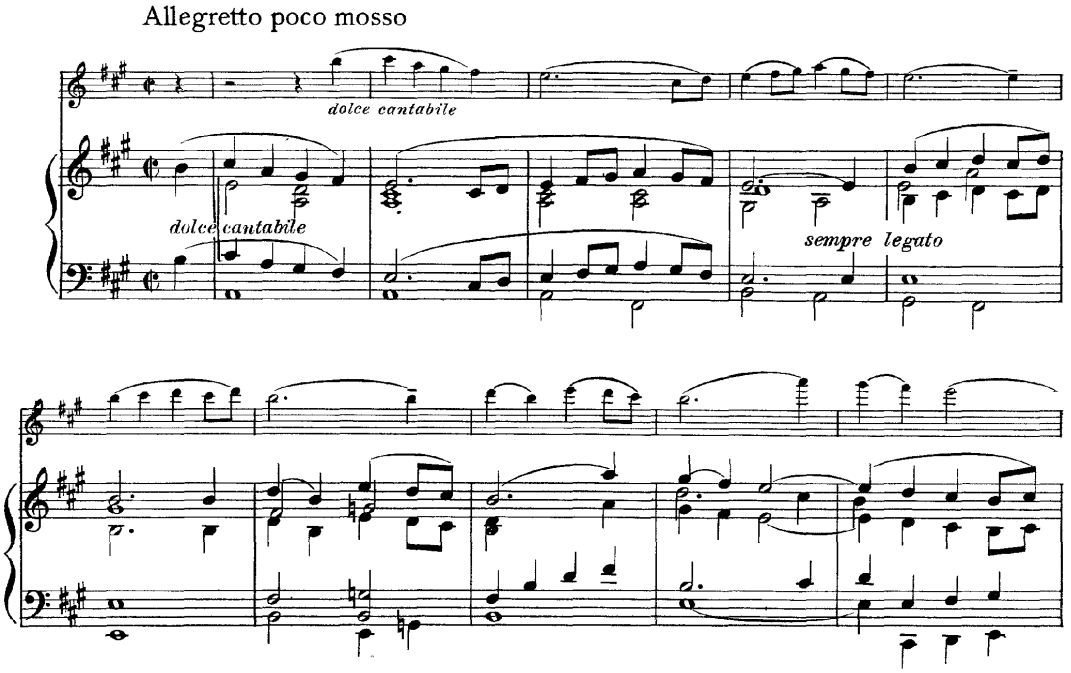
Драматургия его основана на ярчайшем образном контрасте между светлыми настроениями первой лирической темы, проникновенно-хрупкими интонациями первой темы фантазии, ликующим характером заключительной партии и страстно-драматическими образами второй темы третьей части (фантазии). Такое количество тематического материала не должно смущать исполнителей, поскольку форма части складывается достаточно стройно – это сонатная композиция с чертами рондо. Разнообразие характеров можно подчеркнуть разными выразительными особенно-

стями исполнения для того, чтобы максимально ярко передать содержание части.

В ней Франк будто бы говорит обо всех эмоциях, которые могут быть в жизни человека – это и спокойствие, и нежность, и драма, и ликующее счастье – настроение, которым заканчивается соната.

Итак, первая тема (quasi рефрен) – очень ясная, диатоничная, структурно очень четкая – представляет собой канон между скрипкой и фортепиано. От скрипача она требует хорошего и выразительного звукоизвлечения и распределения смычка, разнообразной вибрации, интересного слышания тематизма, поскольку внутри формально длинной фразы ощущается постоянное членение на небольшие построения-мотивы.

Пример 13. Финал, основная тема



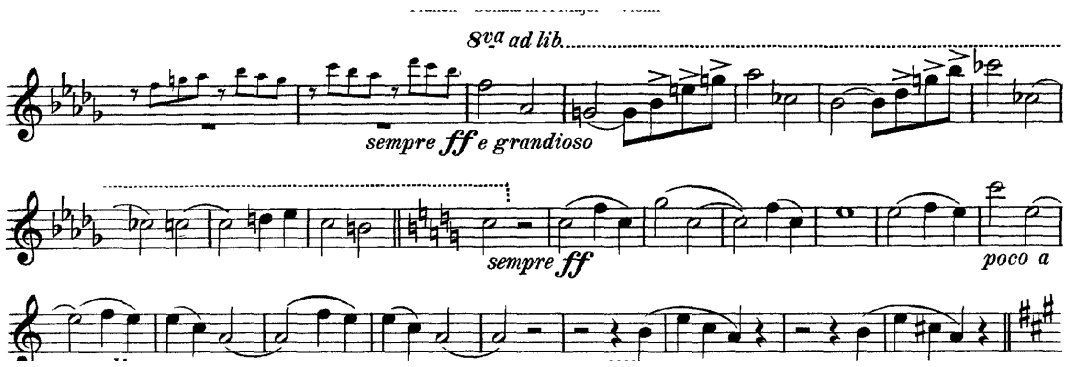
После проведения заключительной партии, как и всегда в переломные моменты формы и содержания, в партии скрипки будет звучать лейттема всей сонаты, в этот раз – тихо и скерцозно.

Впоследствии ко всем названным трудностям добавятся интонационные – в разные моменты тема будет проходить в Cis-dur, E-dur, b-moll, требуя предельной точности слуха и грамотных аппликатурных решений.

Очень серьезное развитие получают в финале темы третьей части.

Драматическая (вторая) тема здесь доходит до самых грандиозных масштабов, проходя в разработке сначала в тональности dis-moll, а затем – в f-moll. Последнее из названных проведений – трагическая кульминация финала, тема интонационно трансформируется, будто бы расширяя свое пространство, и требует от скрипача великолепного владения маркированными масштабными штрихами.

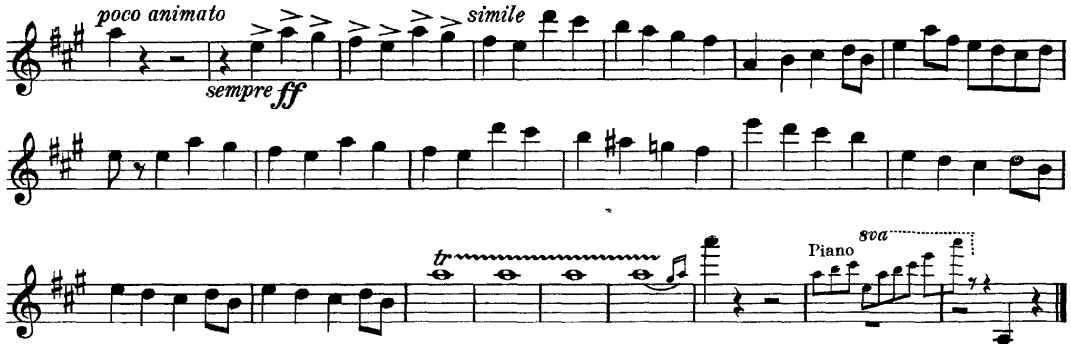
Пример 14, финал, кульминация (вторая тема Речитатива-Фантазии).



Как видно из примера, и первая, нежная лирическая тема также трансформировалась, не меняя при этом своего штрихового решения – потому исполнителю нужно будет найти соответствие между скоростью и весом смычка, чтобы добиться звучного ***ff*** именно в ***legato***, что достаточно трудно после проведения предыдущей темы ***detache***.

Сжатая и стремительная реприза завершается ярким ликующим проведением заключительной партии. Это самое праздничное и блестящее мелодическое решение Франка в финале. Особенную выразительность ему придают ходы на септиму и стремительная трель в завершении.

Пример 15, финал, завершение сонаты.



Таким образом, в финале окончательно рассеиваются все драматические коллизии сонаты. Думается, что любой исполнитель, обратившийся к этой музыке, должен будет найти в себе как можно больше эмоций и их оттенков, для того чтобы передать по возможности ярче то, что чувствовал в ней композитор.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество С. Франка – одна из ярчайших страниц французской инструментальной музыки. Его наследие отражает и передает самые возвышенные настроения и образы – как классические, так и романтические. Восторженным и экстатическим порывам его произведений часто противостоят чувства отрешенности, самоуглубленного анализа.

Скрипичная соната Франка – сложнейшее и красивейшее произведение, в котором возможности скрипки раскрываются максимально широко и разнообразно. Как отмечает в своей диссертации В. Великая, мышление Франка вызвало особый подход к использованию скрипки в его произведениях. Средства скрипичной выразительности направлены не на создание внешнего блеска, не на показ виртуозности, а подчинены раскрытию художественного содержания.

Из представленного анализа видно, что для сонаты характерно сочетание традиционных элементов скрипичной техники с новыми принципами звукоизвлечения, фразировки, вибрато; что в сонате скрипачу необходимо постоянно искать возможности обновления спектра эмоций, возможности самых разнообразных звуковых красок, особую и разнообразную филировку и многое другое. Франк необычайно расширил и обогатил палитру декламационных и драматических возможностей скрипки. Поэтому его Соната для скрипки и фортепиано ля мажор – одна из блистательных вершин камерно-инструментальной музыки XIX столетия и всей скрипичной литературы в целом.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Алексеев А. Сезар Франк // Французская фортепианная музыка. – М., 1961. – С. 57-86.

2. Великая В. Скрипичное исполнительское искусство Франции XIX века : автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. иск. – М., 1992.

3. Д'Энди В. «Папаша Франк» // Советская музыка, 1957 № 6. – С. 71-79.

4. Друскин М. История зарубежной музыки. Вып. 4. [изд. 7-е, доп]. – СПб., 2004.

5. Мищенко М. Три трактата о Сезаре Франке. – СПб., 2006

6. Музыкальная эстетика Франции XIX века. – М., 1974.

7. Рогожина Н. Сезар Франк. – М., 1969.

8. Розеншильд К. Молодой Дебюсси и его современники. – М., 1963.

9. Статьи и рецензии композиторов Франции. – М., 1972.

10. Тьерсо Ж. Цезарь Франк // Французская музыка второй половины XIX века. – М., 1938. – С. 99-113.

11. Шнеерсон Г. Музыка Франции. – М., 1958.

12. Joel-Marie Fauquet. Chamber music in France from Luigi Cherubini to Claude Debussi [Text] // The Cambridge Companion to chamber music. – Ed. St. E. Hefling. – Cambridge University Press, 1998. – P. 287-314.

13. Базарнова В. Сезар Франк // http://www.belcanto.ru/franck.html.

14. Михеева Л. Сезар Франк // http://www.fedorov.ws/franck.html.

Учебное издание

Василенко Анастасия Андреевна

ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ СКРИПКИ (НА ПРИМЕРЕ СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО A-DUR С. ФРАНКА)

Учебно-методическое пособие

Издание публикуется в авторской редакции
и авторском наборе

Подписано в печать 25.08.2020. Формат 60×84/16
Усл. печ. л. 2,84. Тираж 100 экз. Заказ 162

ООО Издательско-полиграфический центр «Научная книга»
394018, г. Воронеж, ул. Никитинская, 38, оф. 308
Тел.: +7 (473) 200-81-02, 200-81-04
http://www.n-kniga.ru E-mail: zakaz@n-kniga.ru

Отпечатано в типографии ООО ИПЦ «Научная книга»
394026, г. Воронеж, Московский пр-т, 11/5
Тел.: +7 (473) 220-57-15, 296-90-83
http://www.n-kniga.ru E-mail: typ@n-kniga.ru