МУЗЫКАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА
261118
ВСЕСОЮЗНОГО
РАДИО

СЕЗАР ФРАНК
CÉSAR FRANCK

ПРÓКЛЯТЫЙ ОХОТНИК
LE CHASSEUR MAUDIT

Симфоническая поэма
Poème Symphonique

ПАРТИТУРА
PARTITION

МУЗЫКА · MUSIQUE
МОСКВА · 1964 · MOSCOU

К 5520

МУЗЫКАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА
261118
ВСЕСОЮЗНОГО
РАДИО

СЕЗАР ФРАНК
CÉSAR FRANCK

ПРÓКЛЯТЫЙ ОХОТНИК
LE CHASSEUR MAUDIT

Симфоническая поэма
Poème Symphonique

ПАРТИТУРА
PARTITION

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА · EDITIONS MUSIQUE
Москва 1964 Moscou

К5520
К 5520

ПРЕДИСЛОВИЕ

Сезар Огюст ФРАНК — один из замечательных музыкантов мира, выдающийся композитор, органист и музыкально-общественный деятель Франции второй половины XIX века — родился 10 декабря 1822 года в бельгийском городе Льеже, в семье видного финансиста, предки которого, однако, занимались в свое время совершенно иной, гораздо более близкой будущему композитору, деятельностью: родословная Франка-отца идет от потомственной семьи старовалонских придворных живописцев. Первоначальное—и весьма основательное—музыкальное образование Франк получил в Льежской консерватории; из числа его льежских наставников необходимо упомянуть Жозефа Досуаня — племянника известного оперного композитора конца XVIII — начала XIX века Этьена Мегюля, яркого представителя французского музыкального классицизма. В 1833 году юный Франк совершает большую концертную поездку по городам Бельгии, выступая с громадным успехом как пианист. В этот же период написаны и его первые фортепианные сочинения.

В 1835 году Франк переезжает в Париж, где еще до поступления в консерваторию начинает серьезно заниматься композицией под руководством известного чешского музыканта Антонина Рейхи, у которого в разное время занимались Лист, Берлиоз, Гуно и многие другие выдающиеся музыканты. В Парижской консерватории Франк учится у Циммермана (класс фортепиано), Леборна (класс композиции и контрапункта) и — несколько позднее — у Бенуа (класс органа). Успешную учебу Франк совмещает с блестящей пианистической деятельностью, выступая с исполнением также и своих собственных фортепианных произведений. В консерваторский период создаются и первые камерно-инструментальные композиции Франка — его четыре трио.

Однако напряженная и плодотворная работа Франка над развитием своего композиторского дарования внезапно обрывается: уже перед самым получением Римской премии он, повинуясь деспотичному произволу честолюбивого отца, мечтавшего создать сыну всеевропейскую славу пианиста, покидает Францию и вновь концертирует в Бельгии. Только через два года Франк возвращается в Париж, и с этого момента всю свою дальнейшую жизнь и деятельность композитор целиком отдает своей второй родине — Франции.

В конце 40-х годов, стремясь обрести свободу действий и получить, наконец, право заниматься любимым творческим трудом, Франк идет на разрыв с отцом. Он полностью отказывается от чуждой его характеру «парадной» концертной деятельности, однако из-за материальных затруднений вынужден погрузиться в повседневную педагогическую, а затем и исполнительскую работу. Ряд последующих лет он состоит органистом и хормейстером при крупнейших парижских церквах; именно в этот период полностью раскрывается его чудесный дар вдохновенного импровизатора на органе. Все же в период с конца 40-х и до начала 60-х годов его творческая деятельность еще не развертывается полностью: много сил и времени отнимают постоянные заботы о содержании разрастающейся семьи. В эти годы из числа значительных произведений были созданы лишь опера «Батрак с фермы», библейская эклога «Руфь», симфоническая поэма «Что слышно на горах» и ряд оркестрово-хоровых и органных произведений.

С 1871 года Франк принимает деятельное участие в работе созданного по инициативе Сен-Санса «Национального музыкального общества» — замечательного детища так называемого «французского национального обновления» (в 1886 году композитор избирается на почетную должность председателя этого общества). В 1872 году Франк становится профессором Парижской консерватории по классу органа. И, пожалуй, только начиная с 70-х годов еще пока как бы затаенная творческая энергия Франка все более и более обнаруживается. Одно за другим появляются его наиболее значительные сочинения в самых различных жанрах; в музыкальных кругах известность Франка растет. Наиболее творчески плодотворными были, к сожалению, только самые последние годы жизни композитора; умер Франк 8 ноября 1890 года в Париже, не успев осуществить многое из своих творческих замыслов.

Творческое наследие Франка количественно не очень обширно, но весьма разнообразно по жанрам и очень значительно по своей художественной весомости. Из числа его произведений необходимо упомянуть следующие: оперы «Батрак с фермы» (1852), «Гульда» (1885), «Гизелла» (1888, не закончена); оратории «Вавилонская башня» (1865) и «Заповеди блаженства» (1869—1879), библейская эклога

«Руфь» (1846) и библейская сцена «Ревекка» (1881) для солистов, хора и оркестра; поэма-симфония «Искупление» для солиста, хора, чтеца и оркестра (1872), Симфония ре минор (1888); симфонические поэмы «Что слышно на горах» (по В. Гюго, 1846), «Эолиды» (по Леконту де Лиллю, 1876), «Прóклятый охотник» (по Г. А. Бюргеру, 1882), «Джинны» (для оркестра и фортепиано, по В. Гюго, 1884), «Психея» для оркестра и хора (по Апулею, 1888); симфонические вариации для фортепиано с оркестром (1885); четыре фортепианных трио (1841—1842), фортепианный квинтет (1879), скрипичная соната (1886), струнный квартет (1889); ряд духовных сочинений, среди них — «Торжественная месса» и три мотета (1858), три «Оффертория» (1871), «Псалм» (1888); десять хоровых композиций, девятнадцать романсов и песен, большое количество произведений для органа («Прелюдия, фуга и вариация», «Финал», «Героическая пьеса» и др.) и фортепиано: циклы «Прелюдия, хорал и фуга» (1884), «Прелюдия, ария и финал» (1887) и другие.

*

Музыке Франка присуще замечательное — характерное только для наиболее выдающихся композиторов — свойство: естественная, так сказать, непринужденная оригинальность, которая словно стремится остаться незаметной, ничем не нарушая обычных закономерностей музыкального организма. Иными словами, композитор никогда специально не стремится быть оригинальным, но его произведения всегда сохраняют прелесть новизны и самобытности. Благородная простота, незаметно возвышающаяся до поэтичной утонченности, простодушная безыскусственность, всегда готовая обернуться высокоэтичной философичностью и виртуозным мастерством, полное и очень органичное равновесие элементов рисунка и колорита, полифонии и гомофонии, наконец, очень широкий — от сокровенной лиричности до трагедийного пафоса — эмоционально-образный творческий диапазон — вот ценнейшие отличительные черты творческого стиля Франка. Быть может, главной особенностью этого стиля, объясняющей многие из указанных черт, является весьма своеобразное сочетание в нем элементов классики и романтики. Как известно, в XIX веке такое сочетание вообще было свойственно многим композиторам, но Франк занимает все же особое положение. Этот вопрос особенно интересен с исторической точки зрения: ведь Франк как человек и художник формировался в период кульминации европейского романтизма, в тот период, когда романтизм и неоромантизм в искусстве были единственно живым выражением духовной сущности эпохи, когда принципы классики представлялись уже страницей прошлого, а время неоклассицизма или академизма еще не наступило.

В сущности, творческий путь Франка представляет собой параллель к творческому пути величайшего представителя неоромантизма — Ференца Листа* (при всем различии их индивидуальностей). Для обоих художников романтический Париж 30—40-х годов был своего рода эстетической alma mater, оба начинали свою творческую деятельность как блестящие пианисты и авторы виртуозно-концертных фортепианных пьес (транскрипций, оперных фантазий и т. п.); оба, наконец, пройдя через вершины романтизма, подготовили почву для возникновения импрессионизма (такова, например, линия Лист — Франк — Форэ — Дебюсси).

Для Франка романтизм в искусстве — не стилистический или творческий прием, используемый по мере необходимости (как, например, у Сен-Санса), а органическая, родная ему форма выражения. Таким образом, Франк является как будто чистейшим неоромантиком; об этом свидетельствуют и типично романтическая проблематика его произведений, и великолепное чувство гармонического и оркестрового колорита (здесь в нем как бы скрещиваются пути Листа и Берлиоза), и интерес к старонародным напевам, тяга к импровизационности и т. д.

Но если Франция — «вторая родина» Франка — взрастила его как неоромантика, то его первая родина, Бельгия, передала ему в наследство старокласcические заветы средневековых мастеров фламандского музыкального искусства: строгость и возвышенность мышления, известную рационалистичность творческого процесса, культ профессионального мастерства, интерес к хоровой и инструментальной полифонии, повышенное внимание к мелодическому рисунку и т. д. Есть основание предполагать, что в годы учения в Льежской консерватории Франк хорошо познакомился и с музыкой французского классицизма XVIII века (Мегюль, Госсек и др.), чутко восприняв ее безупречный вкус, художественную меру и изящество.

Таким образом, можно сказать, что если по художественным склонностям Франк был неоромантиком, то по начальному воспитанию — скорее старинным классиком. Во всяком случае «классическое начало» в музыке Франка не менее естественно, чем ее неоромантические черты; в обоих случаях он светит прямым, а не отраженным светом. Из всех крупных композиторов Франции именно Франк оказался наиболее чутким к баховским традициям, наиболее склонным к философской проблематике, наиболее восприимчивым к вагнеровским творческим принципам.

Своеобразный стиль Франка можно было бы, пожалуй, назвать «романтическим классицизмом» XIX века, как, например, и стиль Танеева. В музыке Франка этот довольно парадоксальный стиль проявляет себя постоянно в следующих, например, антитезах: интерес к камерной и вообще «чистой» музыке — и сочинение программных поэм; благородная простота, величавая сдержанность, «графическая» диатоничность — и роскошь гармонического колорита, удивительно выразительная, почти чувственная хроматичность; стремление к естественному прозрачному изяществу — и нередко некоторая вязкость, преувеличенность инструментальной фактуры; строгая и логичная организованность целого — и импровизационная свобода частностей; объективная обобщенность мышления — и яркое подчас чувство красочности деталей, конкретная изобразительность, известная доля эмоционального субъективизма; при-

* Думается, что Франк ближе именно к Листу, чем к своему непосредственному предшественнику — Берлиозу.

родная полифоничность — и предельно ясная, типично французская гомофония и т. д.

Своеобразие Франка-музыканта не будет достаточно раскрыто, если не коснуться одного из самых сложных и противоречивых вопросов — вопроса о роли духовных жанров в его творчестве. Действительно, Франку принадлежит большое количество произведений религиозного характера, что известным образом связано и с той атмосферой, в которой воспитывался юный Франк, и с обстоятельствами его дальнейшей деятельности (должность церковного органиста) и даже, может быть, с некоторыми психологическими особенностями его натуры, склонной к возвышенной созерцательности. Однако необходимо сразу отметить, что духовные произведения Франка всегда полностью лишены какого бы то ни было оттенка примитивной религиозности, откровенного мистицизма или ханжеской «церковщины». Его отношение к религии — это не отношение просто верующего человека, но отношение художника-мыслителя, то есть, в сущности, философское. Так воспринимали религию великие старые нидерландцы, так воспринимал ее Бах (это еще одна старокласссическая черта творческой личности Франка), а из современников его — отчасти Лист, позднее же — Регер и в большой мере Хиндемит *. При всей очевидности для нас заблуждения подобных больших художников, столь же очевидно и их искреннее желание найти через религию пути к добру и справедливости. Всем этим художникам свойствен своего рода буржуазный религиозно-философский гуманизм.

Своеобразная стилистика творчества Франка не только делает его фигуру исключительно оригинальной, но и определяет ведущее положение композитора в музыкально-общественной жизни Франции послевоенного периода «обновления», его важную роль в деле создания «Национального музыкального общества». Остро назревшая необходимость преодоления односторонности в развитии французской музыкальной культуры (последняя выражалась, как известно, в засилии музыкально-театральных жанров и почти полном отсутствии камерно-инструментальной и симфонической музыки) способствовала возникновению именно такого типа художника, каким был Франк. Таким образом, последний явился именно тем композитором, в котором так нуждалась Франция той эпохи. Не удивительно, что именно эта страна стала второй родиной композитора; и обязан он ей, конечно, не меньше, чем она ему.

Громадное обаяние Франка как человека и художника, глубина и самобытность его творческих устремлений, наконец, его непререкаемый педагогический авторитет неотразимо привлекали к нему широкие круги музыкальной молодежи. Примерно с конца 50-х годов невольно и естественно Франк стал главой художественного кружка, объединяющего многих начинающих композиторов. Именно благодаря этому факту, благодаря деятельности этого кружка стало возможным говорить об определенной творческой школе Франка, хотя этому замечательному музыканту так и не довелось вести класс композиции в Парижской консерватории, как не довелось ему встретить и полное понимание своих творческих замыслов со стороны официальной музыкальной критики того времени. Творческие принципы школы Франка оказали громадное воздействие не только на дальнейшие судьбы французского музыкального искусства, но и на развитие иных национальных культур, например, новонемецкой и особенно — бельгийской *.

*

Симфоническая поэма «Про́клятый охотник» (соль минор, без обозначения опуса) была создана Франком в 1882 году, в период наивысшего расцвета его творческих сил. Названное произведение чрезвычайно ярко представляет неоромантическое начало в сложном творческом облике композитора. Сочинение это программное: оно вдохновлено балладой «Дикий охотник» известного немецкого поэта XVIII века Г. А. Бюргера.

Годфрид Август Бюргер (1747—1794) — виднейший из поэтов так называемого «Геттингенского союза», в который входили также Ф. Клопшток, В. Мюллер, И. Фосс и другие. Это литературное течение явилось одним из предвестников «бунтарского» искусства эпохи Sturm und Drang (искусства молодого Гете, Шиллера, Гердера и других замечательных мастеров немецкой поэзии) — в конечном счете — искусства будущего романтизма. Как известно, в творчестве ряда поэтов эпохи «Геттингенского союза» и «Бури и натиска» нашли свое (подчас противоречивое) воплощение идеи борьбы, идеи духовного мятежа молодой буржуазии против заржавевших цепей феодализма, идеи социального протеста и коренного изменения действительности во имя торжества добра и справедливости, идеи любви к простому человеку — выходцу из народных масс. Произведениям этих поэтов нередко свойственны элементы политической сатиры и народной фантастики. Часто произведения этого литературного направления близки образцам народного поэтического творчества; так, именно из области народной поэзии проник в профессиональную литературу жанр поэтической баллады, одним из создателей которого по праву и считается Бюргер.

Сам поэт вышел из социальных низов (он был сыном сельского пастора и внуком крепостного) и прожил недолгую, исполненную материальных и моральных невзгод, жизнь литератора-профессионала. Наибольшую художественную значимость имеют три поэтических цикла Бюргера: «Баллады и романсы», «Песни к Молли» и «Изречения и разные стихи» (его перу, кроме того, принадлежит ряд интересных статей о народной поэзии). Из его замечательных баллад выделяются «Леонора», «Граф-разбойник» (1773), «Дикий охотник» (1785) и ряд других.

Поскольку баллада «Дикий охотник» известна у нас сравнительно мало, целесообразно привести ее текст полностью (перевод принадлежит В. Левику).

---

* Совсем не таков был, например, Брукнер, со своей сильно ограничивающей его как художника, наивно-восторженной набожностью.

* Из числа наиболее известных учеников и последователей Франка можно назвать французских композиторов Венсана д'Энди, Эрнеста Шоссона, Гильома Лекэ; не исключено (хотя еще и не признано) известное влияние творчества Франка и на таких немецких композиторов, как Брамс, Регер и даже Хиндемит.

партитуре; она представляет собой как бы краткий конспект из тех эпизодов баллады Бюргера, которые сам композитор рассматривал, видимо, как узловые, основополагающие.

Совершенно очевидно, что Франк здесь почти полностью опускает собственно фабульную, сюжетную линию первоисточника и очень сжато упоминает только о тех его моментах, которые прямо воплощают идеи борьбы добра и зла, святотатства и возмездия. Однако композитор в своей программе не избегает и некоторых особо колоритных и благодарных для музыки деталей поэтического текста; следовательно, его программа не носит односторонний характер исключительно психологического обобщения. Указанная трансформация бюргеровского текста проливает некоторый свет и на принципы программности Франка. Хотя принципы эти еще почти не изучены, можно, однако, утверждать, что в чисто инструментальной программной музыке Франк избегает крайних творческих позиций, то есть, избегает как романтической сюжетной конкретности или иллюстративности (типичной, например, для Берлиоза или Р. Штрауса), так и классической психологической обобщенности (типичной для Бетховена, Мендельсона, Чайковского и других); ему свойственно скорей нечто среднее, что, пожалуй, вполне соответствует творческому credo Франка как представителя «романтического классицизма». Обычно в подобных случаях композиция программного произведения в целом достаточно естественна и закономерна с точки зрения чисто музыкальных законов формообразования. И лишь в специфических деталях этой композиции обнаруживается более непосредственная связь с текстом программы. По своим композиционным принципам поэма «Про́клятый охотник» приближается к таким программным произведениям, как, например, симфоническая поэма «Тассо» Листа *. Действительно, строение симфонической поэмы Франка вполне четко и логично и может быть рассмотрено как результат интересного сочетания свободной сонатной формы «высшего порядка» с моноциклической формой (черты цикла в одночастности возникают благодаря резкому обострению контрастности и обособленности разделов крупной сонатной формы).

В музыке поэмы четко противопоставлены четыре контрастных музыкальных образа: торжественно-светлый благовест воскресного утра, дикая скачка графской охоты, мрачно-величественное небесное заклятие и вечный вихрь адской погони. Уже этим обусловливается некое подобие четырехчастного цикла; в ходе развития главного музыкального образа поэмы — образа дикой, всесокрушающей скачки — появляются и более частные тематические противопоставления, намечающие элементы «внутренней» сонатности; и, наконец, общее сочетание двух этих конструктивных линий — внешней и внутренней — также обрисовывает контуры крупной сонатной формы «высшего порядка».

Поэма открывается сигнальным возгласом валторны; это — призывный рог графа, сзывающий на охоту. Сразу же вслед звучит резко контрастная музыка величаво-торжественного хорового гимна, который неуклонно растет, ширится в перезвоне утренних колоколов, достигая почти экстатического размаха. Как бы параллельно развитию хора (сначала прерывая его звучание, а затем — постоянно контрапунктируя ему) «крепнут» и призывно-пунктирные сигналы меди, которые постепенно сообщают светлому звучанию гимна черты какой-то тревожной напряженности и даже скрытого страдания. Этот раздел (Andantino quasi allegretto, Соль мажор) является как бы первой частью моноциклической формы или своего рода «заставкой» сонатной формы «высшего порядка» (для роли традиционного вступления он слишком значителен).

Достигнув мощной кульминации, звучание хора внезапно обрывается, и на первый план сразу выступает незаметно окрепшее «в недрах» хорового гимна призывное звучание охотничьих рогов. Теперь оно господствует уже безраздельно — начался второй раздел поэмы, воссоздающий картину дикой княжеской охоты, сметающей все на своем пути (L'istesso tempo, соль минор). Этот раздел (до Poco meno vivo) имеет структуру, близкую миниатюрной сонатной форме с двойной экспозицией, разработкой и сокращенной репризой. Главная партия этой условной сонатной формы — тема неукротимой скачки, выросшая из начальной призывной фанфары; в ее облике много злой энергии и даже какого-то жестокого величия. Но и здесь, как и в первом разделе, прослушиваются трагически скорбные ноты, словно к шуму скачки примешиваются жалобы и стоны жертв графской охоты.

Роль побочной партии этой маленькой «внутренней» сонатной формы играет краткая тема, начинающаяся в Ми-бемоль мажоре за 11 тактов до начала второй экспозиции (в си миноре). Ее звучание, как будто воплощающее собой мягкую, но непреклонную настойчивость, невольно ассоциируется с предостережениями голоса добра или горячей мольбой о пощаде. Такова первая экспозиция второго раздела поэмы.

Вторая экспозиция этого раздела по тематическому материалу полностью соответствует первой, но начинается в си миноре и звучит с гораздо большей силой, полна необузданного напора (тема скачки звучит у меди на фоне стремительно-смятенной фигурации смычковых).

Наличие двойной экспозиции — главная особенность разбираемой «внутренней» сонатной формы. Эту любопытную деталь структуры легко объяснить желанием композитора отразить в поэме именно *двукратность* эпизода увещевания и мольбы, имеющуюся в балладе Бюргера.

После краткой, но динамичной разработки, основанной на столкновении главной и побочной партий, следует сокращенная и еще более энергичная реприза «внутренней» сонатной формы (уже без «умоляющей» побочной партии, что находится в полном соответствии с дальнейшим развертыванием сюжетного действия баллады). Эта сокращенная реприза (Un peu plus anime) заключает собой второй раздел поэмы, который в общей сонатной форме «выс-

---

* У Листа среди 12 концертных этюдов высшей трудности имеется программный этюд под названием «Дикая охота», имеющий сонатную форму; весьма вероятно, что его образное содержание также навеяно балладой Бюргера, хотя прямых указаний на это не имеется.

шего порядка» играет роль главной партии (как уже было показано, сама главная партия также уже имеет подобие сонатной структуры).

Между вторым и третьим разделами поэмы имеется небольшой связующий эпизод (Poco meno vivo, своего рода «интермеццо»), музыка которого очень наглядно рисует постепенное удаление охотничьей кавалькады. Здесь как бы происходит смена декораций, и третий раздел поэмы (Molto lento, $^3/_4$, си минор) возникает как совершенно новая сцена — картина глухой, таинственной лесной чащи. Так начинается «эпизод проклятия», исключительно мрачный и трагически зловещий по музыке. С точки зрения моноциклической формы данный раздел соответствует типичной медленной части цикла; в сонатной же форме «высшего порядка» он является побочной партией. С 23 такта этого раздела тромбоны и туба начинают величественно провозглашать «тему заклятия», развитием которой и завершается весь третий раздел поэмы.

Далее следует второй переходный эпизод (Plus anime), подводящий к началу последнего, четвертого, раздела поэмы. Музыке этого второго «интермеццо» еще в большей степени, чем музыке первого, свойственна яркая изобразительность: здесь слушателю невольно представляются вспыхивающие язычки огня, постепенно разрастающиеся и подымающиеся, наконец, целой стеной бушующего адского пламени. Звучание быстро набирает все большую и большую энергию, музыка словно вздымается (Allegro molto, $^3/_4$, соль минор) — и наступает заключительный раздел произведения (на 11-м такте от Allegro molto), исполняющий функции «финала» моноциклической формы, с одной стороны, и общей сонатной репризы «высшего порядка» — с другой *.

Снова звучат знакомые ритмоинтонации «темы скачки», но общий характер музыки здесь совсем иной, чем при первом появлении этой темы. Беспощадный преследователь превратился теперь в вечно преследуемого — и в звучании уже нет былой силы и злого величия: звуки кажутся тревожно-задыхающимися, словно испуганно разбегающимися в разные стороны... Любопытно, что «тема просьбы» или «мольбы» из второго раздела поэмы теперь — в общей репризе — уже больше не появляется; ее место занимает здесь новая, столь же краткая и выразительная, «стонущая» тема (см. начиная с 57-го такта после Allegro molto), которую можно было бы назвать «темой отчаяния» или «страдания».

По мере дальнейшего развития музыки к звучанию «темы скачки» все более и более примешиваются интонации и гармонии «эпизода заклятия»; таким образом, налицо имеется постепенное взаимопроникновение главной и побочной партий «высшего порядка» (ранее, как известно, бывших резко контрастными). Последующий раздел (Quasi presto) представляет собой изложение побочной партии «высшего порядка» (вместе с «темой страдания») в тональности, метроритме и движении главной партии *. Их синтез здесь осуществлен полностью: как будто нет уже более отдельных частностей, все смешалось в диком вихре, и только какая-то чудовищная лавина несется неудержимо вперед, навстречу бесконечности...

Музыкой, полной ужасающего смятения и непередаваемого отчаяния, завершается это великолепное произведение Франка — один из шедевров мировой симфонической музыки.

*

Впервые поэма «Про́клятый охотник» была исполнена в Париже 31 марта 1883 года в одном из концертов «Национального музыкального общества», и сразу завоевала почетное и прочное место в мировом концертном репертуаре. В скором времени после премьеры появилось и первое парижское издание партитуры поэмы. В нашей стране партитура поэмы Франка издается впервые.

Р. Берберов

---

* Таким образом, сонатная форма «высшего порядка», лежащая в основе строения поэмы, является сокращенной: раздел разработки отсутствует.

* Здесь Франком использован очень характерный для неоромантиков (особенно для Листа) прием монотематической трансформации музыкальных образов.

«ПРÓКЛЯТЫЙ ОХОТНИК»
По балладе Г. Бюргера

Воскресное утро. Издалека доносится праздничный перезвон колоколов, звучит торжественный хор молящихся...

О святотатство! Дикий рейнский граф трубит в свой рог — «Вперед, вперед!» И вот уже несется графская охота по лесам, лугам и полям...

«Граф, прошу, остановись, внемли святому пению молитвы!» — «Нет, только вперед, вперед!..» «Остановись, граф, я умоляю, будь осторожен!» — «Нет, еще раз нет!» — и бешеная кавалькада всадников летит как вихрь...

И вдруг граф остается один, его конь — недвижим... Граф пытается трубить, но его рог — безмолвен...

Слышен мрачный бесстрастный голос, он произносит страшное заклятие: «Так будь же вечно преследуем адом, дикий святотатец!»

В тот же миг кругом вспыхивают языки адского пламени. И вот уже несется прочь обезумевший от ужаса граф, все ускоряя и ускоряя свой бег...

Так, днем — по земле, а в полночь — по воздуху вечно скачет преследуемый сонмом дьяволов прóклятый охотник...

С. Франк

«LE CHASSEUR MAUDIT»
D'Arpès la Ballade de G. Burger

C'était dimanche au matin; au loin retentissaient le son joyeux des cloches et les chants religieux de la foule... Sacrilège! Le farouche comte du Rhin a sonné dans son cor.

Hallo! Hallo! La chasse s'élance par les blés, les landes, les prairies—Arrète, comte, je t'en prie, écoute les chants pieux. — Non... Hallo! hallo! — Arrète, comte, je t'en supplie; prends-garde... — Non, et le chevauchée se precipite comme un tourbillon.

Soudain le comte est seul, son cheval ne veut plus avancer; il souffle dans son cor; et le cor ne résonne plus... une voix lugubre, implacable le maudit: "Sacrilège, — dit-elle, — soit éternellement couru par l'enfer".

Alors les flamines jaillissent de toutes parts... Le comte, affolé de terreur, s'enfuit, toujours, toujours plus vite, poursuivi par une meute de démons... pendant le jour à travers les abîmes, à minuit à travers les airs...

C. Franck

СОСТАВ ОРКЕСТРА
ORCHESTRE

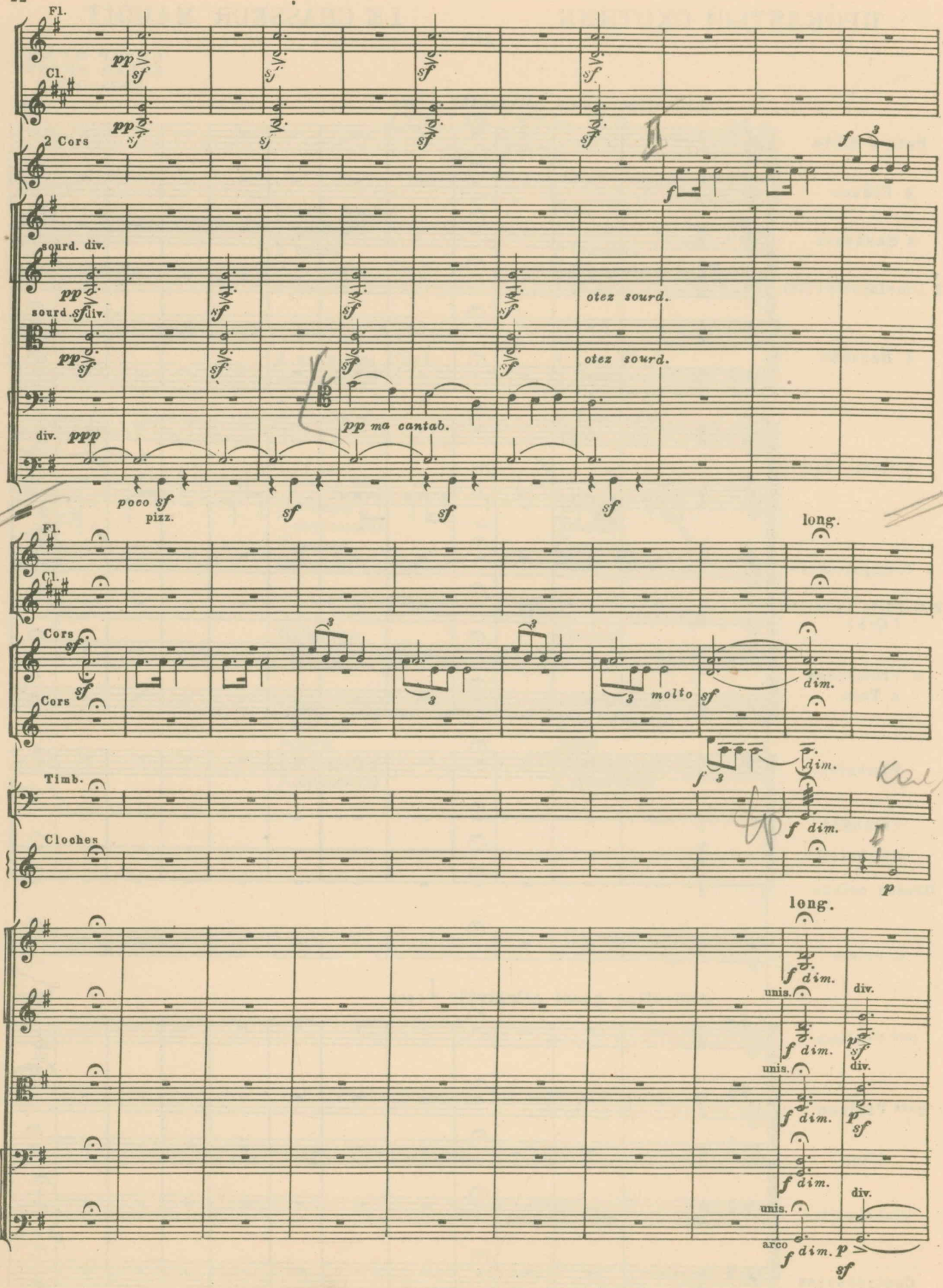
Малая флейта	Petite flûte
2 флейты	2 Flûtes
2 гобоя	2 Hautbois
2 кларнета (Си ♭)	2 Clarinettes (Si ♭)
4 фагота	4 Bassons
*	*
4 валторны (Фа)	4 Cors (Fa)
2 трубы (Фа)	2 Trompettes (Fa)
2 корнета (Си ♭)	2 Cornets (Si ♭)
3 тромбона	3 Trombones
Туба	Tuba
*	*
Литавры	Timbales
Треугольник	Triangle
Тарелки	Cymbales
Большой барабан	Grosse caisse
*	*
Колокола	Cloches
*	*
Скрипки I	1-ers Violons
Скрипки II	2-mes Violons
Альты	Altos
Виолончели	Violoncelles
Контрабасы	Contrebasses

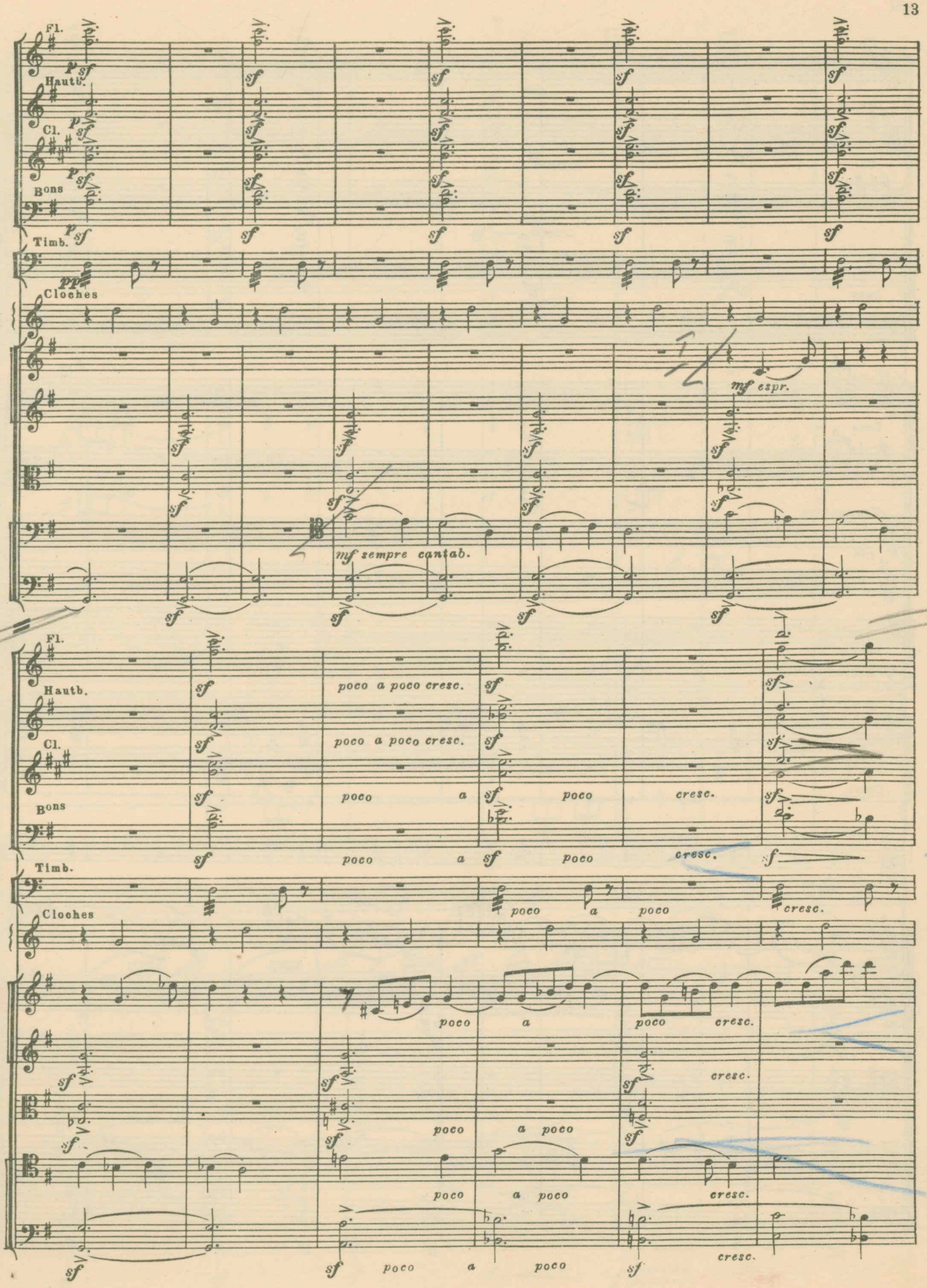
ПРО́КЛЯТЫЙ ОХОТНИК — LE CHASSEUR MAUDIT

1882

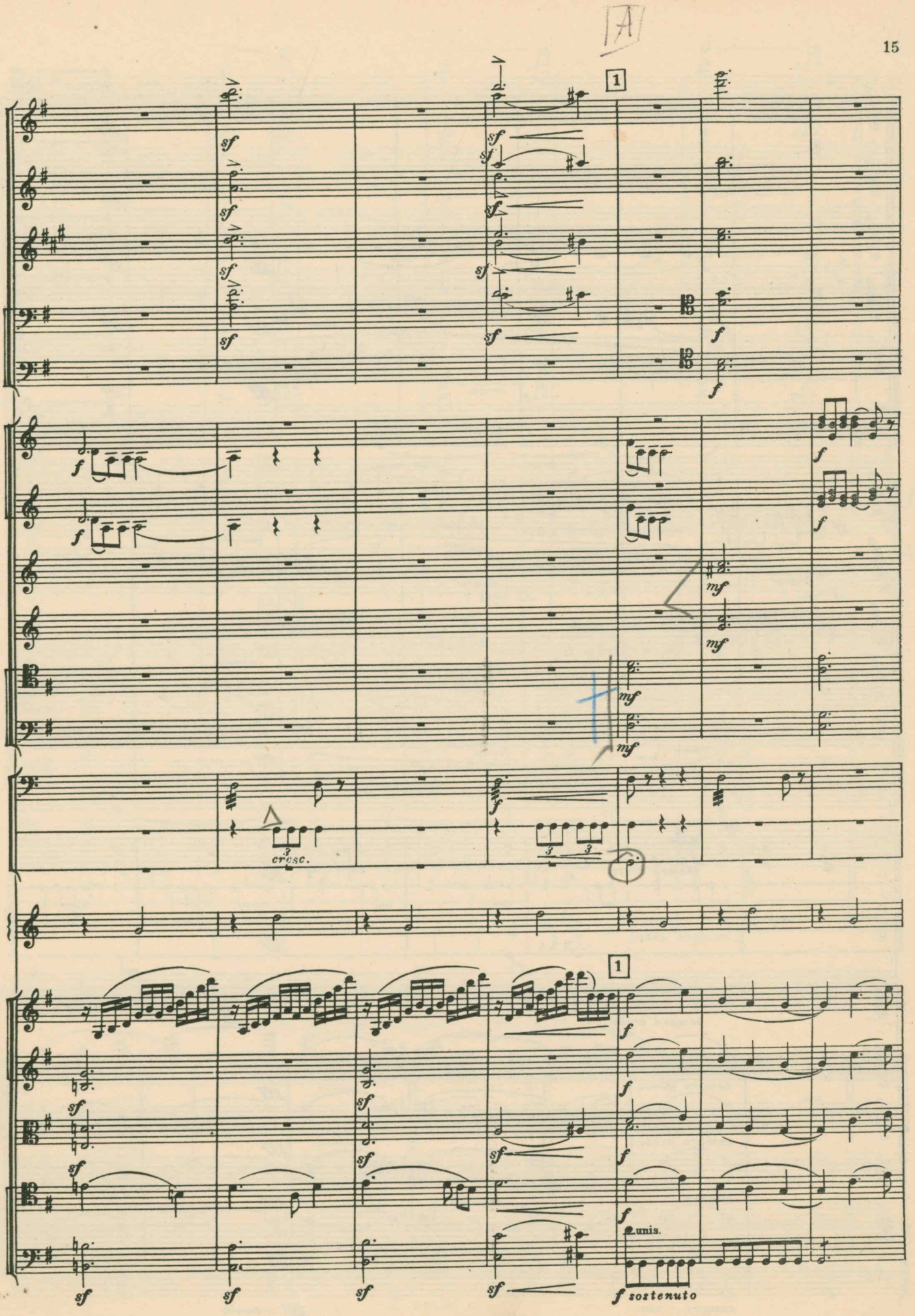
СЕЗАР ФРАНК
CESAR FRANCK
(1822 - 1890)

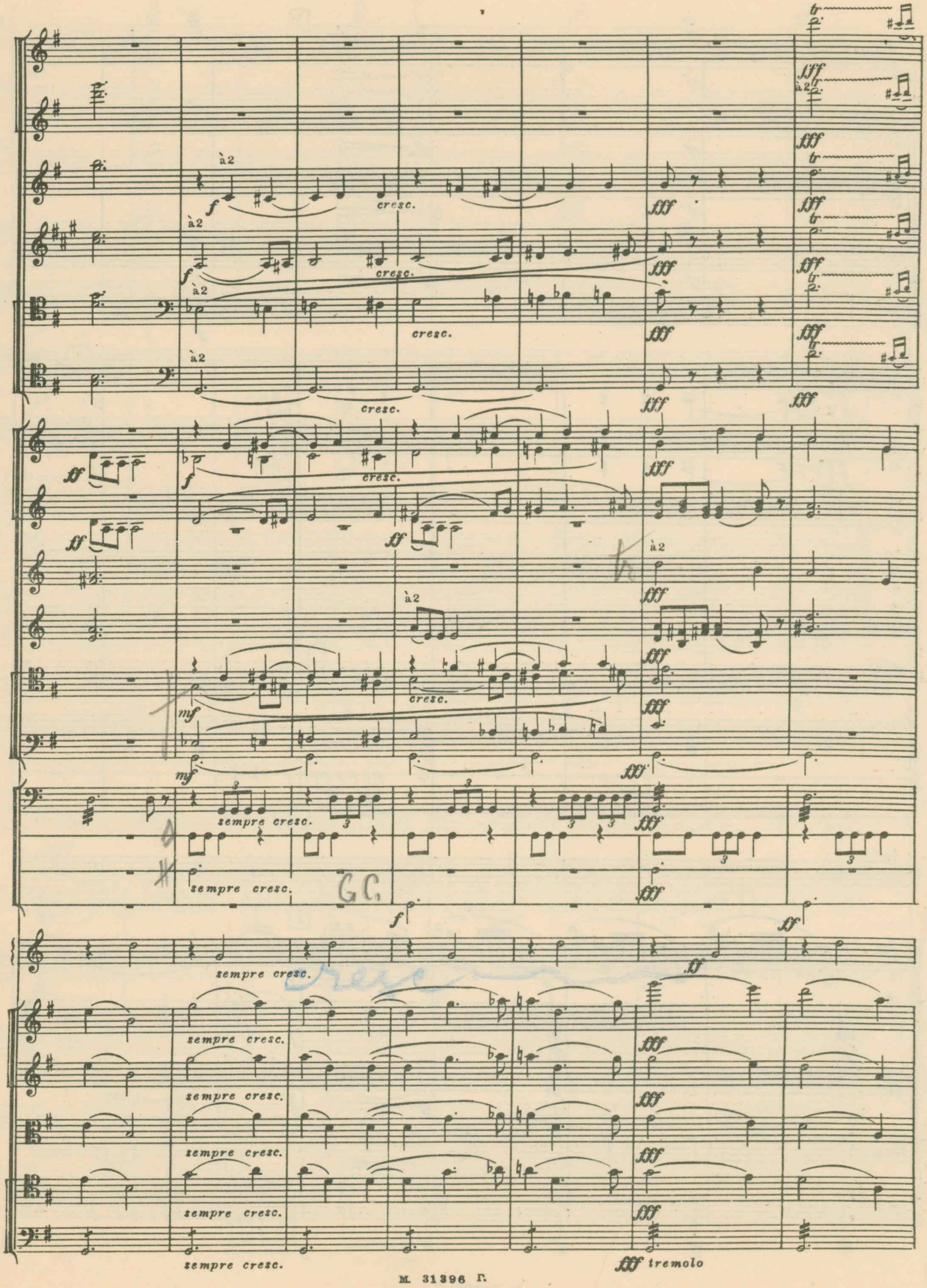


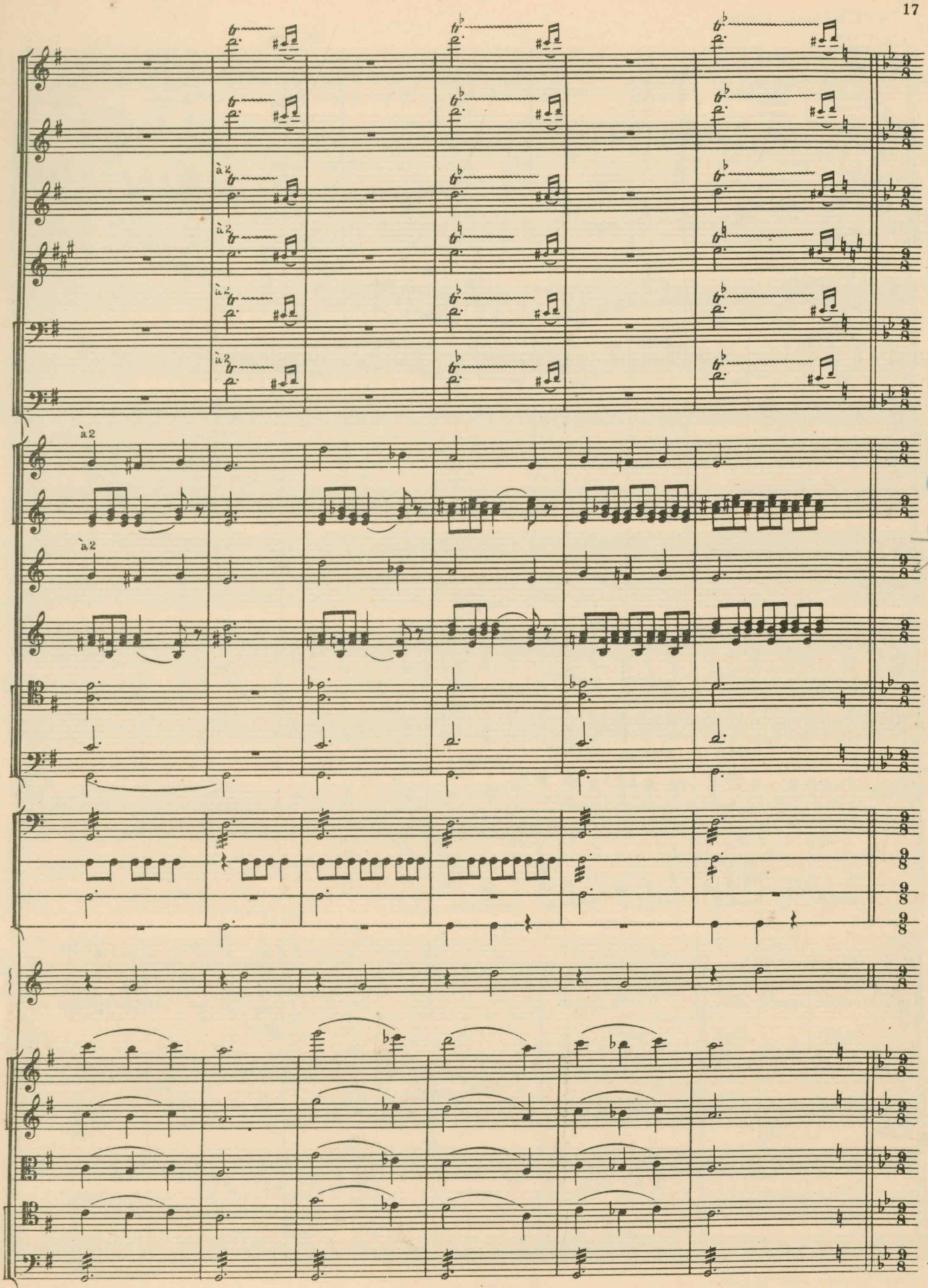

Fl.
Cl.
2 Cors
sourd. div.
sourd. div.
otez sourd.
otez sourd.
div.
pp ma cantab.
poco sf
pizz.
long.
Cors
molto
dim.
Timb.
Cloches
unis.
div.
arco


Fl.
Hautb.
Cl.
Bons
Timb.
Cloches
mf espr.
mf sempre cantab.
poco a poco cresc.
poco
a
cresc.

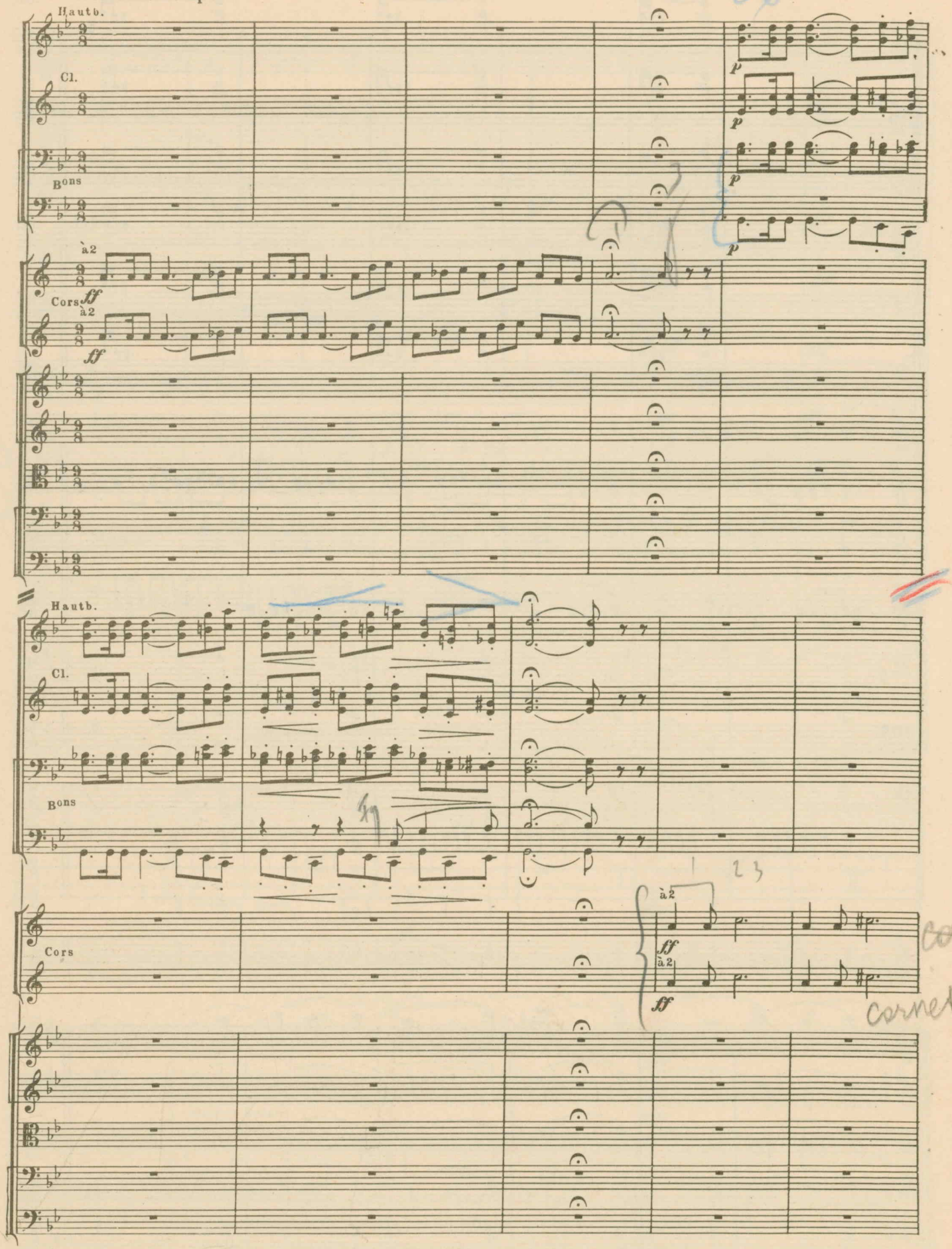

Fl.
Hautb.
Cl.
Bons
Cors
Trompettes
Cts
Tromb.
Timb.
Triang.
Cymb.
Cloches
non div.
non div.

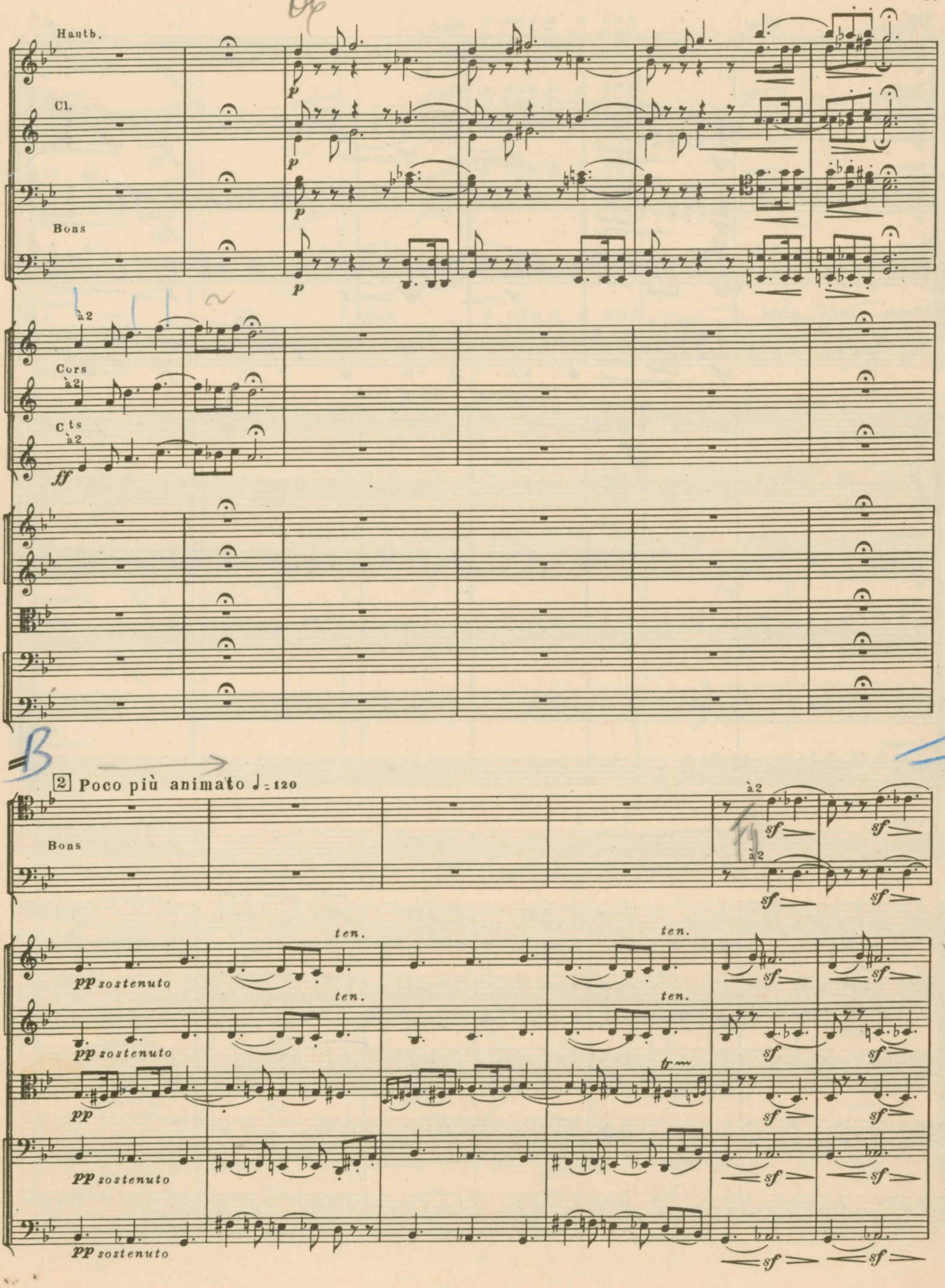

A
1
sf
f
mf
cresc.
unis.
f sostenuto


à2
cresc.
sempre cresc.
tremolo

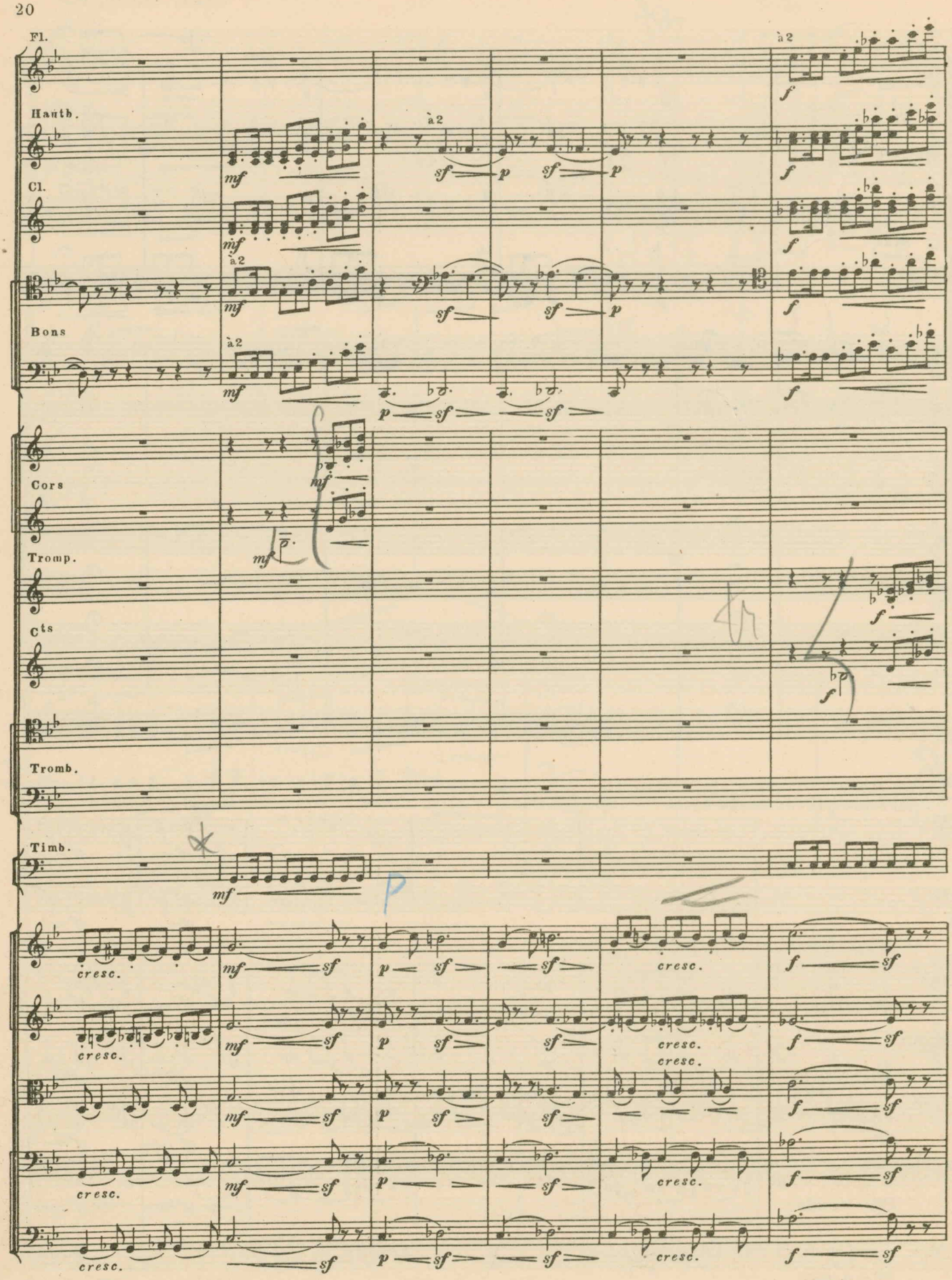

à 2
à 2
à 2
à 2
à 2
à 2
à 2

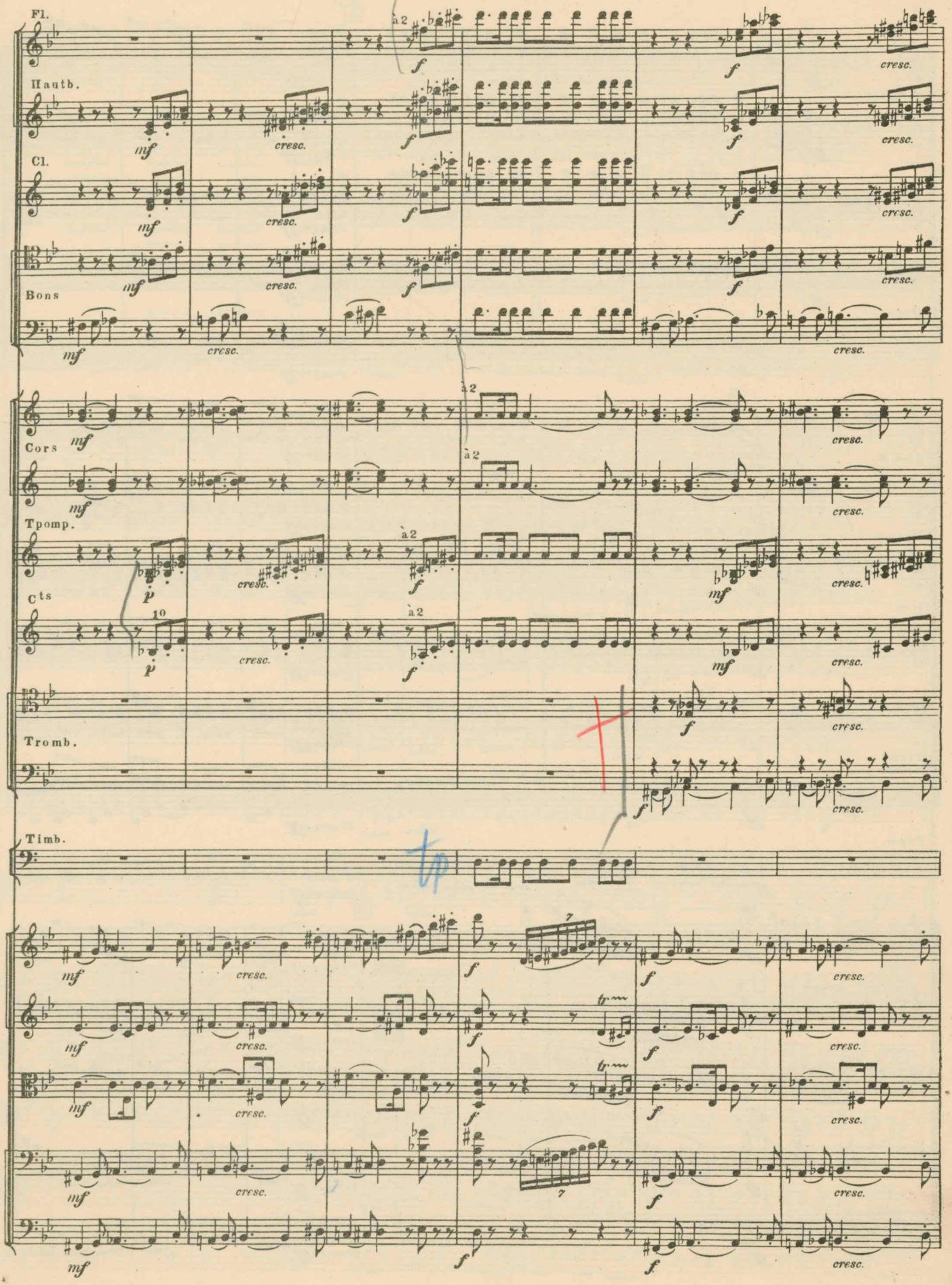
L'istesso tempo

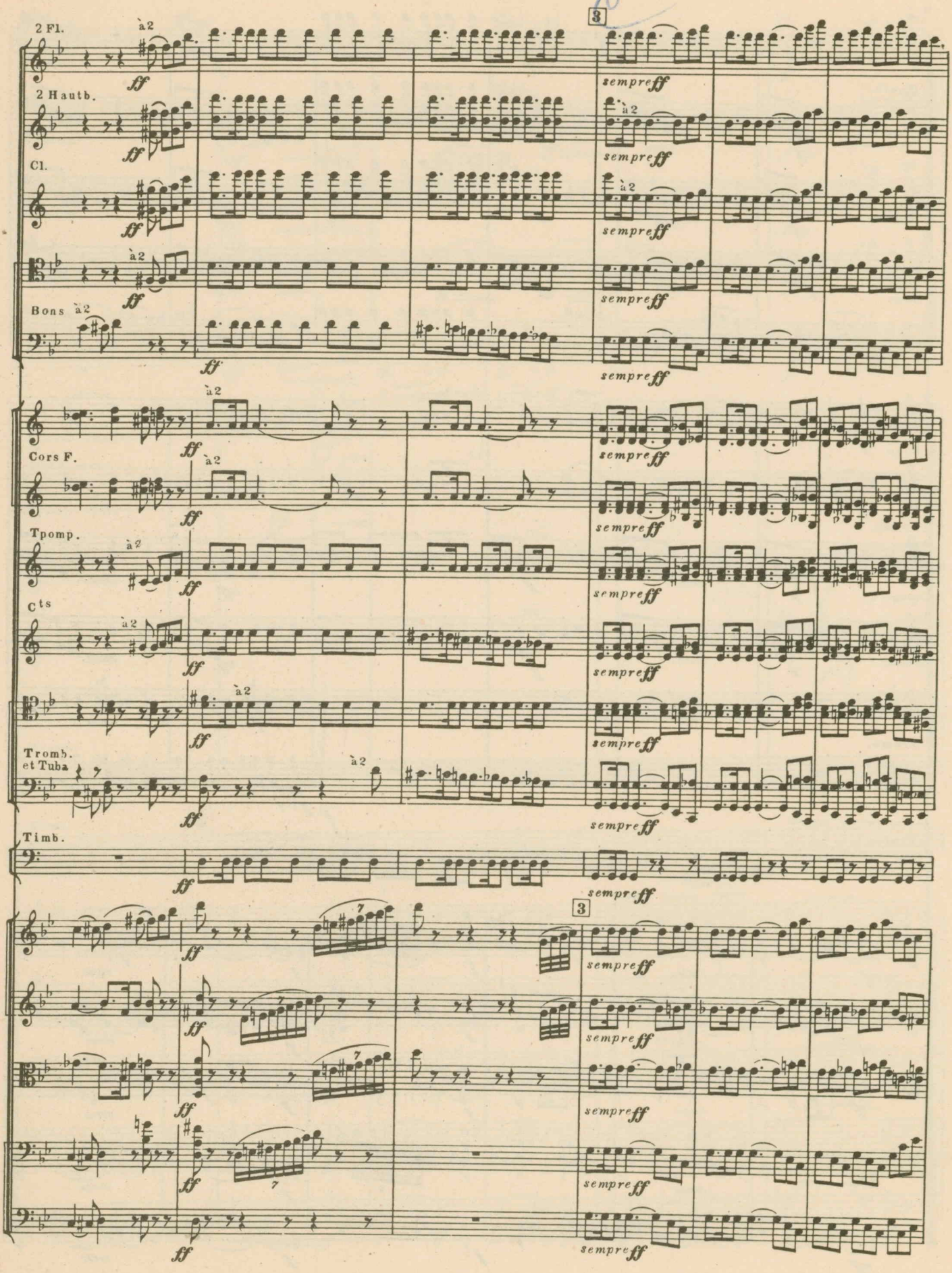


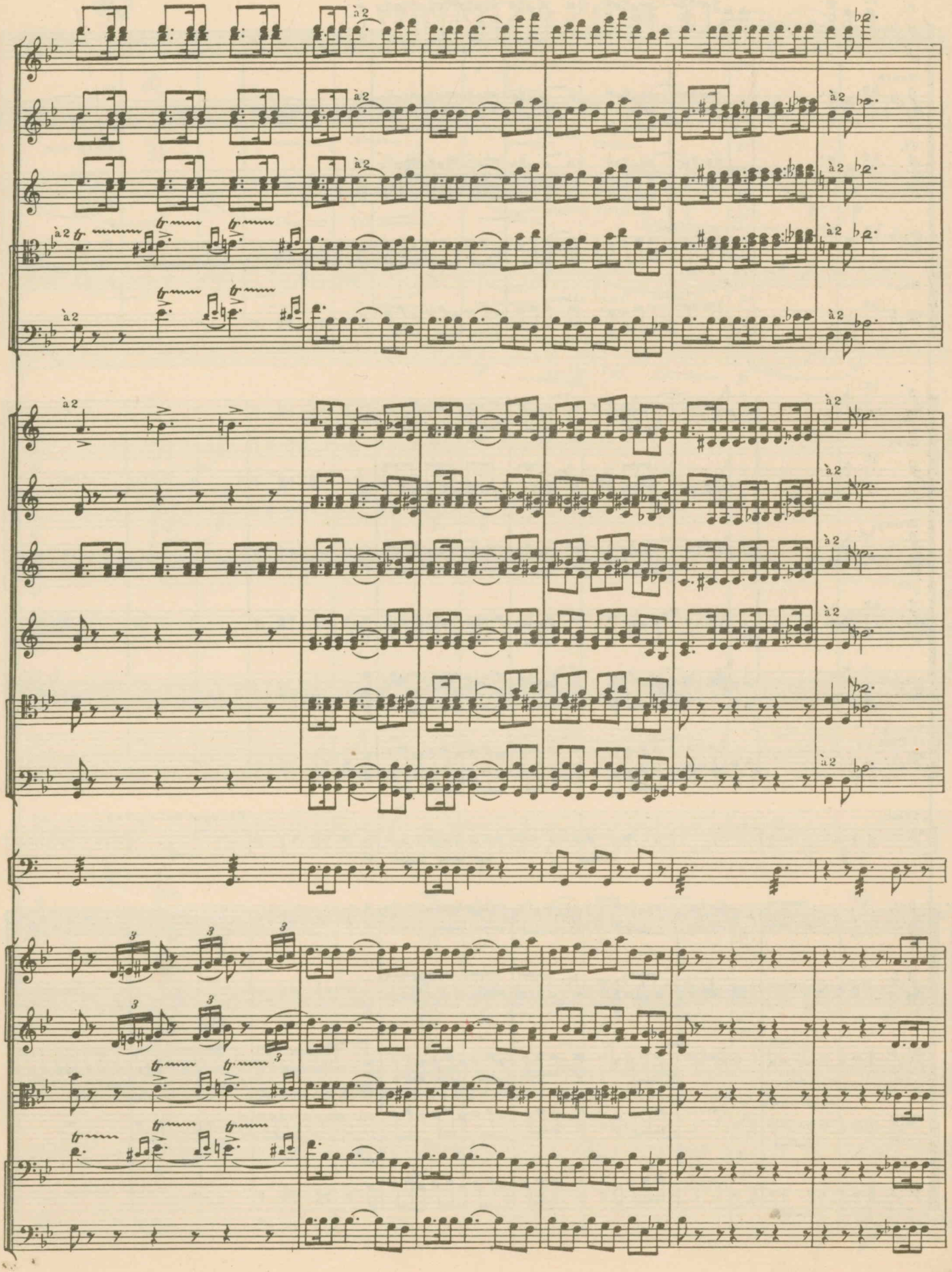

Hautb.
Cl.
Bons
à2
Cors
à2
C ts
à2
ff
p
2 Poco più animato ♩= 120
Bons
à2
sf
ten.
pp sostenuto
tr
sf

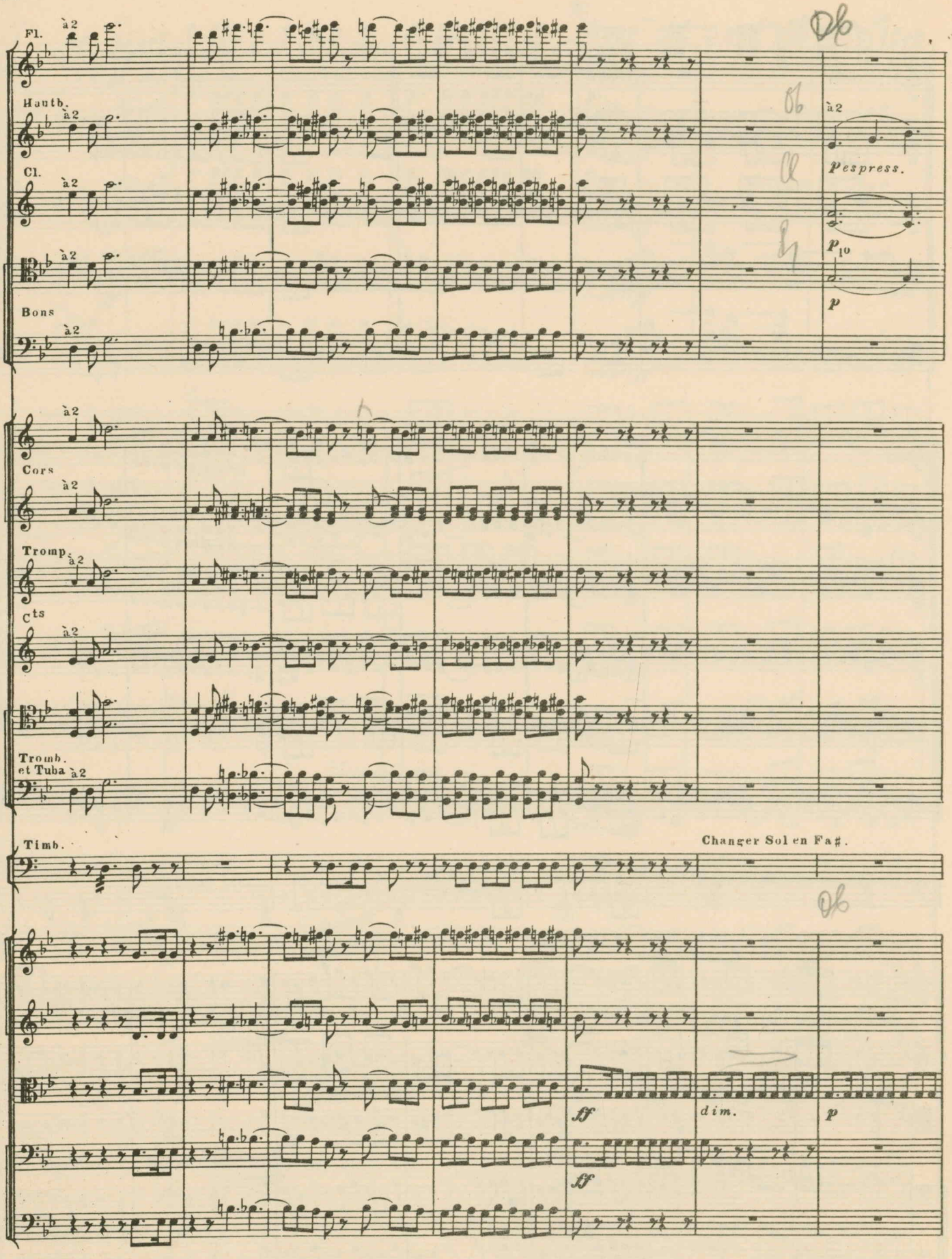
М. 31396 Г.

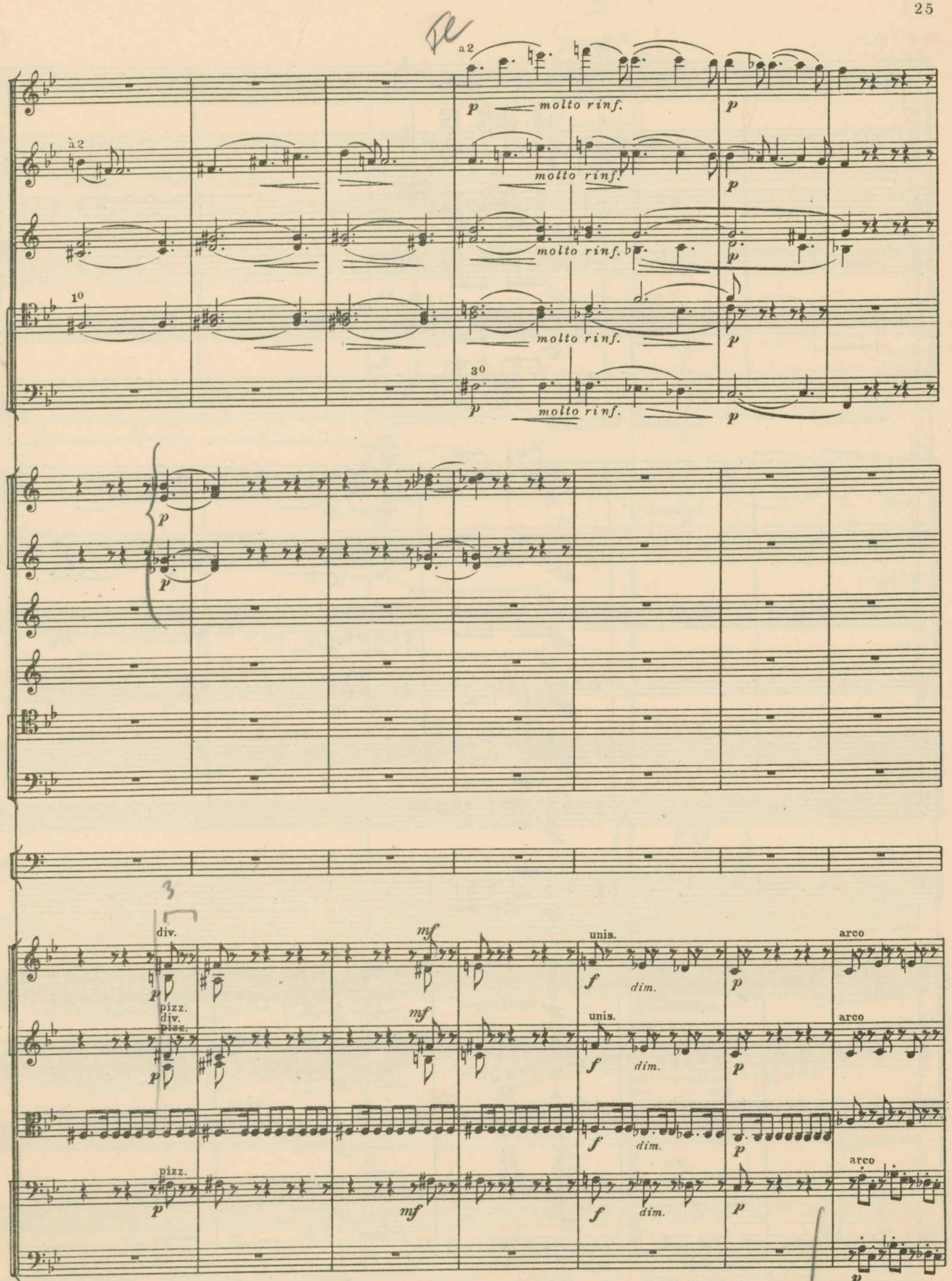

Fl.
Hautb.
Cl.
Bons
Cors
Tromp.
Cts
Tromb.
Timb.
à2
mf
sf
p
f
cresc.

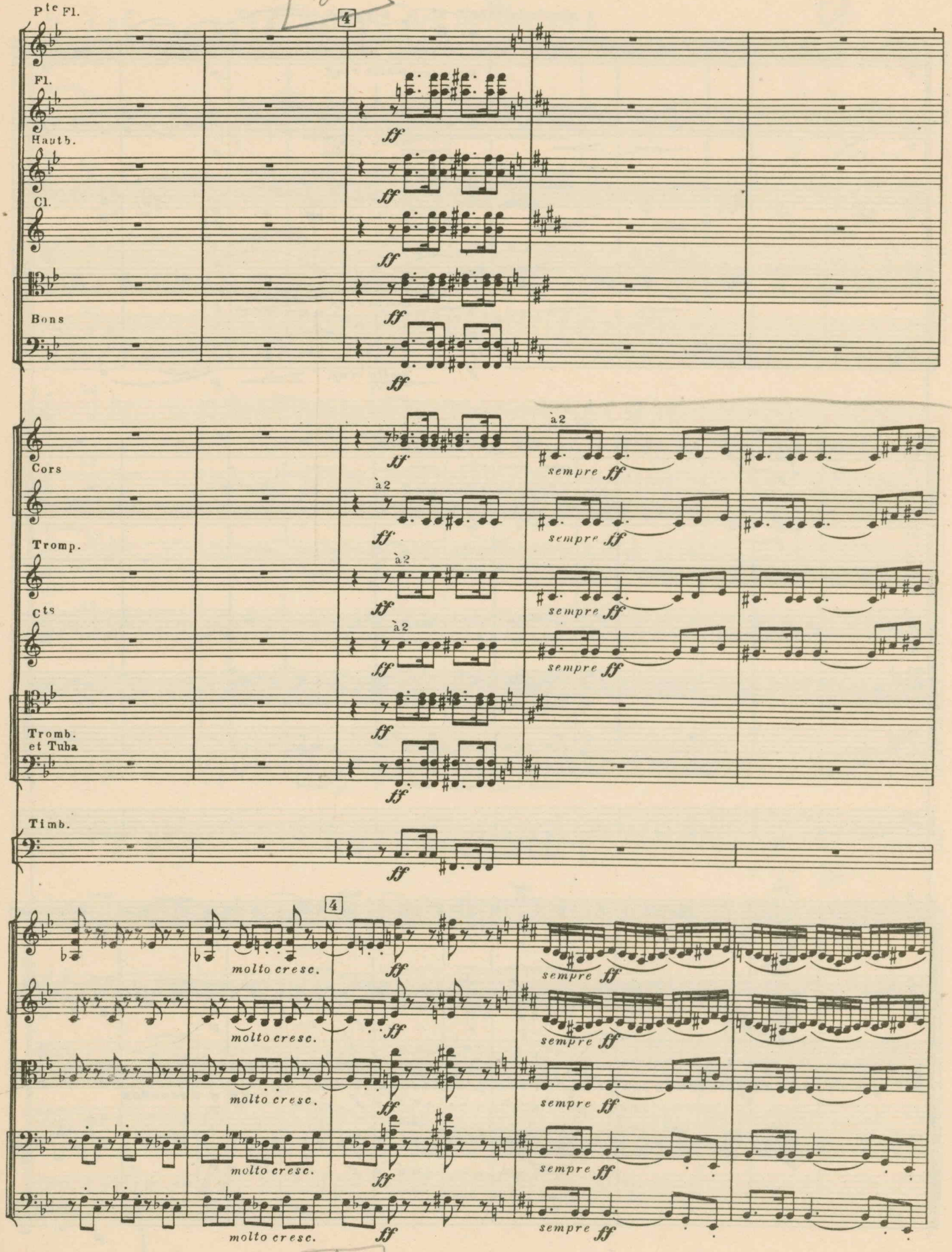

Fl.
Hautb.
Cl.
Bons
Cors
Tpomp.
Cts
Tromb.
Timb.
à 2
mf
f
p
cresc.
10
7
tr

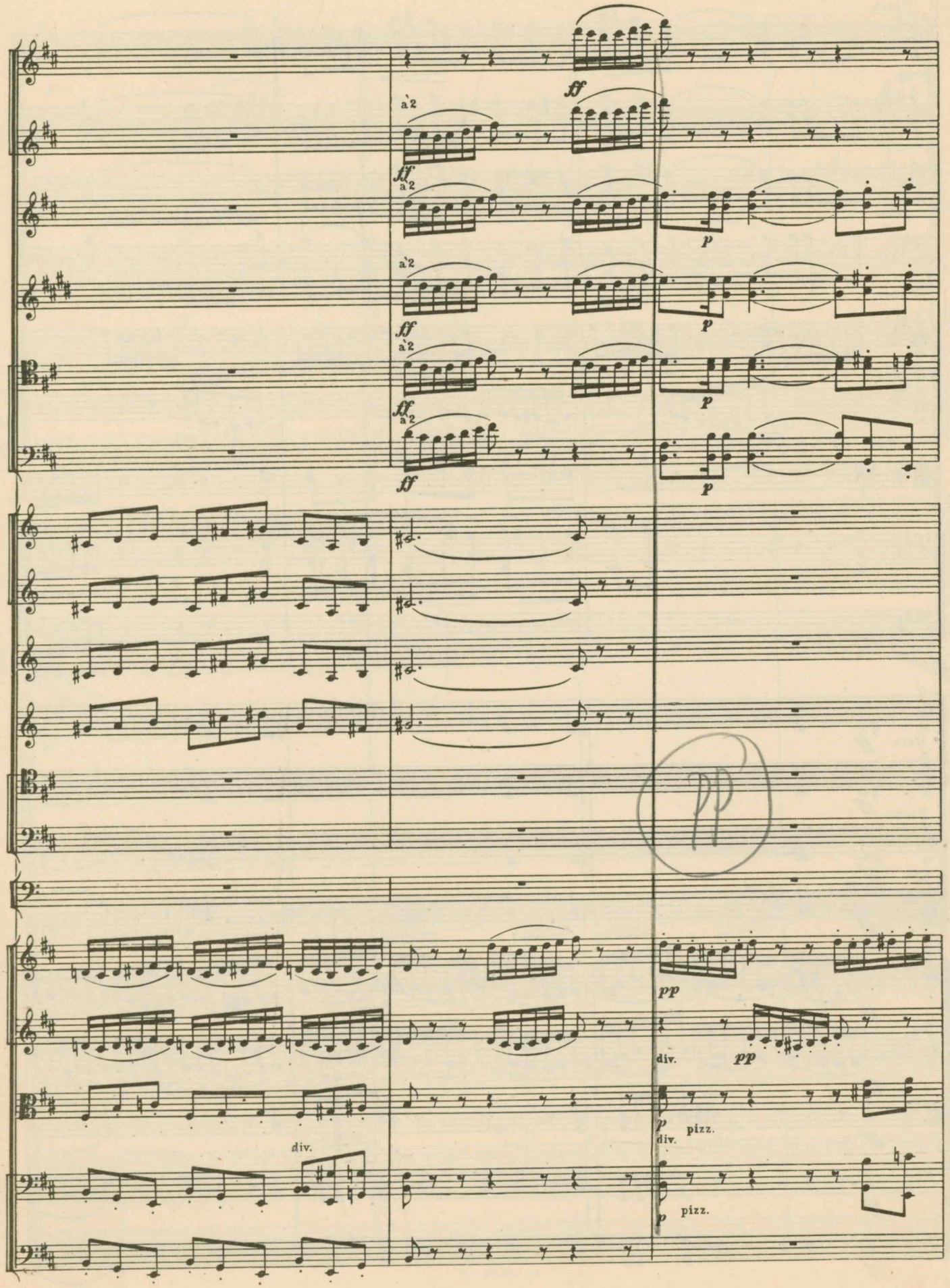

2 Fl.
à 2
ff
3
sempre ff
2 Hautb.
Cl.
Bons
Cors F.
Tpomp.
C ts
Tromb.
et Tuba
Timb.

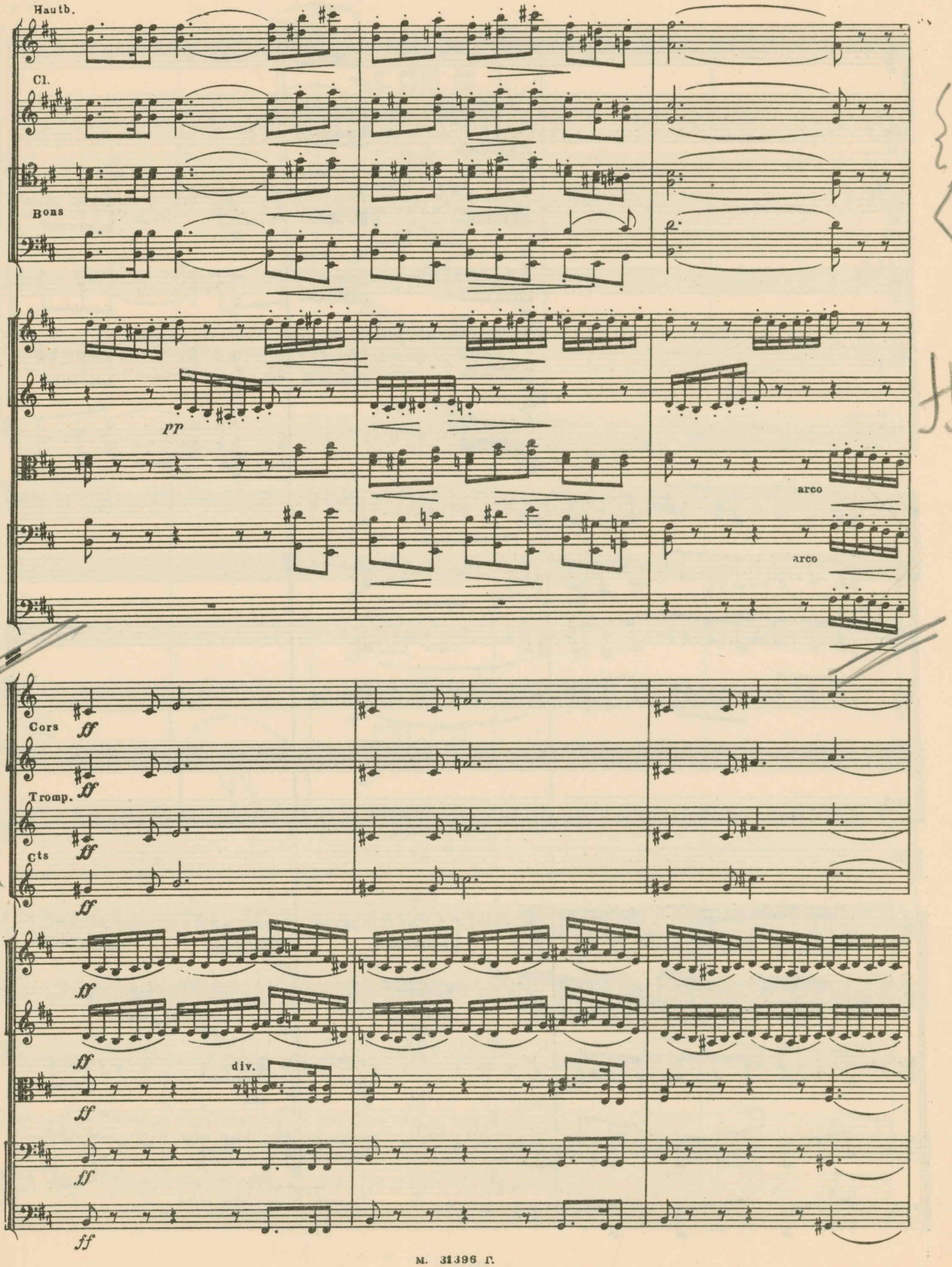

à2

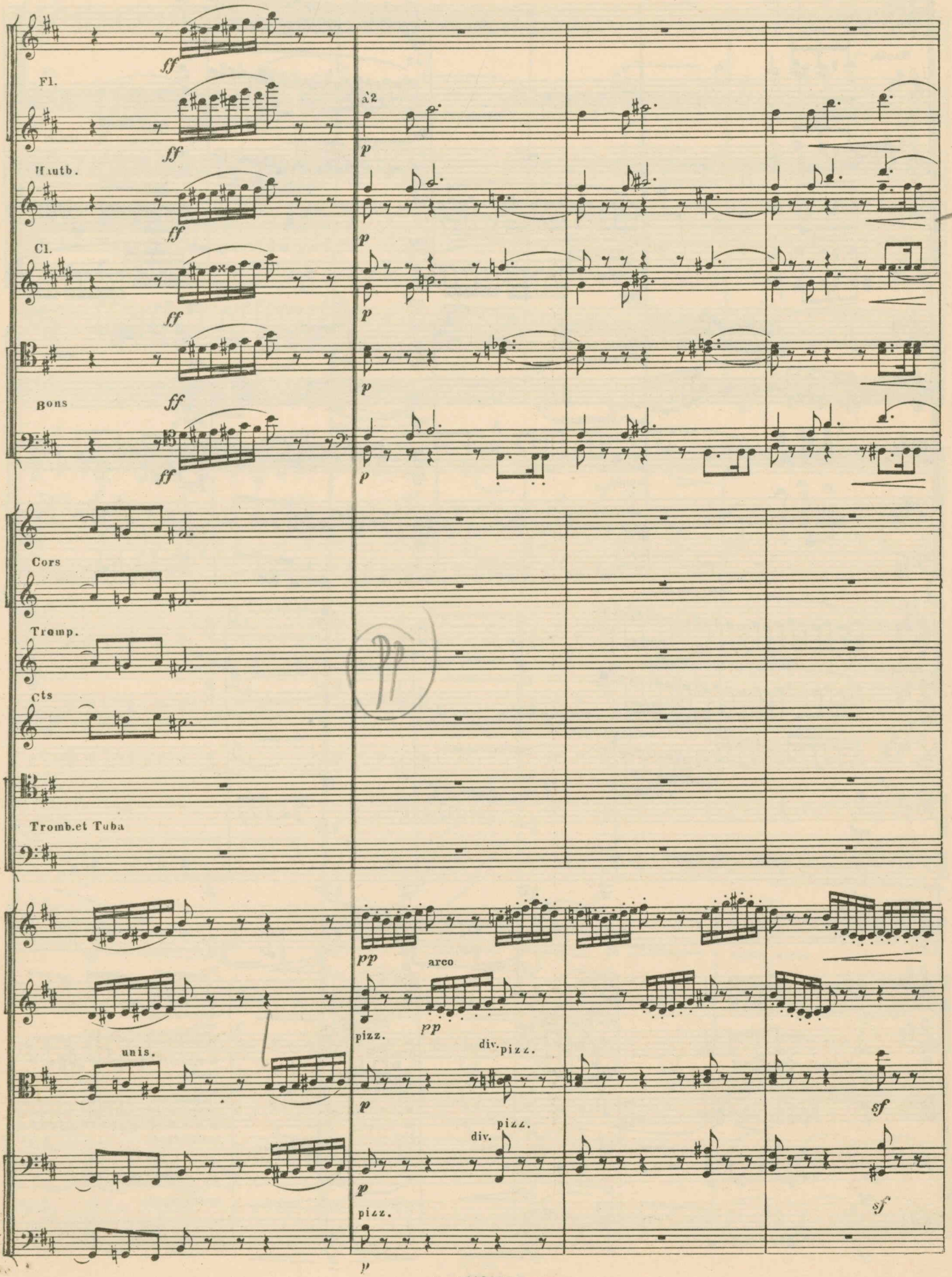

Fl.
à2
Hautb.
à2
Cl.
à2
à2
Bons
à2
à2
Cors
à2
Tromp.
à2
C^ts
à2
Tromb.
et Tuba
à2
Timb.
Changer Sol en Fa♯.
à2
pespress.
p
p
ff
ff
dim.
p

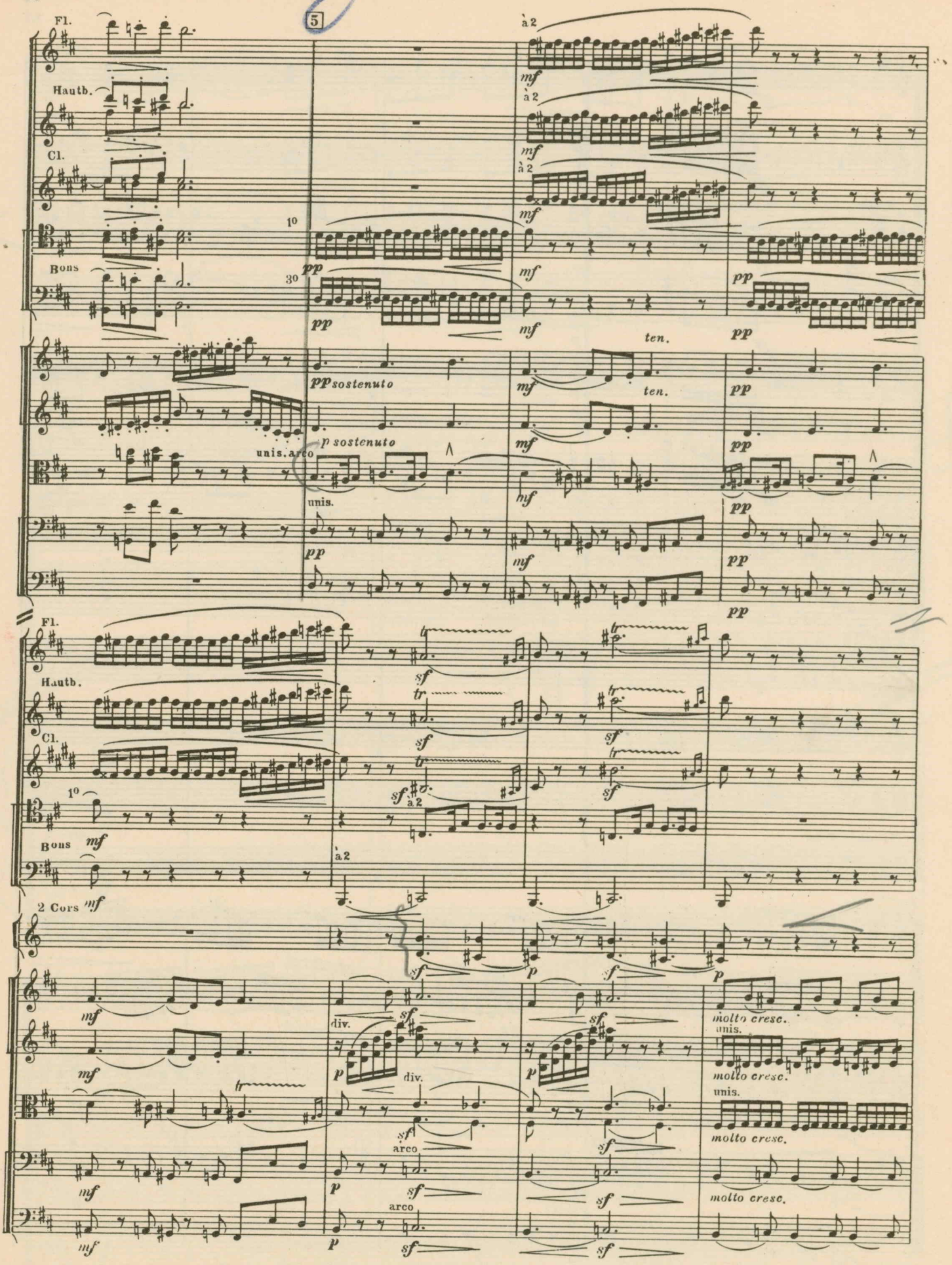

a2
molto rinf.
1°
3°
div.
pizz.
mf
unis.
dim.
arco

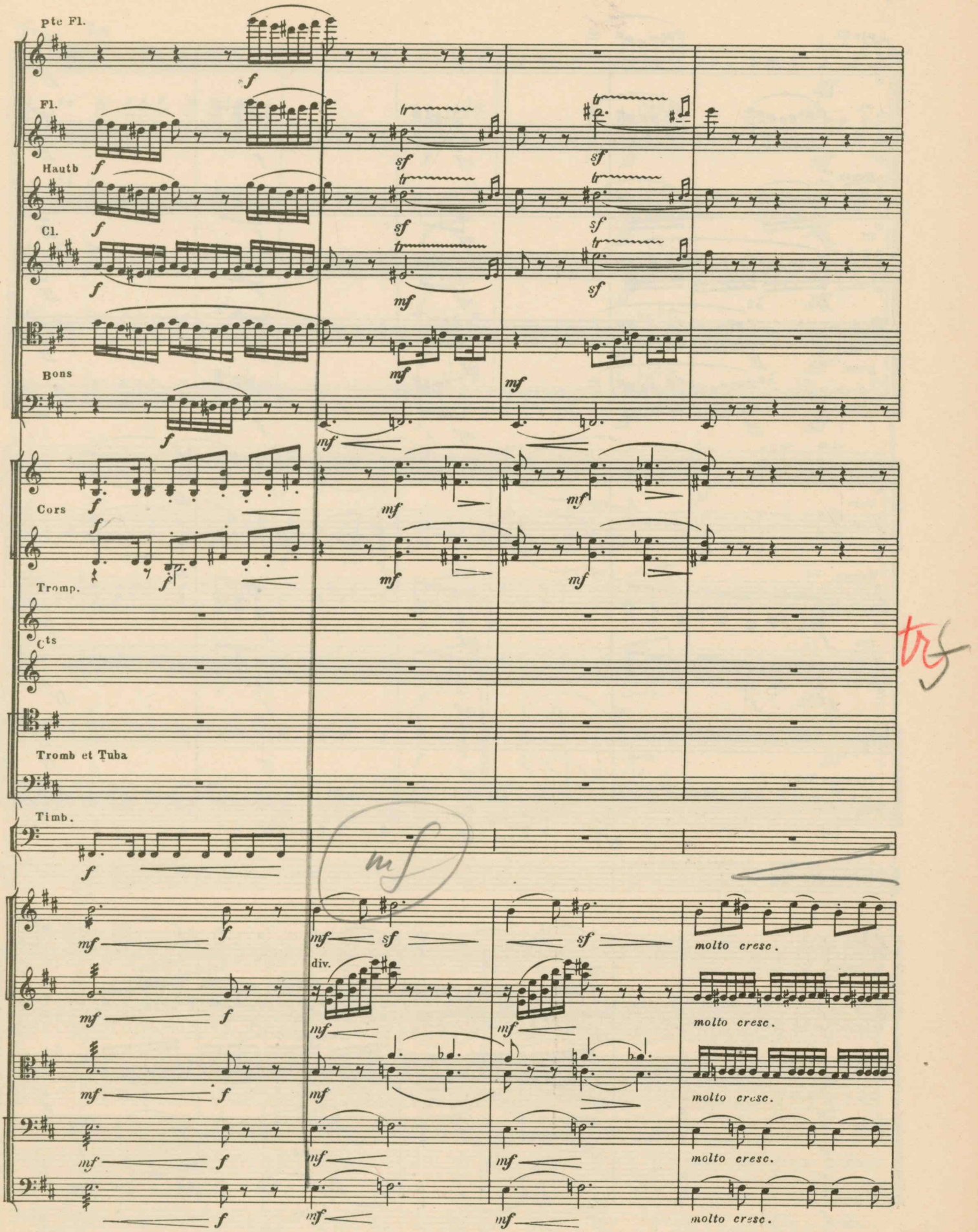

P^te Fl.
Fl.
Hautb.
Cl.
Bons
Cors
Tromp.
C^ts
Tromb. et Tuba
Timb.
4
ff
à 2
sempre ff
molto cresc.

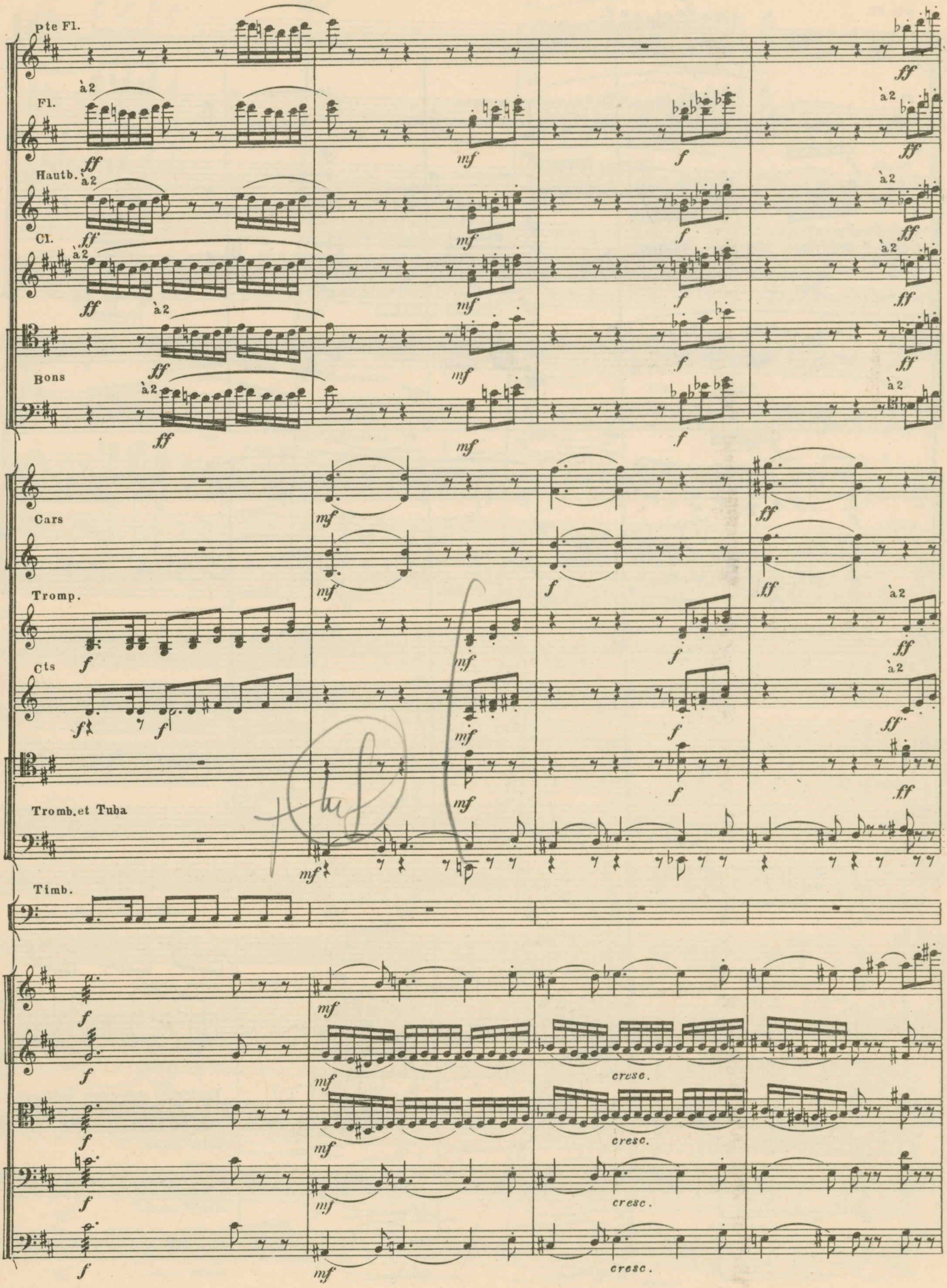

ff
a 2
ff
a 2
p
a 2
ff
p
a 2
ff
p
a 2
ff
p
pp
div.
pp
p
div.
pizz.
p
pizz.
div.

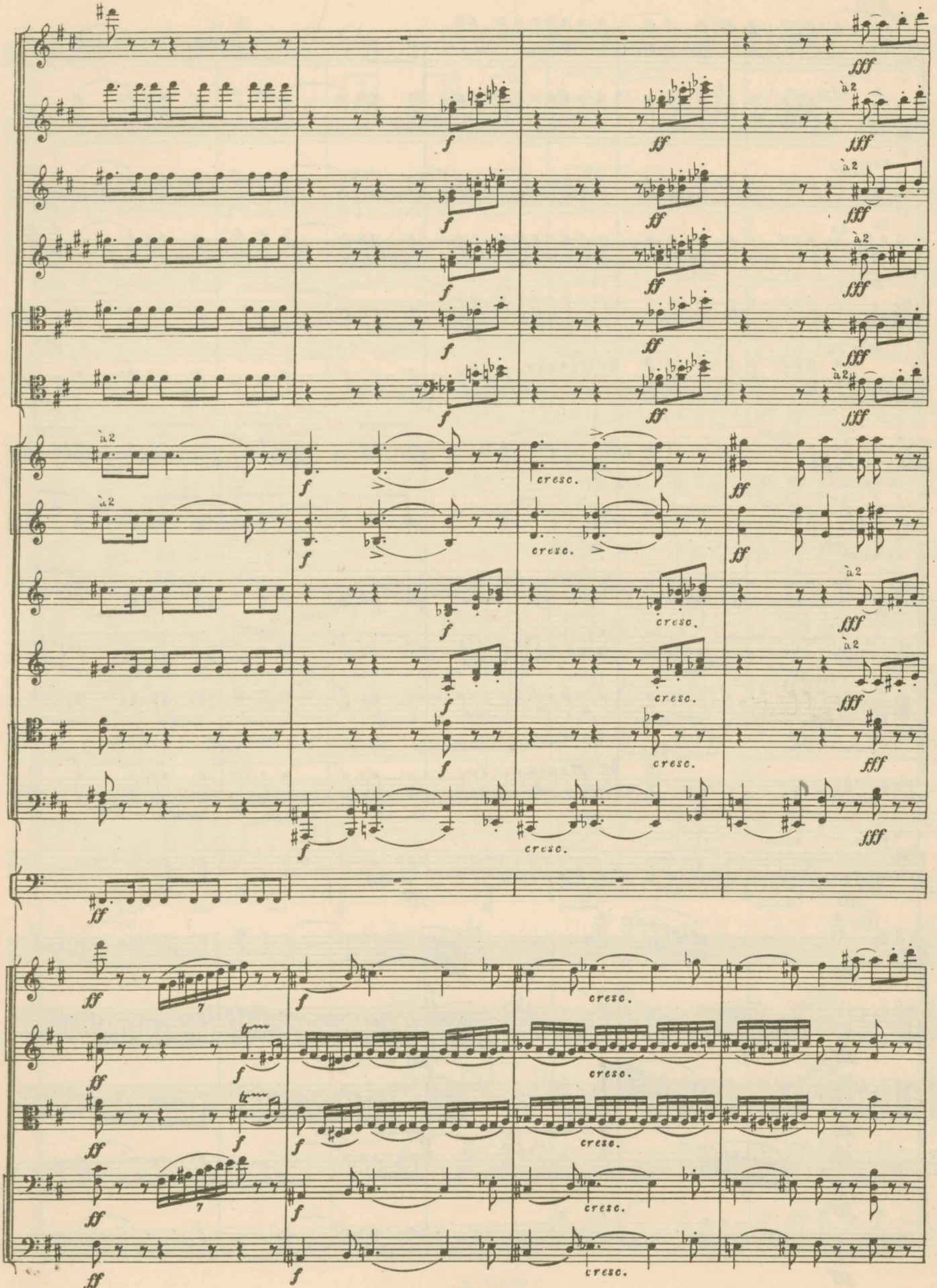

Hautb.
Cl.
Bons
pp
arco
arco
Cors
ff
Tromp.
Cts
div.

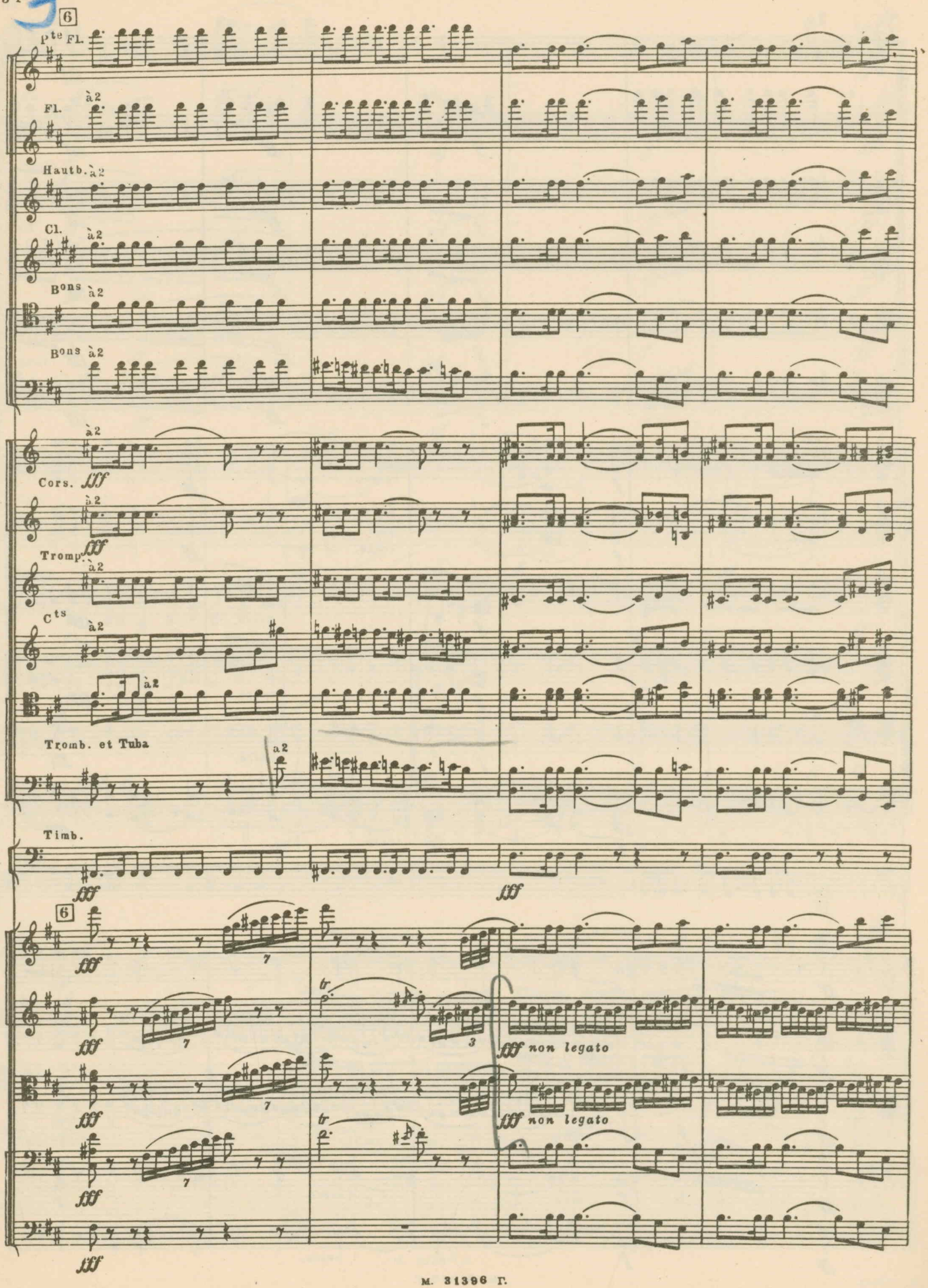

Fl.
Hautb.
Cl.
Bons
Cors
Trump.
Cts
Tromb.et Tuba
à2
arco
pizz.
div.
unis.

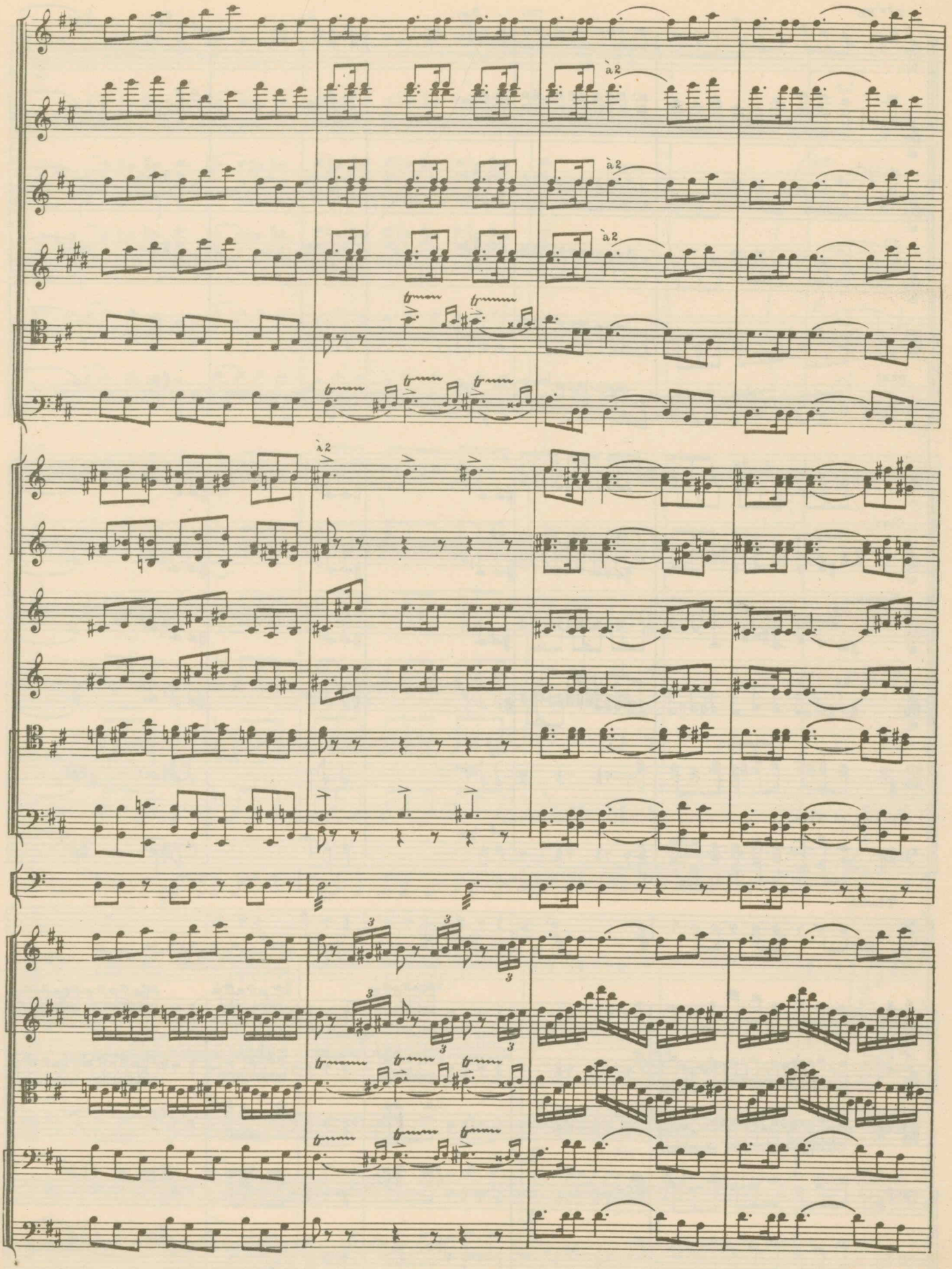

Fl.
Hautb.
Cl.
Bons
2 Cors
à 2
mf
pp
sostenuto
p sostenuto
unis. arco
unis.
ten.
sf
tr
div.
arco
molto cresc.
unis.


Pte Fl.
Fl.
Hautb
Cl.
Bons
Cors
Tromp.
Cts
Tromb et Tuba
Timb.
div.
molto cresc.
molto cresc.
molto cresc.
molto cresc.
molto cresc.

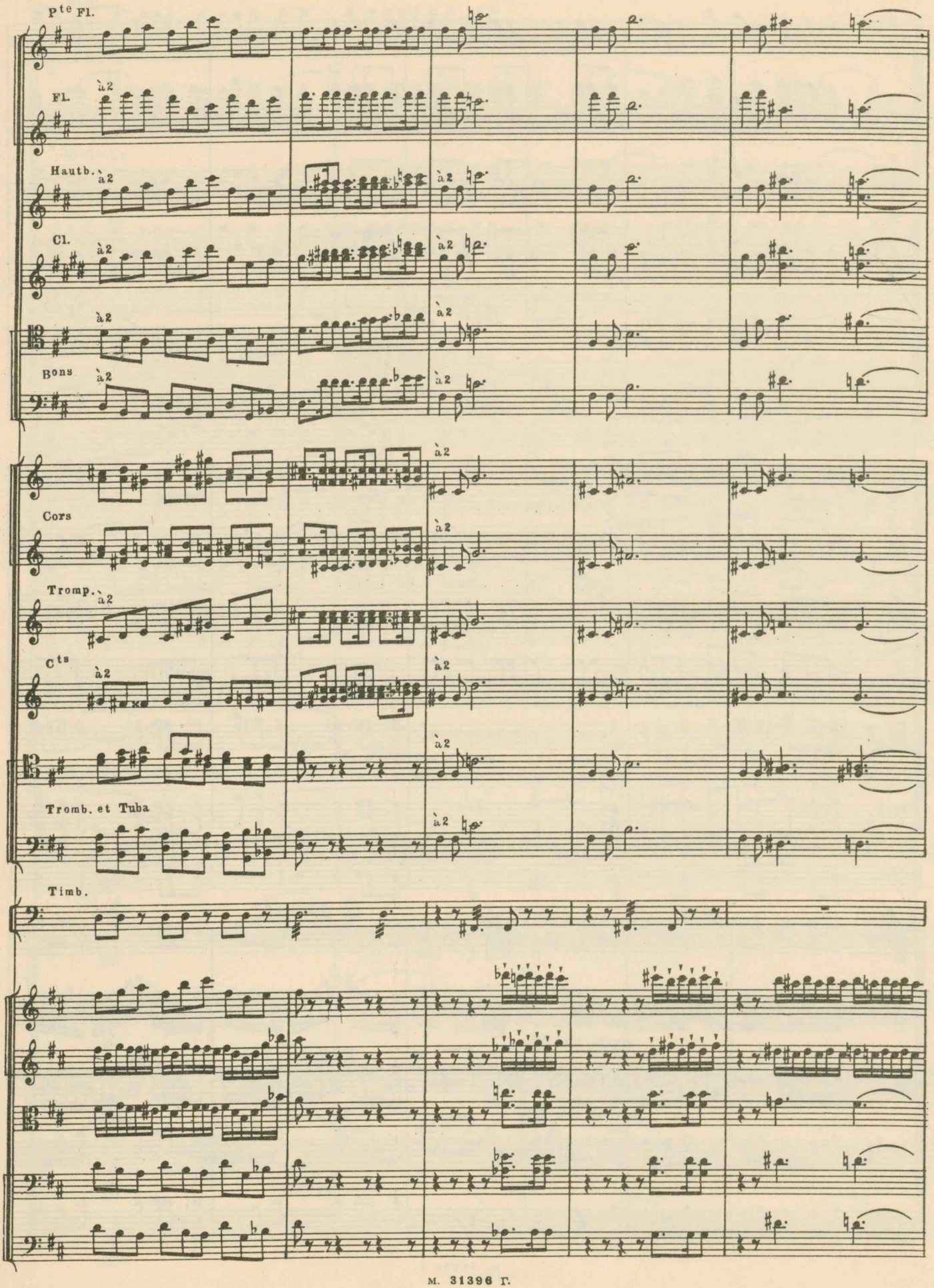

Pte Fl.
Fl.
Hautb.
Cl.
Bons
Cors
Tromp.
Cts
Tromb.et Tuba
Timb.
à 2
cresc.

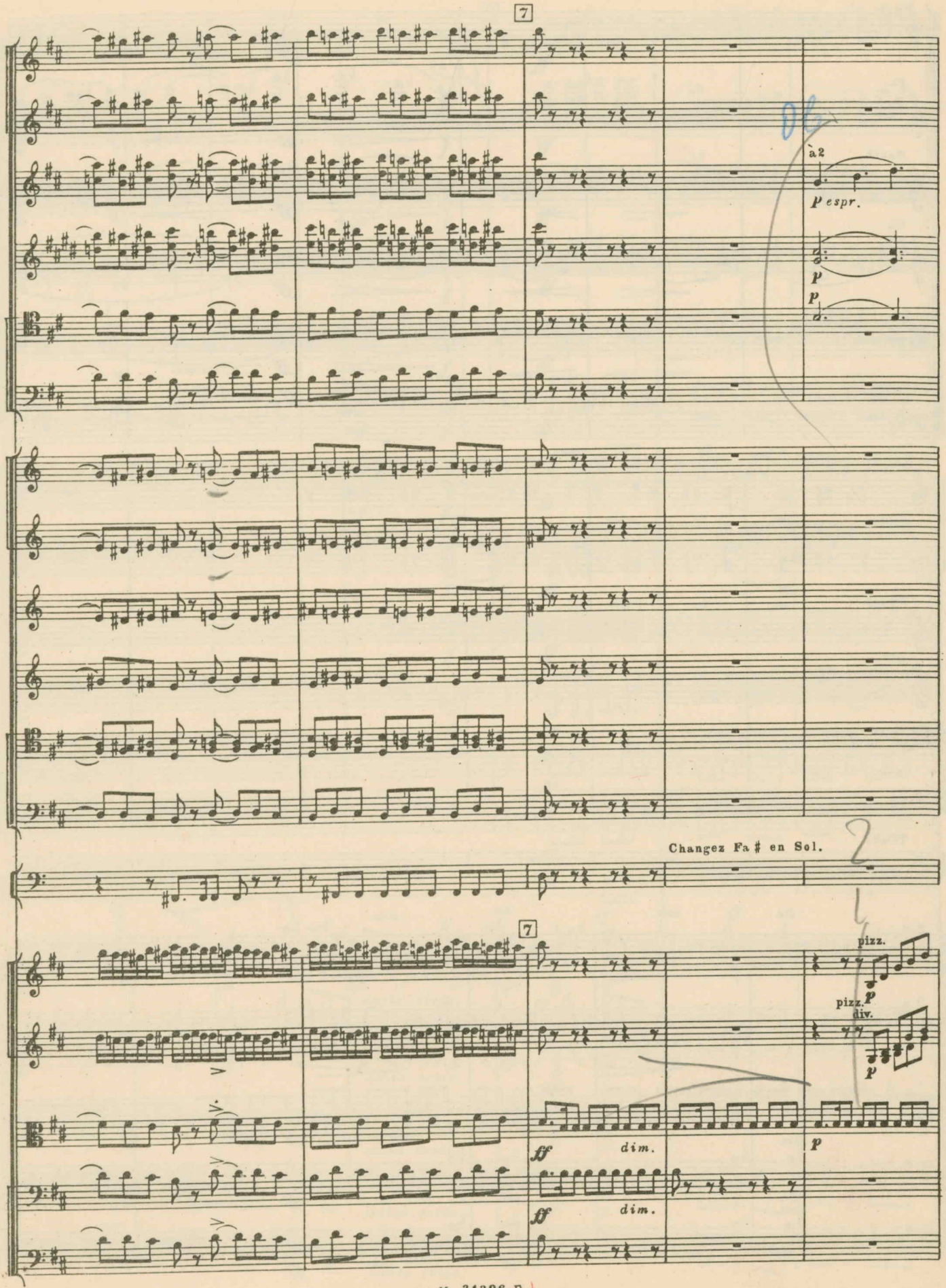

à 2
cresc.

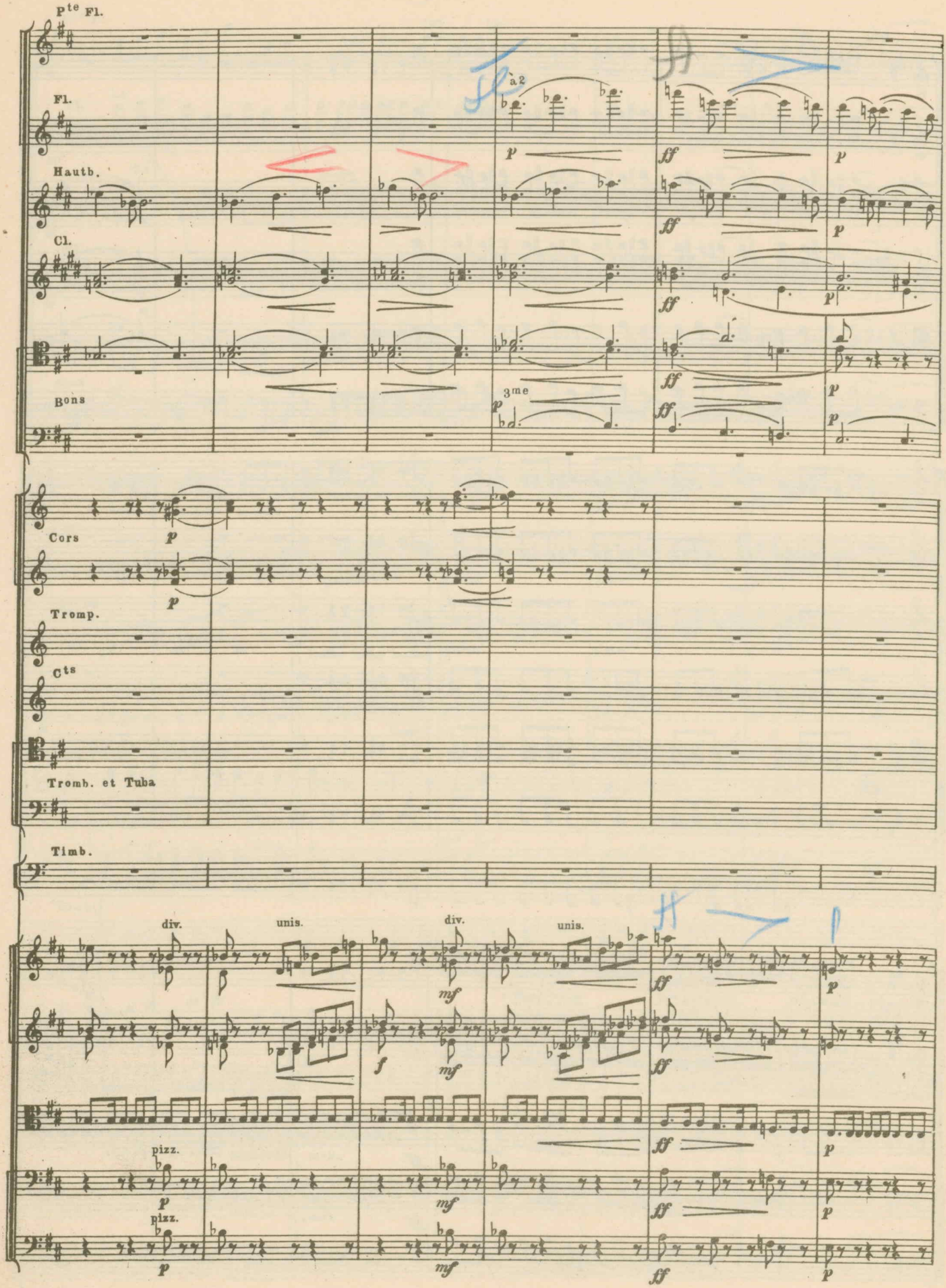

6
Pte Fl.
Fl.
à2
Hautb.
Cl.
Bons
Cors.
fff
Tromp.
Cts
Tromb. et Tuba
a2
Timb.
6
tr
non legato

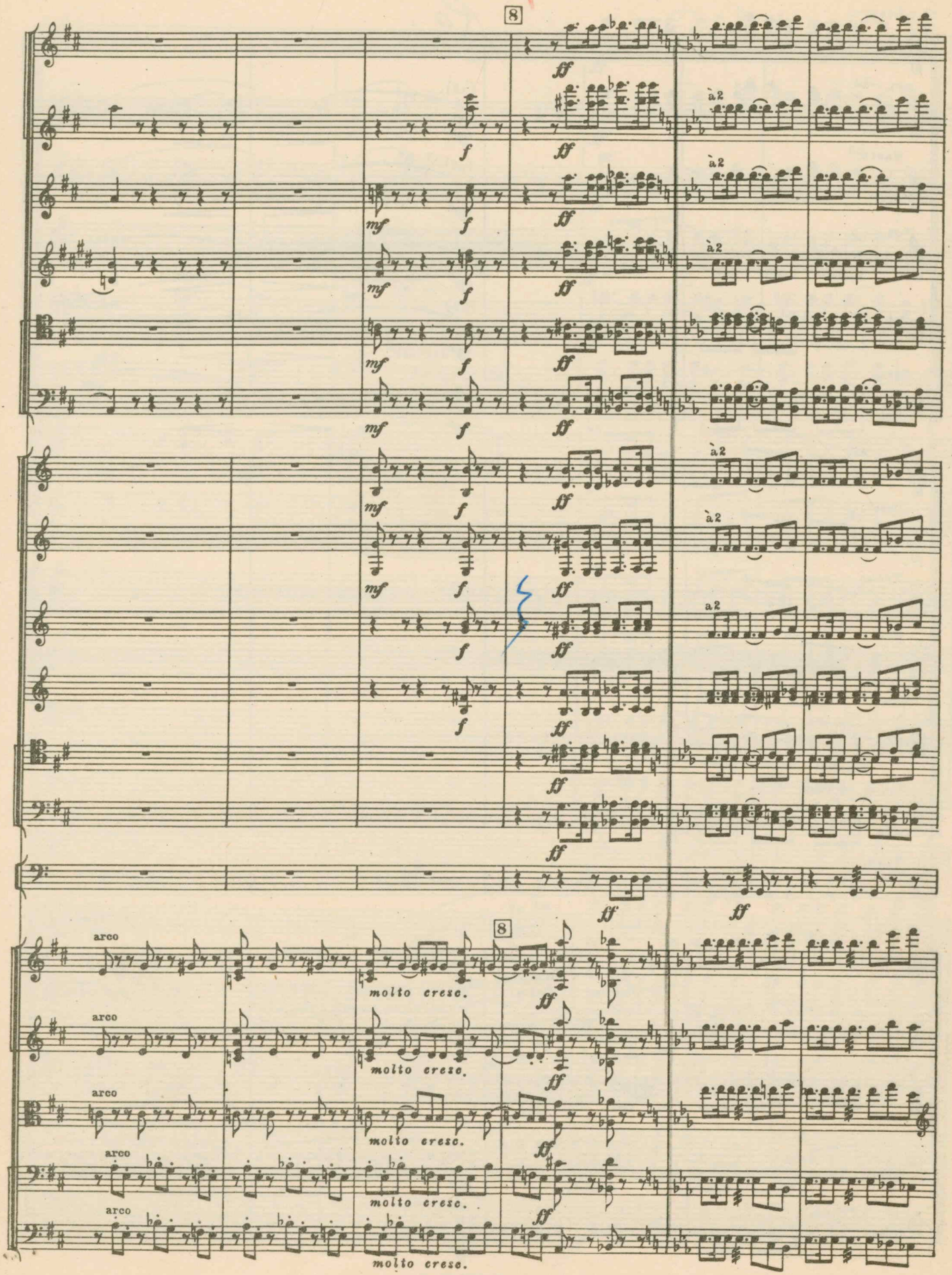


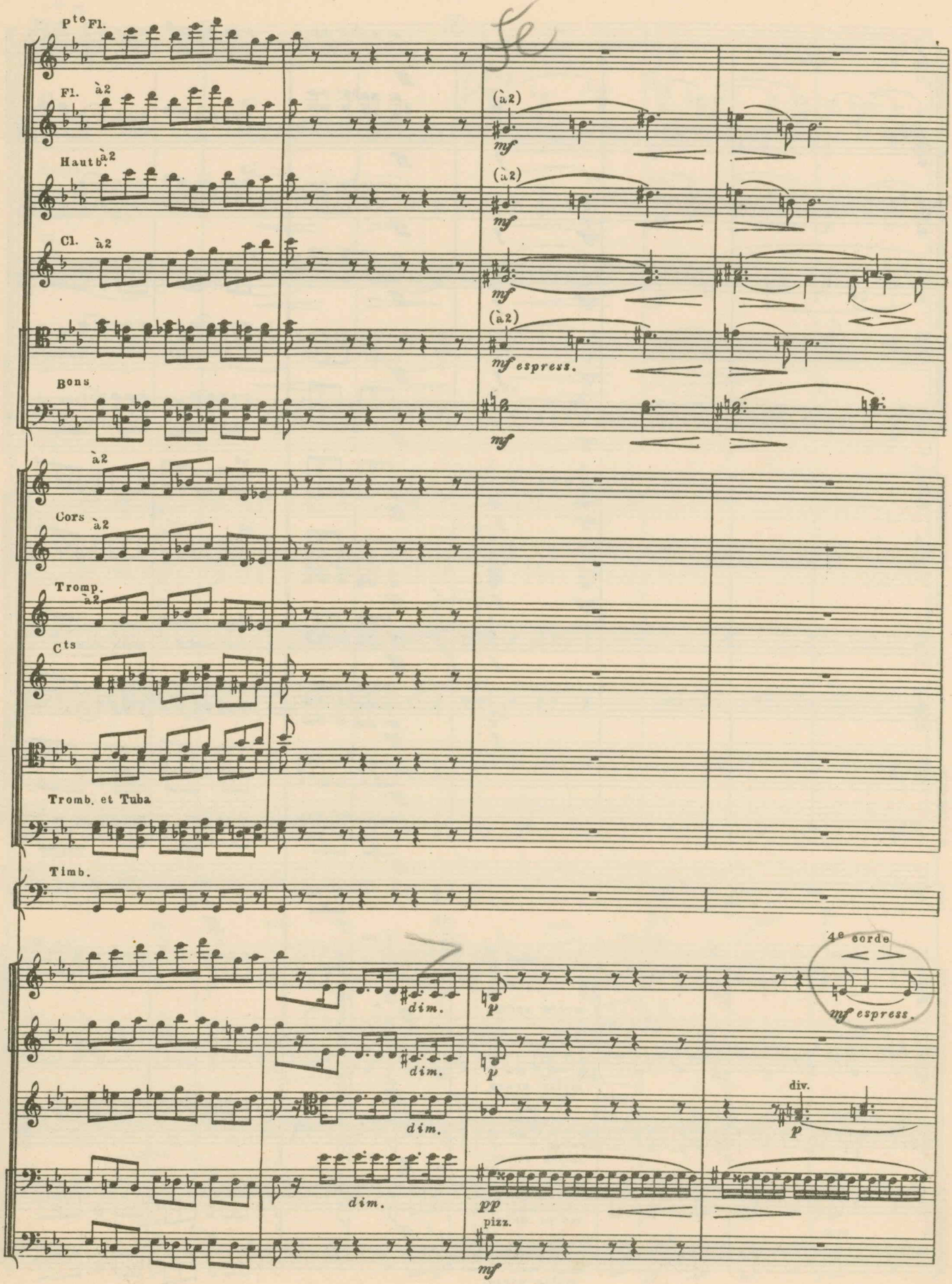
М. 31396 Г.

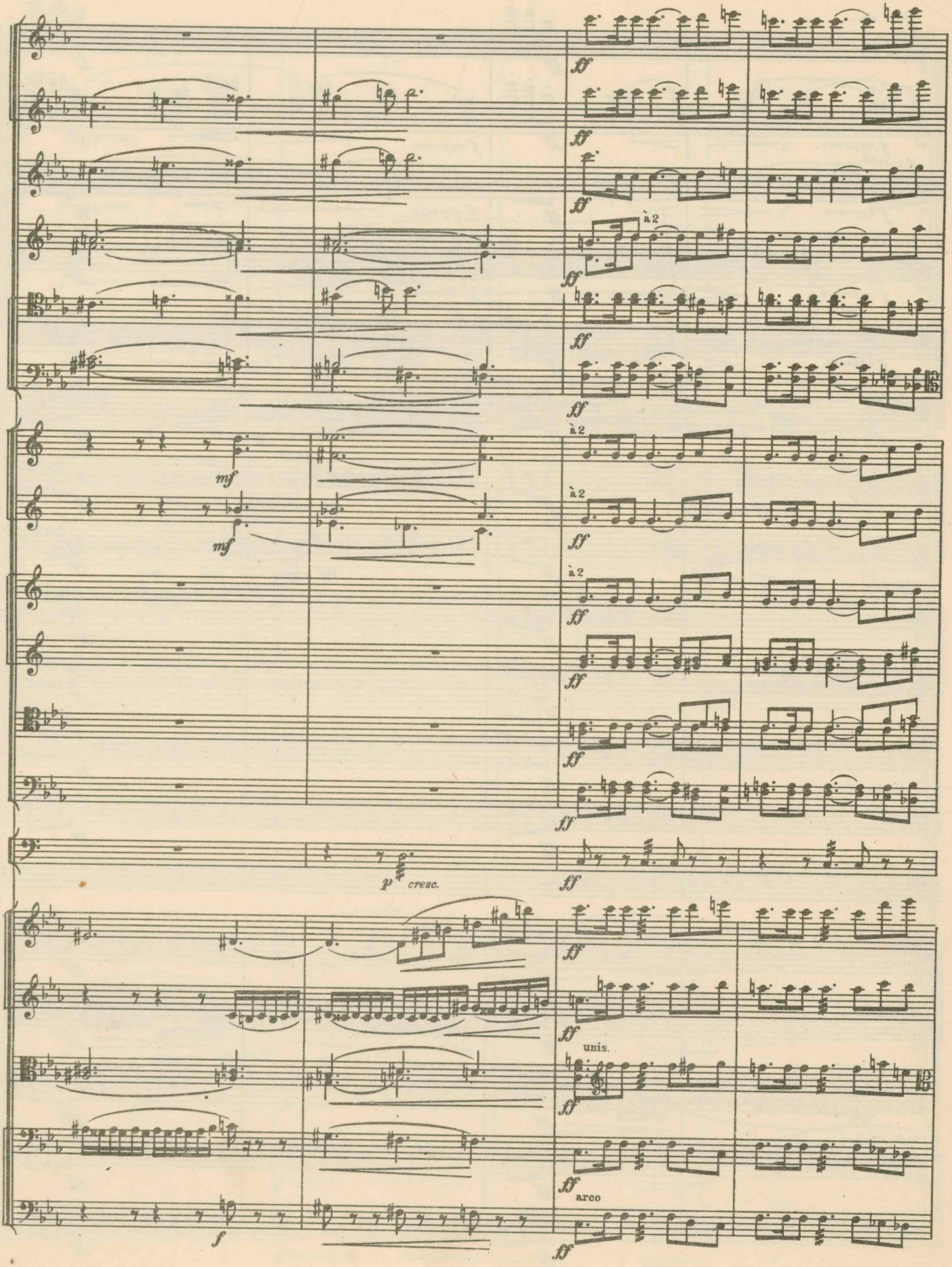

Pte Fl.
Fl.
à2
Hautb.
Cl.
Bons
Cors
Tromp.
Cts
Tromb. et Tuba
Timb.

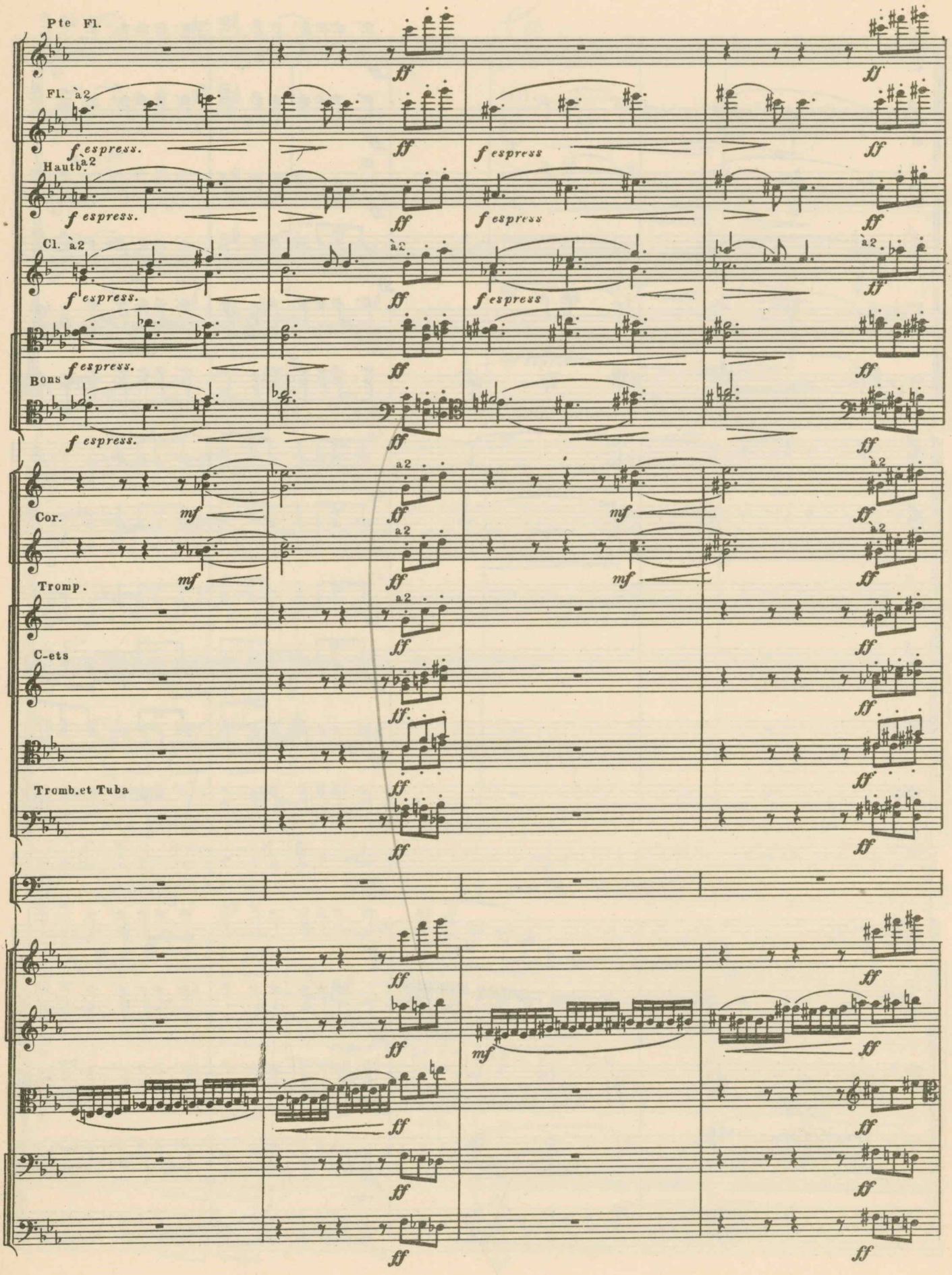

7
à 2
P espr.
P
P
Changez Fa ♯ en Sol.
7
pizz.
pizz.
P
div.
P
ff
dim.
P
ff
dim.

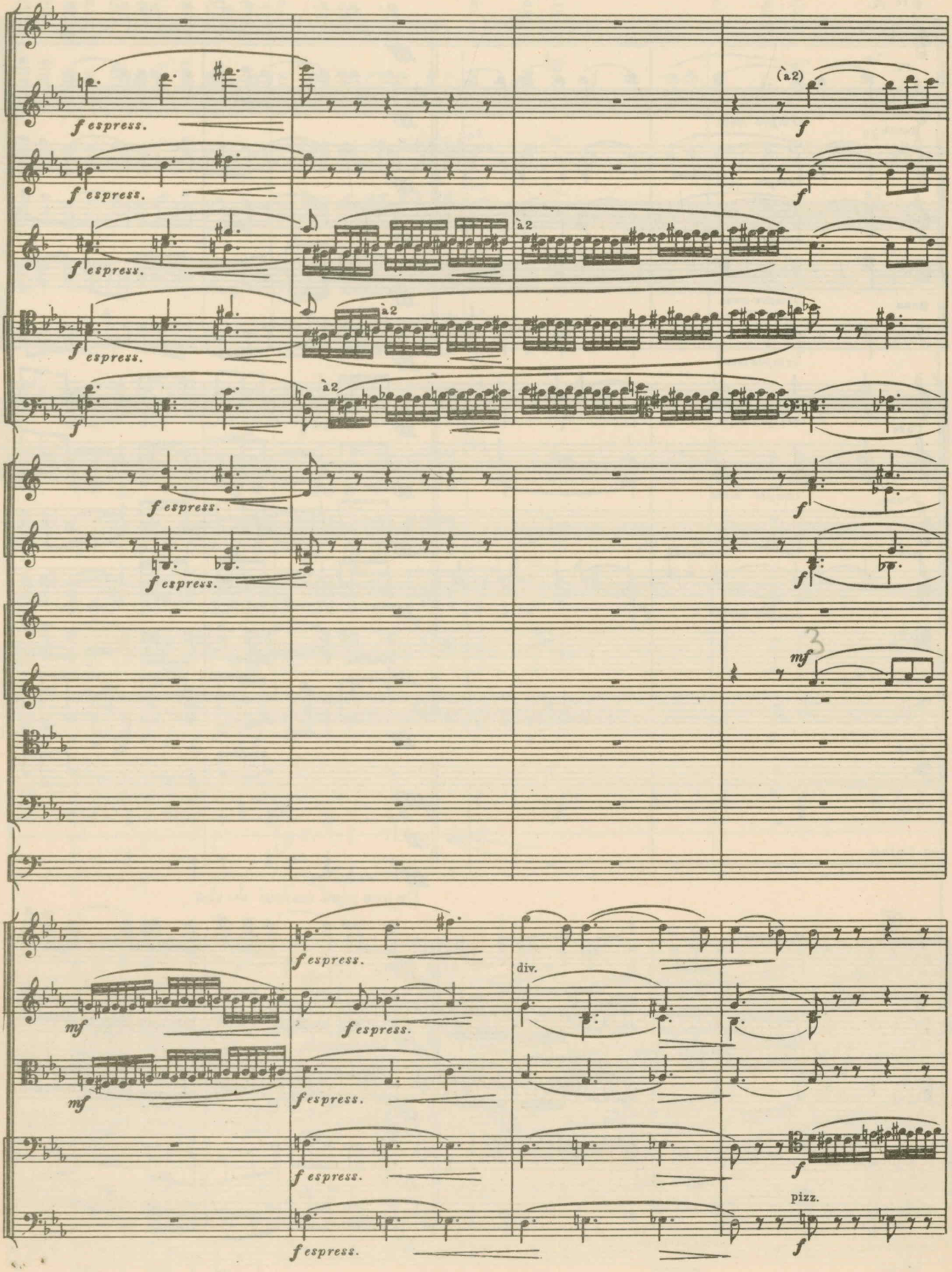

P^te Fl.
Fl.
Hautb.
Cl.
Bons
Cors
Tromp.
Cts
Tromb. et Tuba
Timb.
a 2
3me
div.
unis.
pizz.

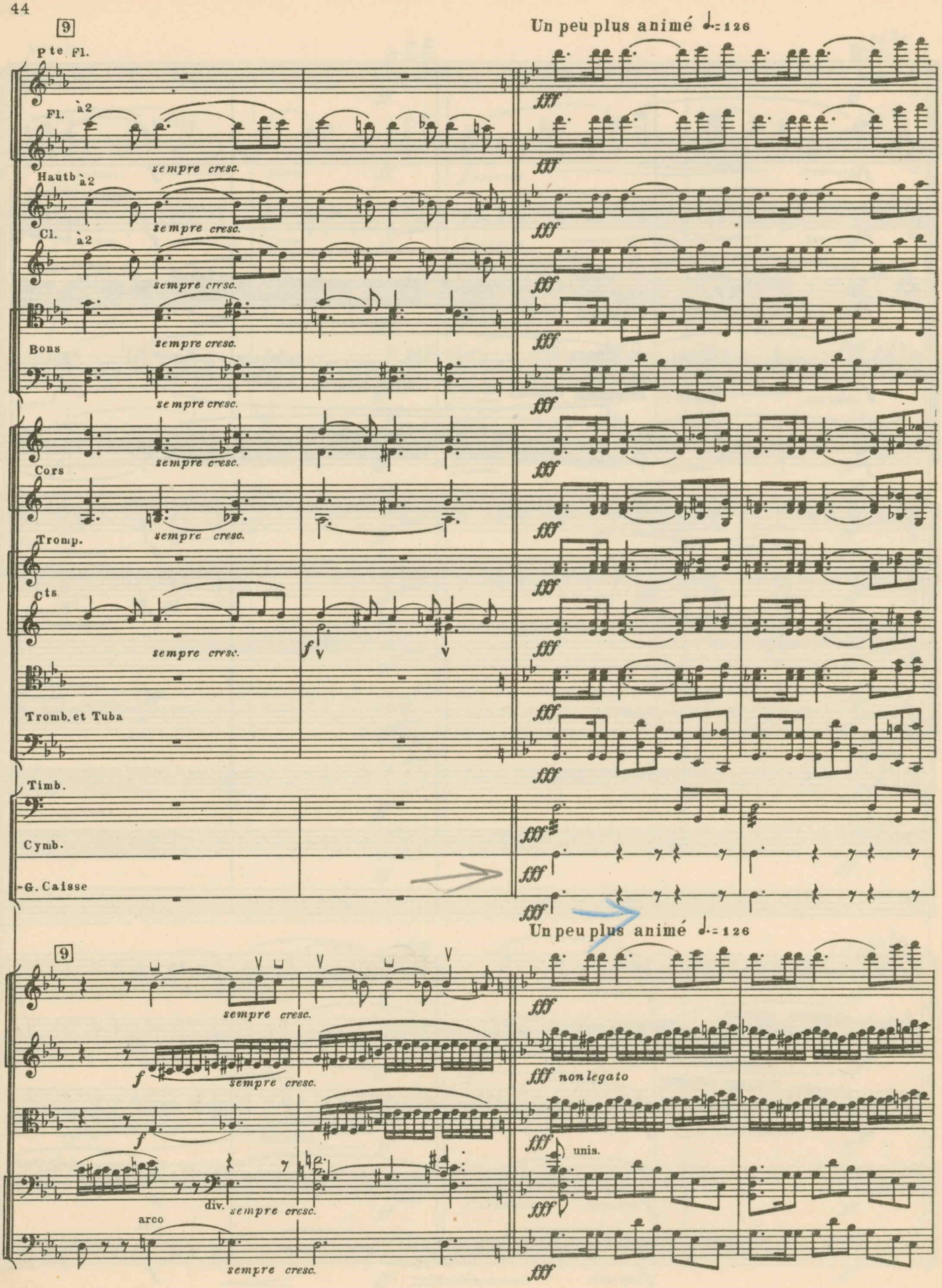

8
ff
f
mf
à2
a2
8
arco
molto cresc.

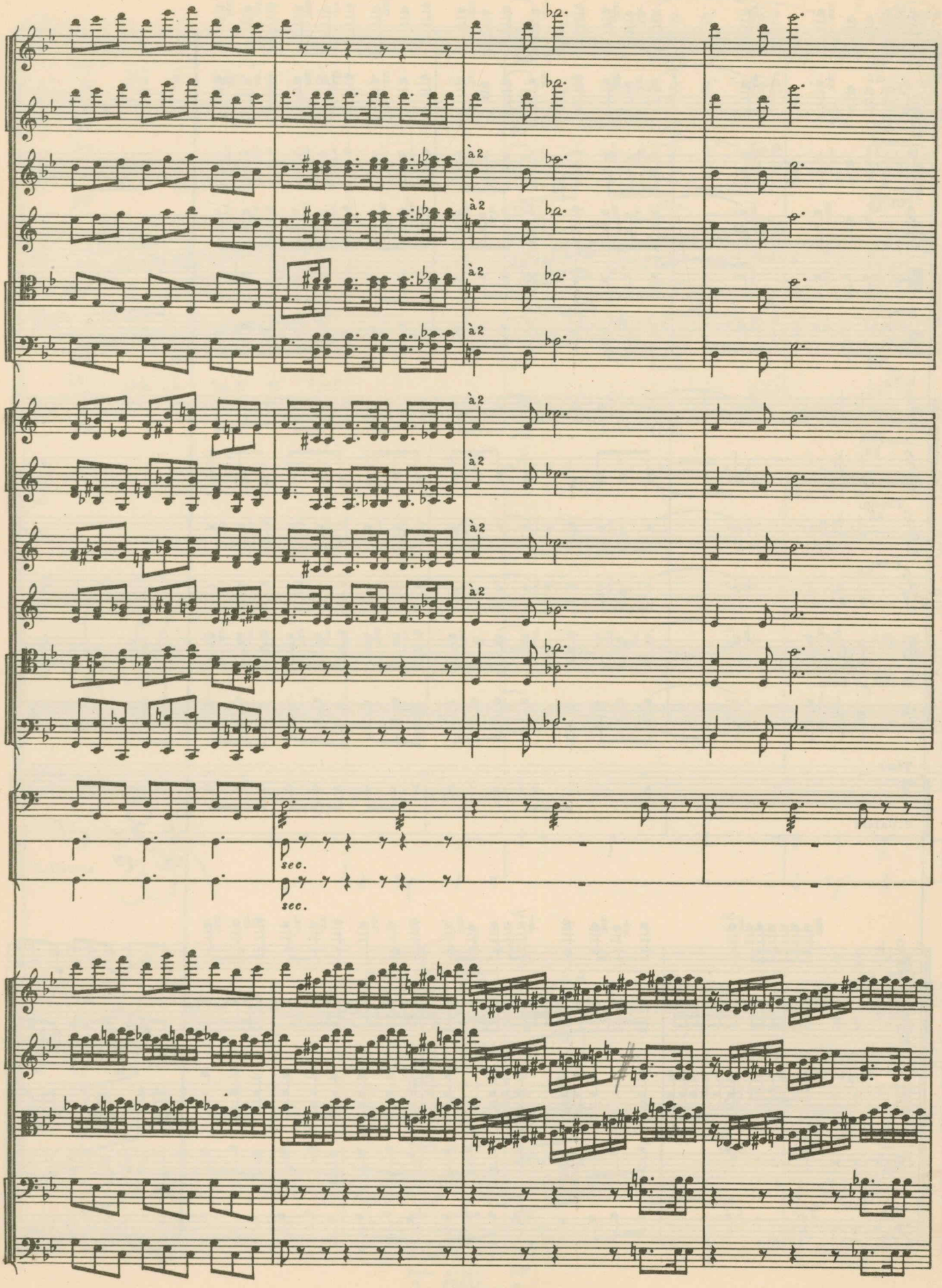

P^te Fl.
Fl. à2
Hautb. à2
Cl. à2
Bons
Cors à2
Tromp. à2
C^ts
Tromb. et Tuba
Timb.
(à2)
mf
mf espress.
dim.
p
4e corde
mf espress.
div.
pp
pizz.

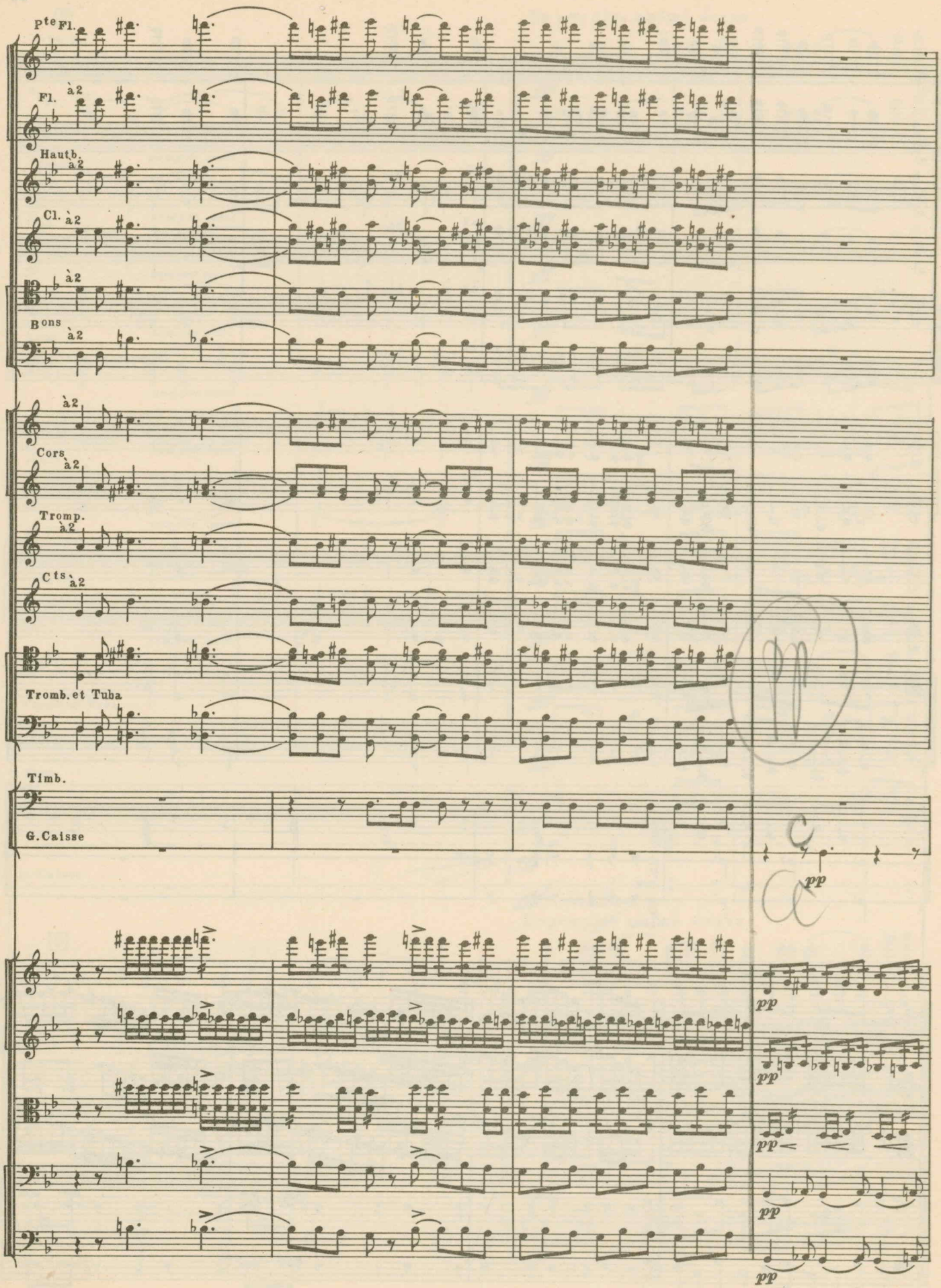

ff
à 2
mf
p cresc.
f
unis.
arco

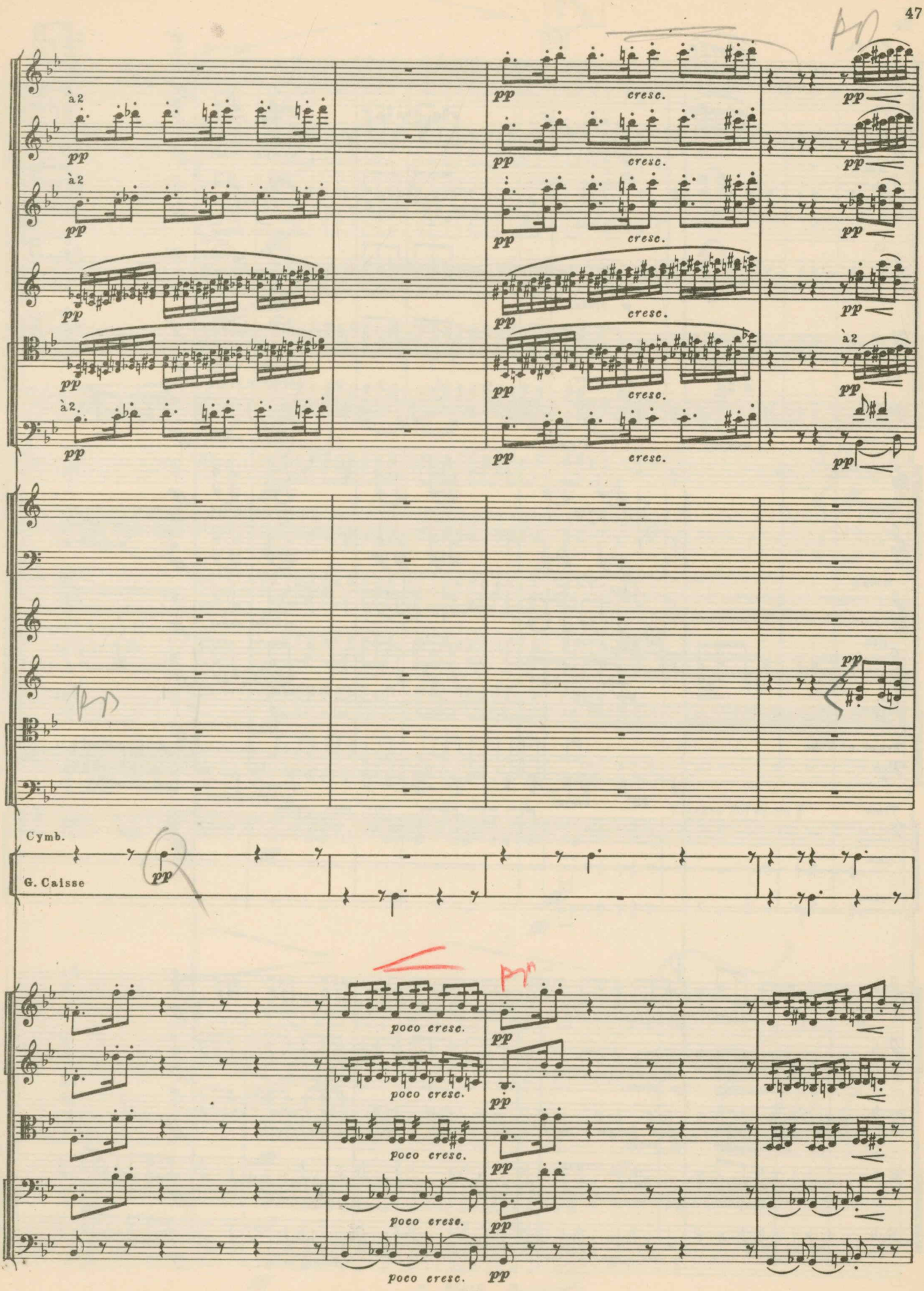

Pte Fl.
Fl. à2
Hautb. à2
Cl. à2
Bons
Cor.
Tromp.
C-ets
Tromb.et Tuba
f espress.
mf
ff

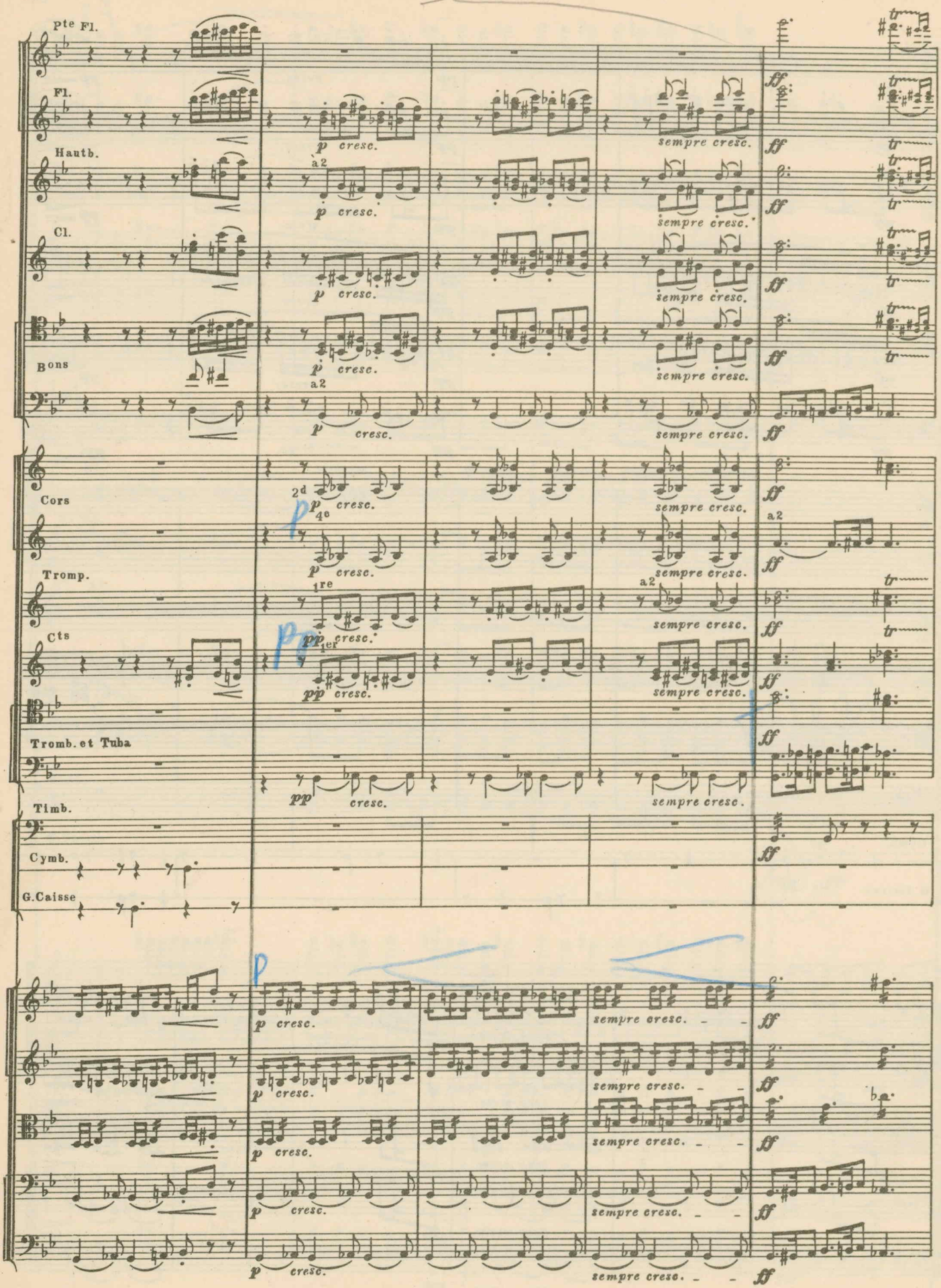

f espress.
(à 2)
f
à 2
mf
div.
pizz.

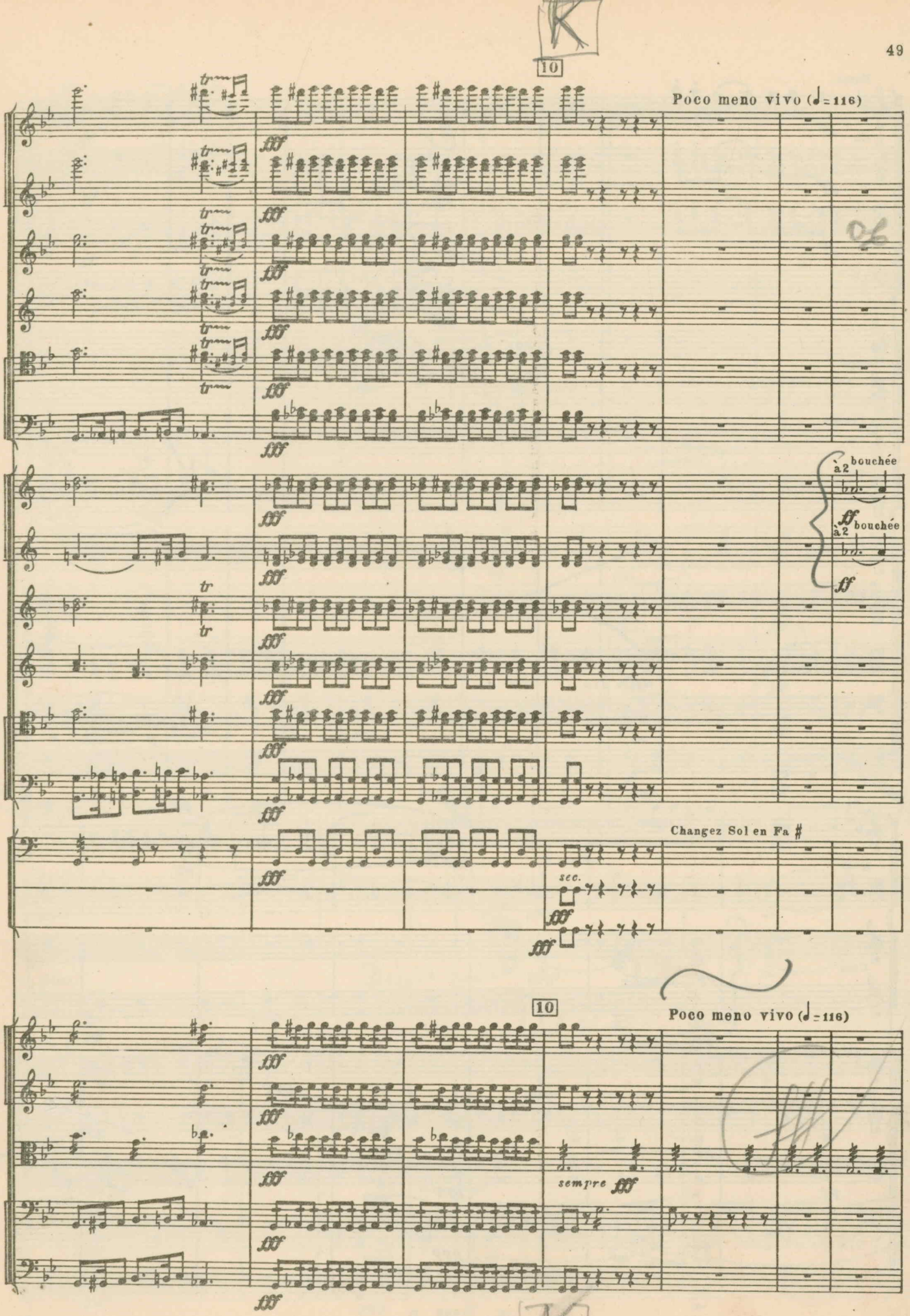

9
Un peu plus animé ♩.= 126
p te Fl.
Fl. à 2
Hautb à 2
Cl. à 2
Bons
Cors
Tromp.
cts
Tromb. et Tuba
Timb.
Cymb.
G. Caisse
sempre cresc.
f
fff
9
Un peu plus animé ♩.= 126
non legato
unis.
div.
arco

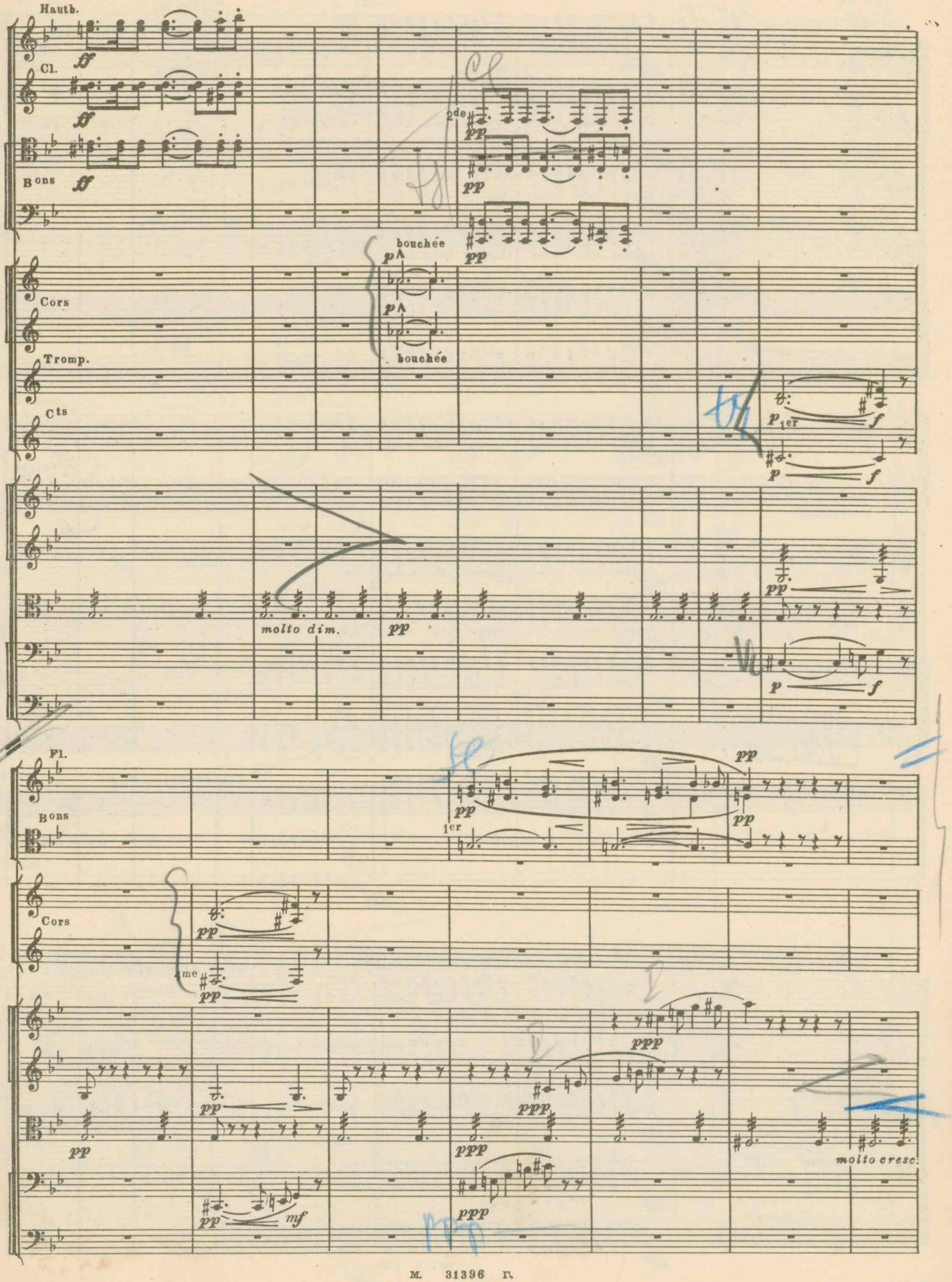

à 2
sec.
sec.

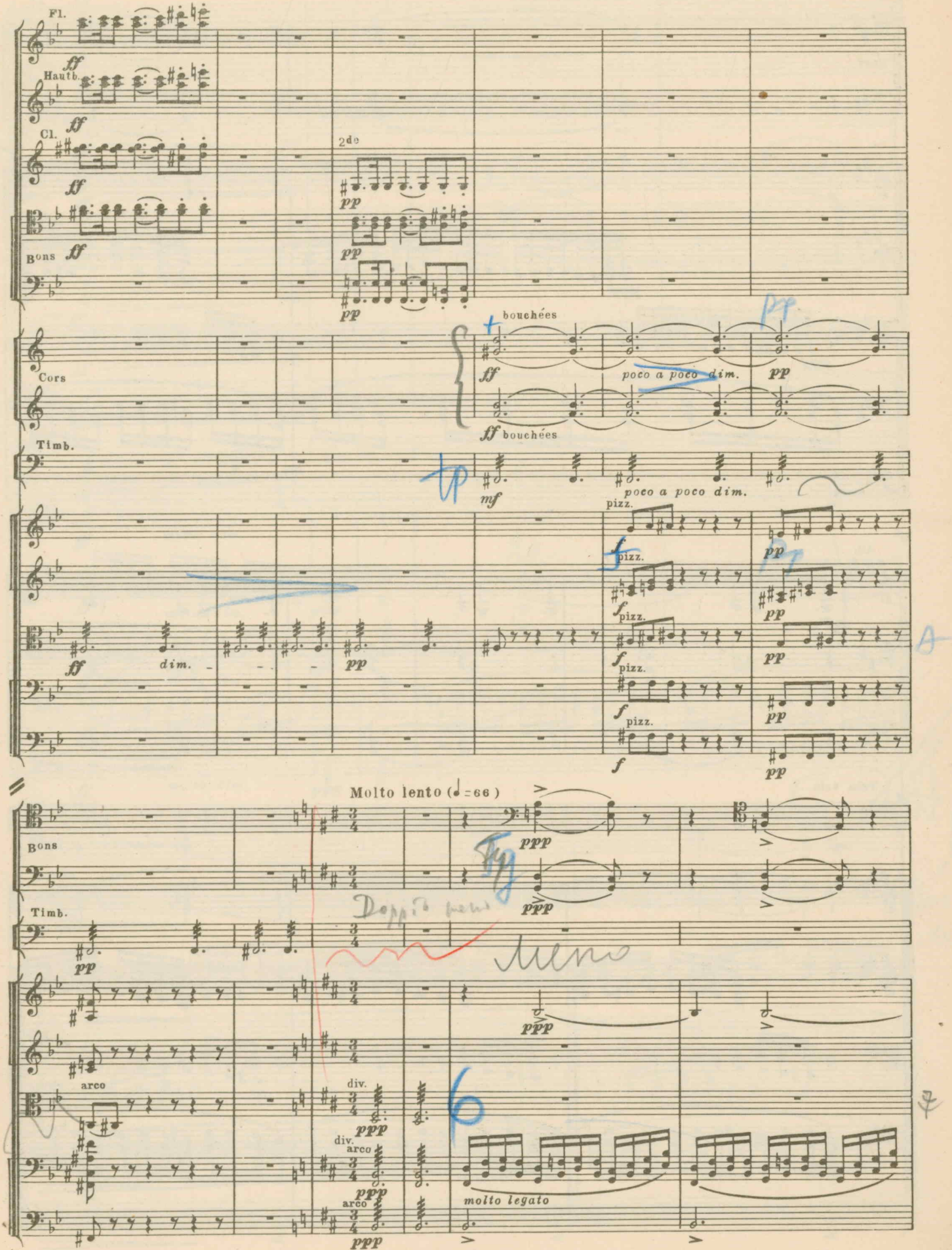

Pte Fl.
Fl. à2
Hautb. à2
Cl. à2
à2
Bons à2
à2
Cors à2
Tromp. à2
Cts à2
Tromb. et Tuba
Timb.
G. Caisse
pp
pp
pp
pp
pp
pp


à 2
pp
cresc.
Cymb.
G. Caisse
poco cresc.

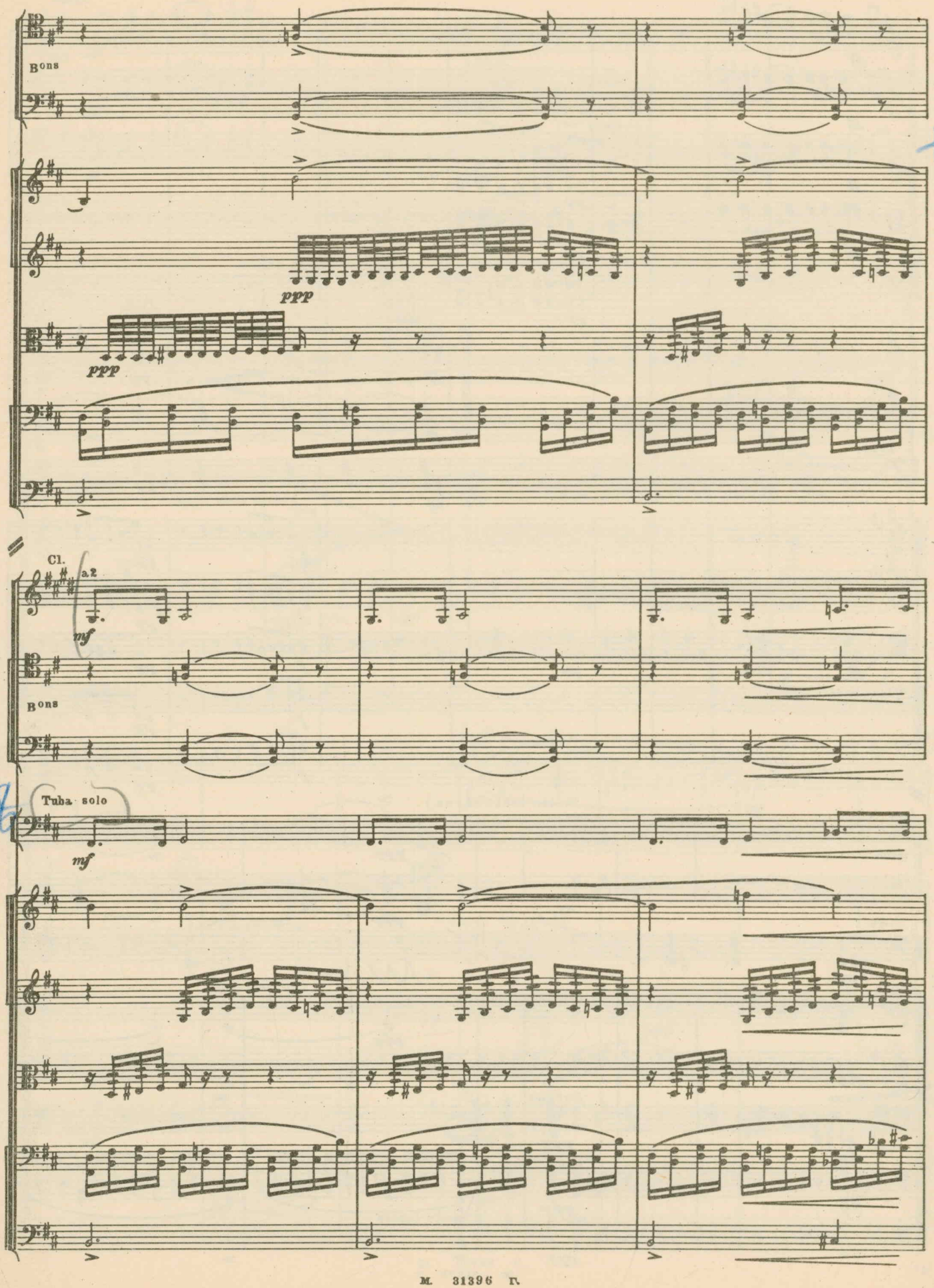

Pte Fl.
Fl.
Hautb.
Cl.
Bons
Cors
Tromp.
Cts
Tromb. et Tuba
Timb.
Cymb.
G.Caisse
p cresc.
sempre cresc.
ff
a2
2d
4e
1re
1er
pp

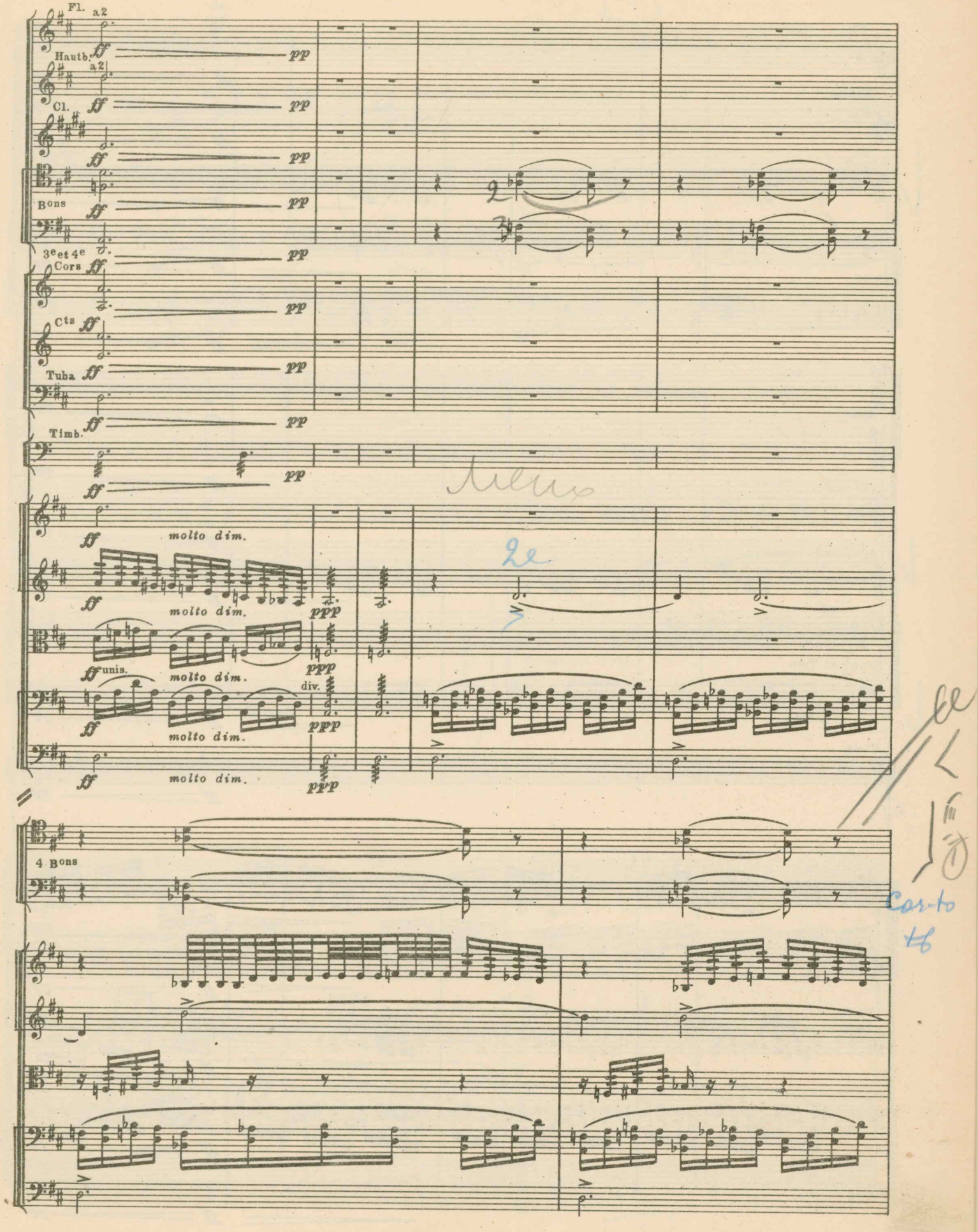

10
Poco meno vivo (♩= 116)
fff
à 2 bouchée
ff
Changez Sol en Fa #
sec.
sempre fff
10
Poco meno vivo (♩= 116)

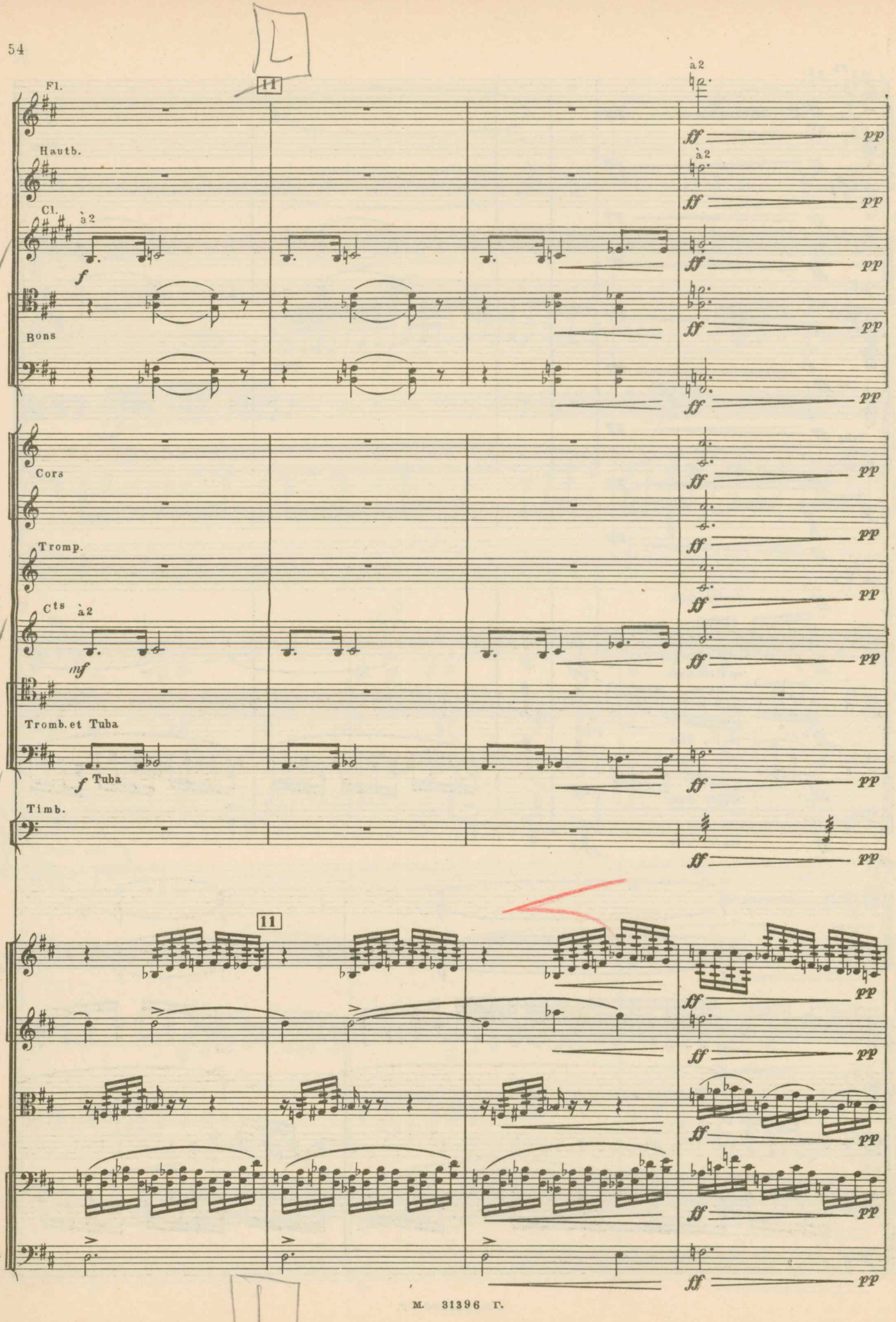

Hautb.
Cl.
B ons
ff
2de
pp
bouchée
p
Cors
Tromp.
C ts
1er
f
molto dim.
Fl.
1er
4me
ppp
molto cresc.
mf

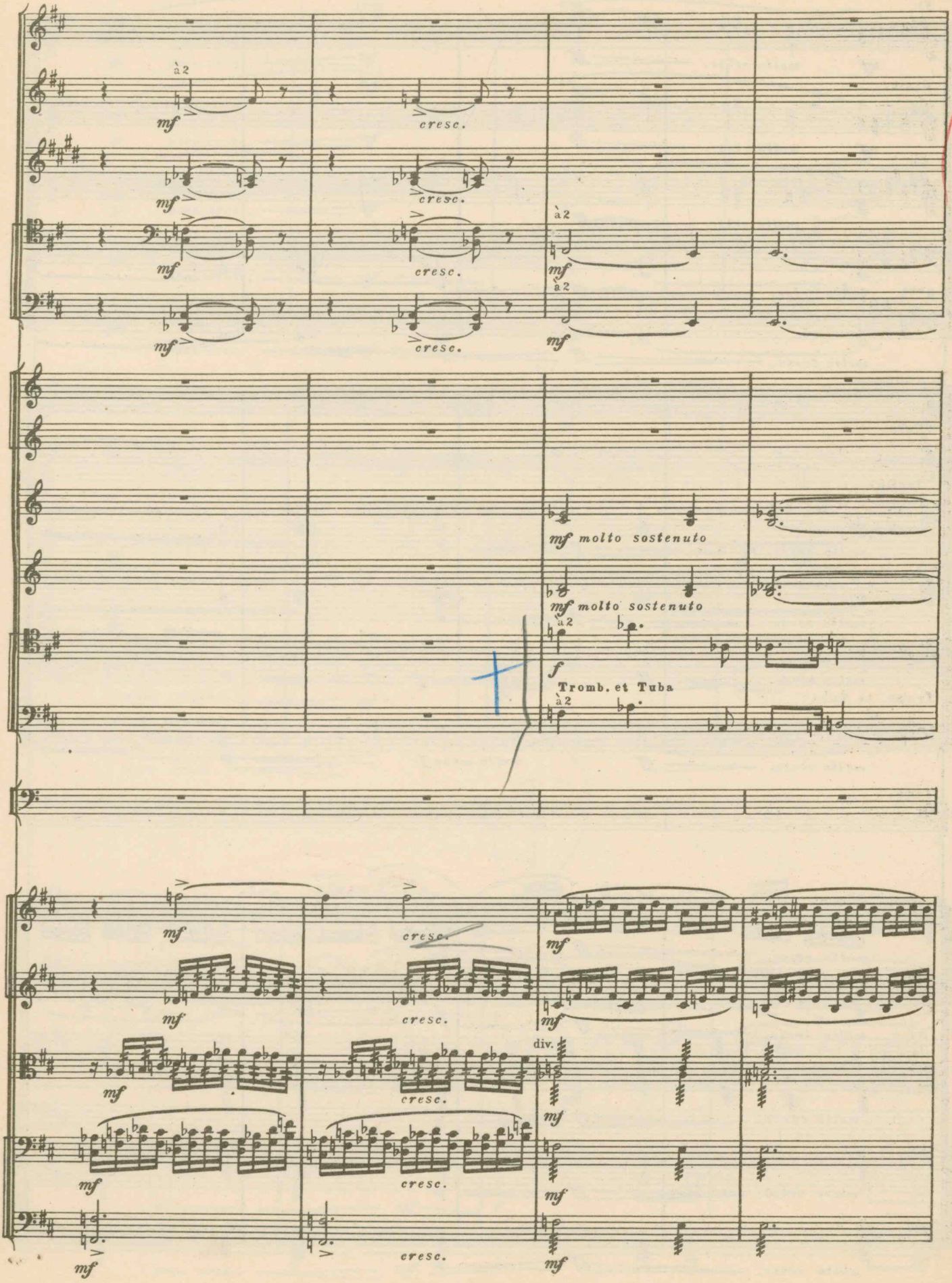

Fl.
Hautb.
Cl.
Bons
2de
Cors
bouchées
poco a poco dim.
Timb.
pizz.
Molto lento (♩=66)
arco
div.
molto legato

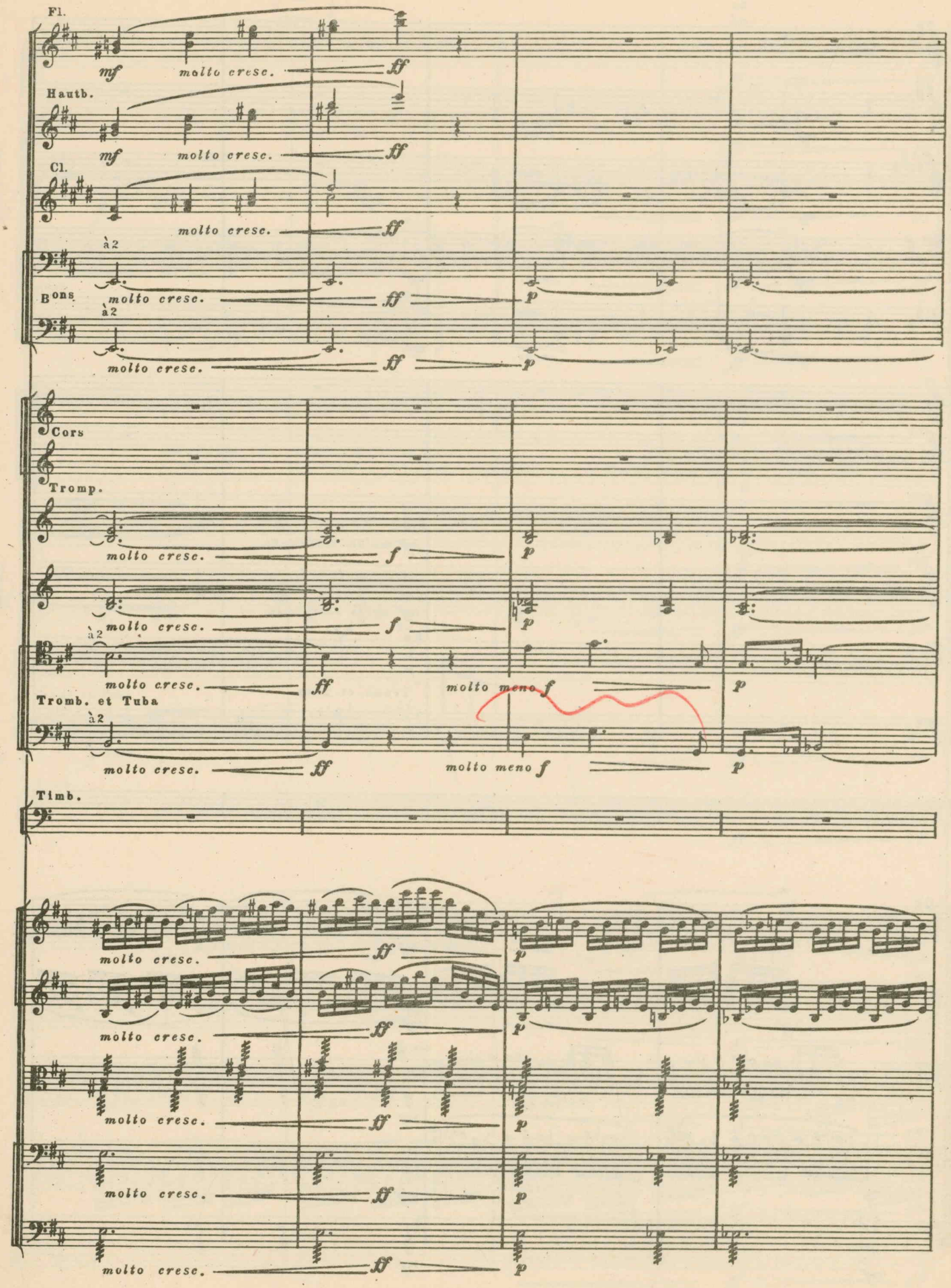
M. 31396 Г.

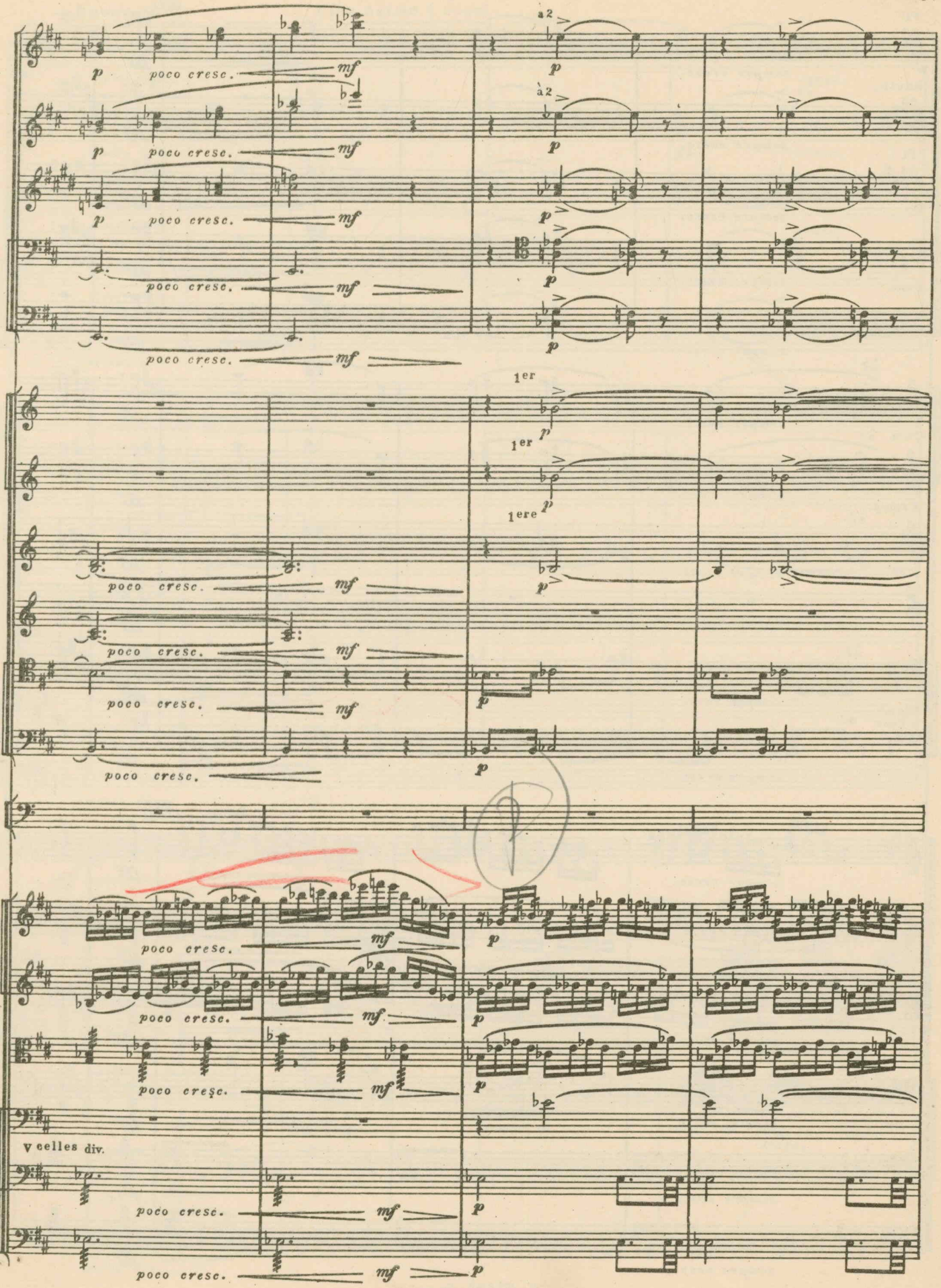

Bons
ppp
ppp
Cl.
a 2
mf
Bons
Tuba solo
mf

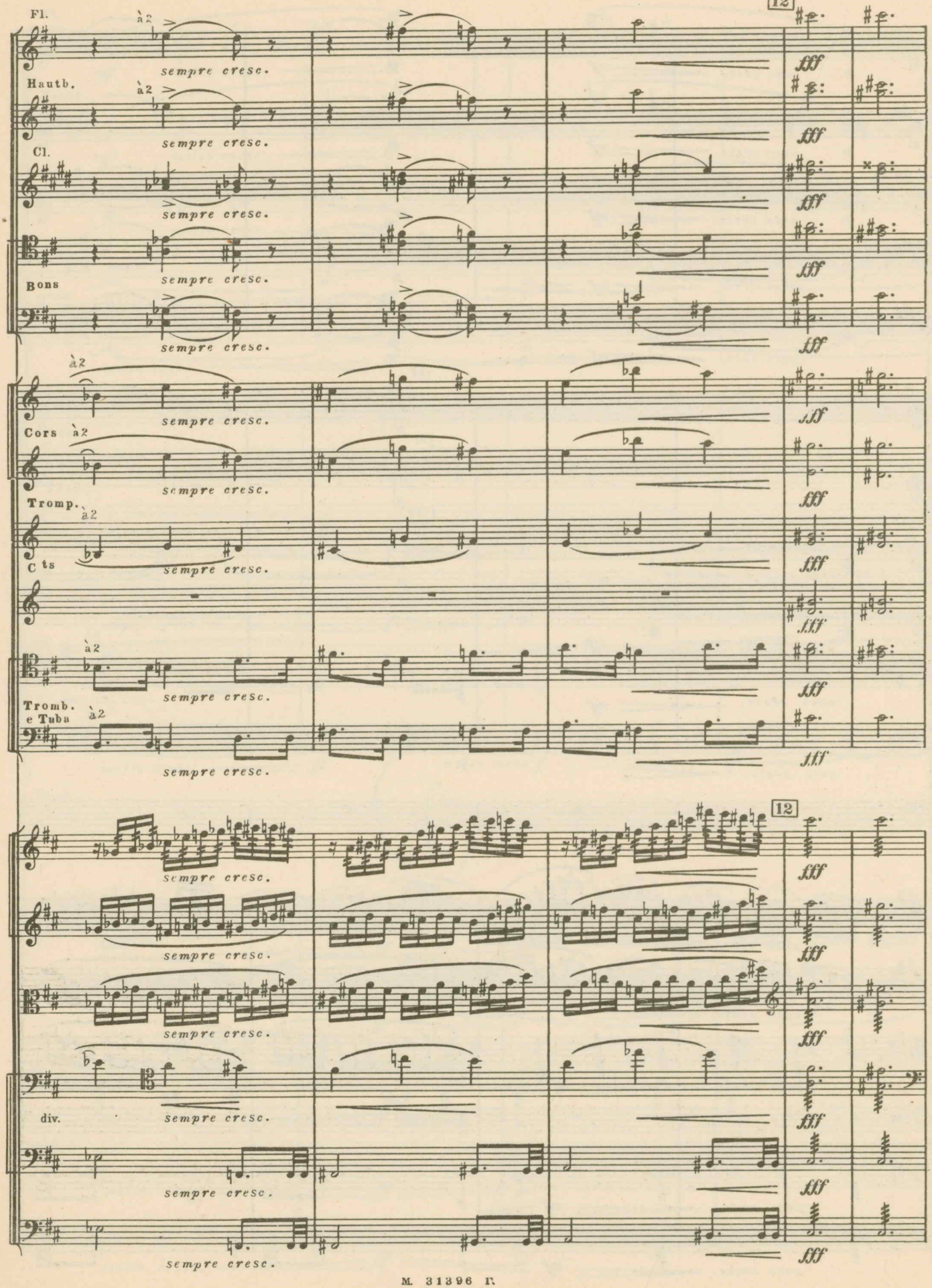

Fl. a2
Hautb. a2
Cl.
Bons
3e et 4e Cors
Cts
Tuba
Timb.
ff
pp
molto dim.
ppp
unis.
div.
2e
4 Bons
Cor-to

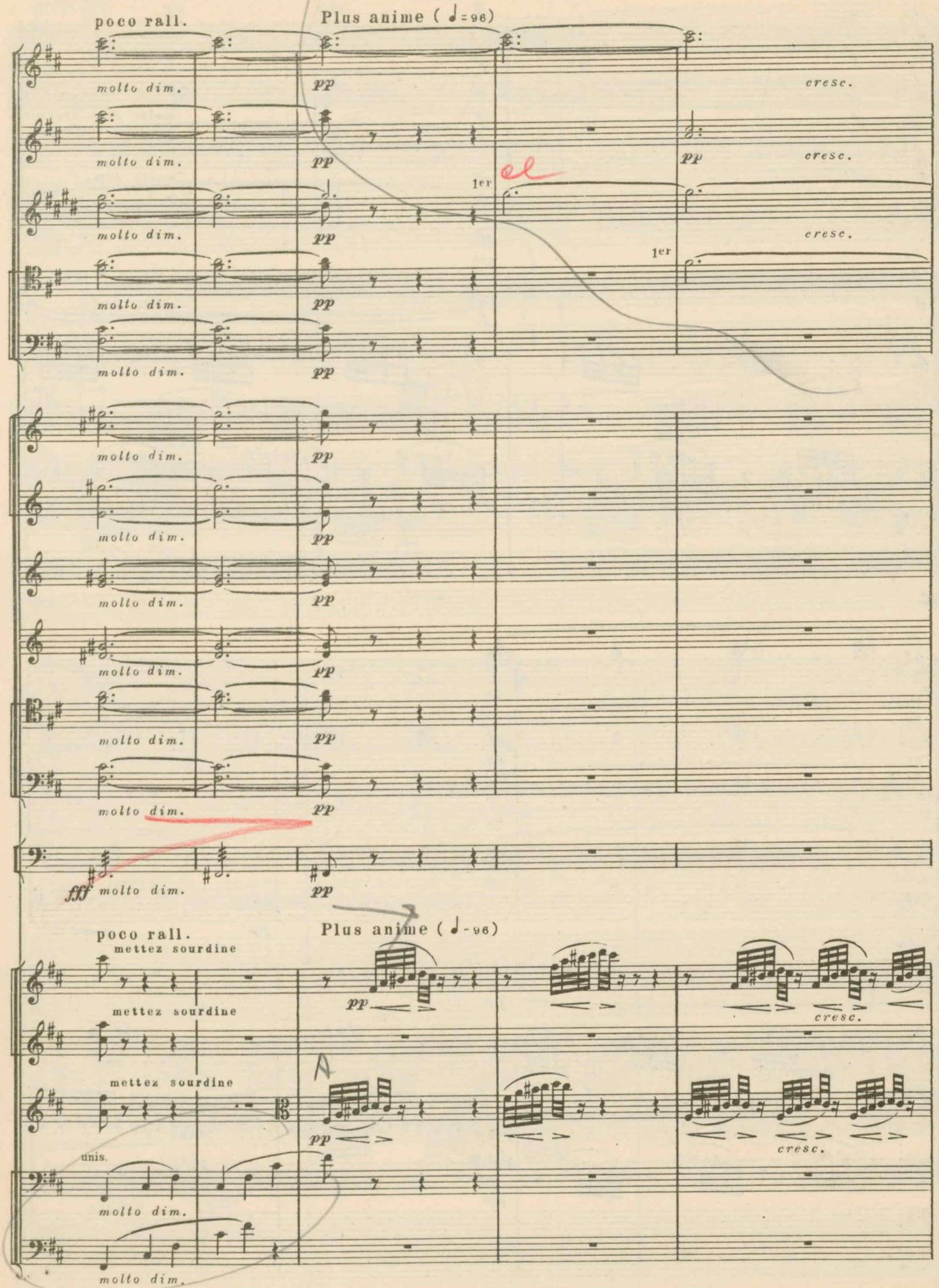

11
Fl.
Hautb.
Cl.
à 2
f
Bons
Cors
Tromp.
Cts
à 2
mf
Tromb. et Tuba
f Tuba
Timb.
à 2
à 2
ff
pp
11

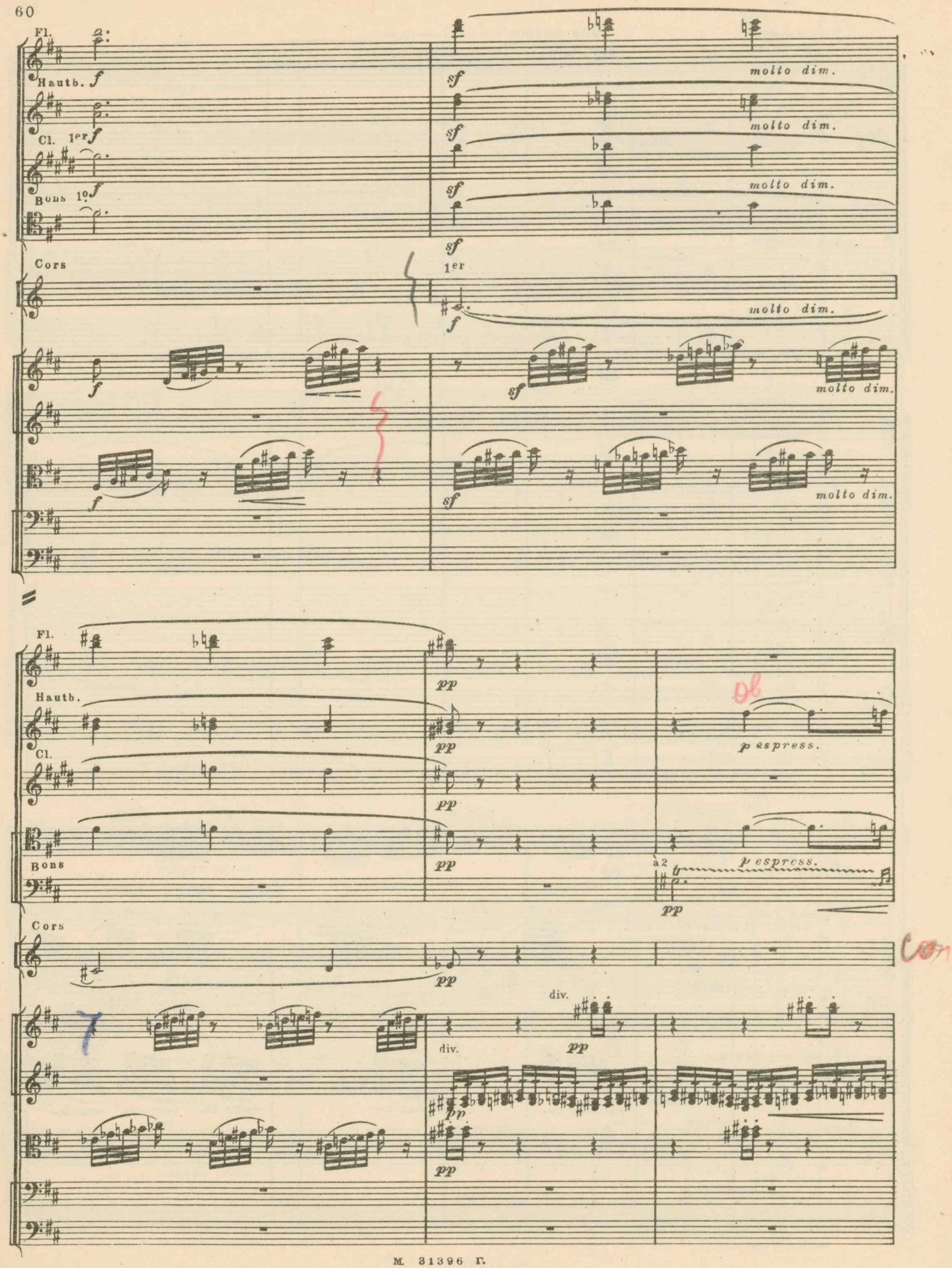

à 2
mf
cresc.
mf molto sostenuto
f
Tromb. et Tuba
div.

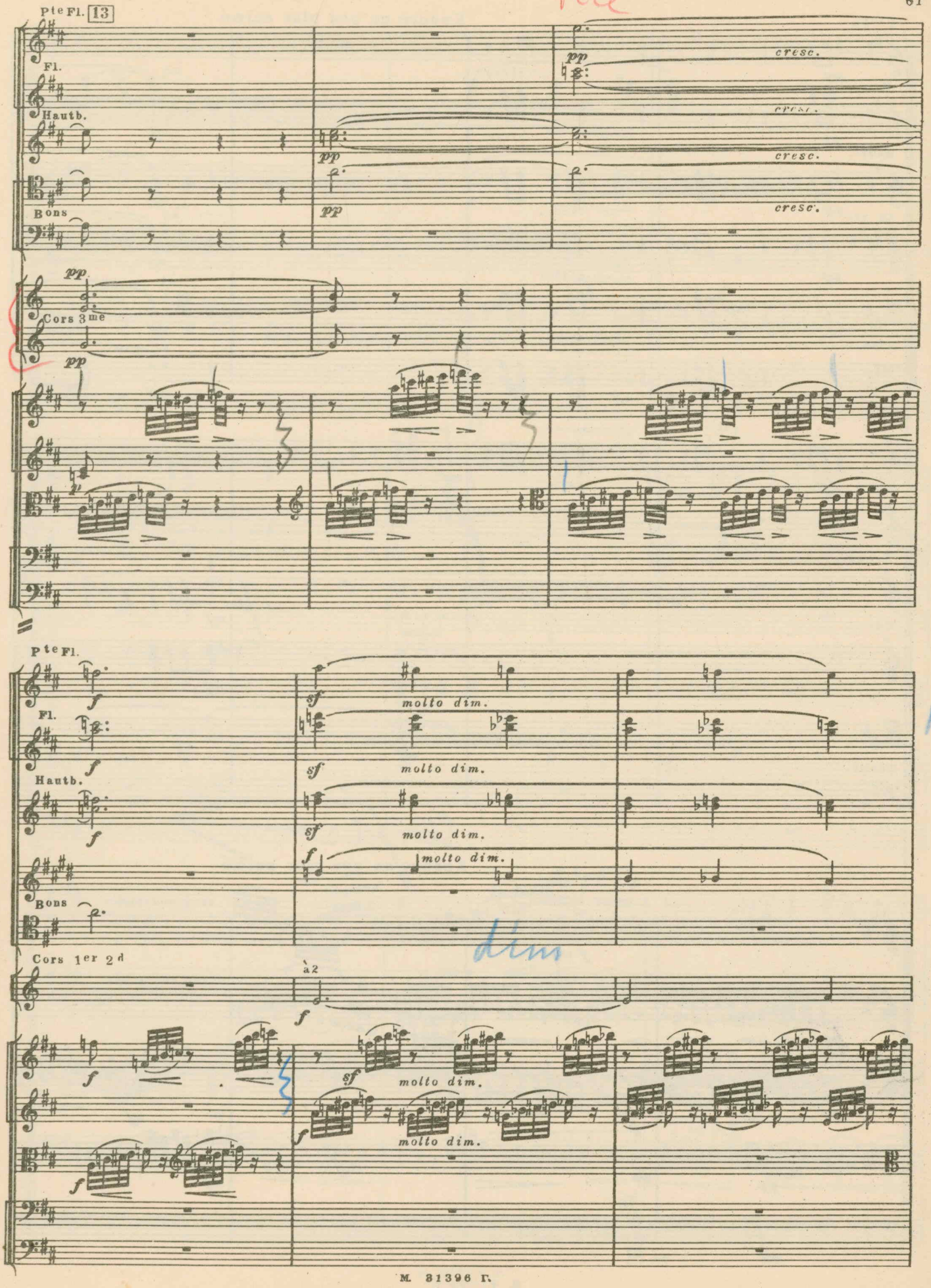

Fl.
mf
molto cresc.
ff
Hautb.
mf
molto cresc.
ff
Cl.
molto cresc.
ff
à 2
Bons
molto cresc.
ff
p
à 2
molto cresc.
ff
p
Cors
Tromp.
molto cresc.
f
p
molto cresc.
f
p
à 2
molto cresc.
ff
molto meno f
p
Tromb. et Tuba
à 2
molto cresc.
ff
molto meno f
p
Timb.
molto cresc.
ff
p
molto cresc.
ff
p
molto cresc.
ff
p
molto cresc.
ff
p
molto cresc.
ff
p

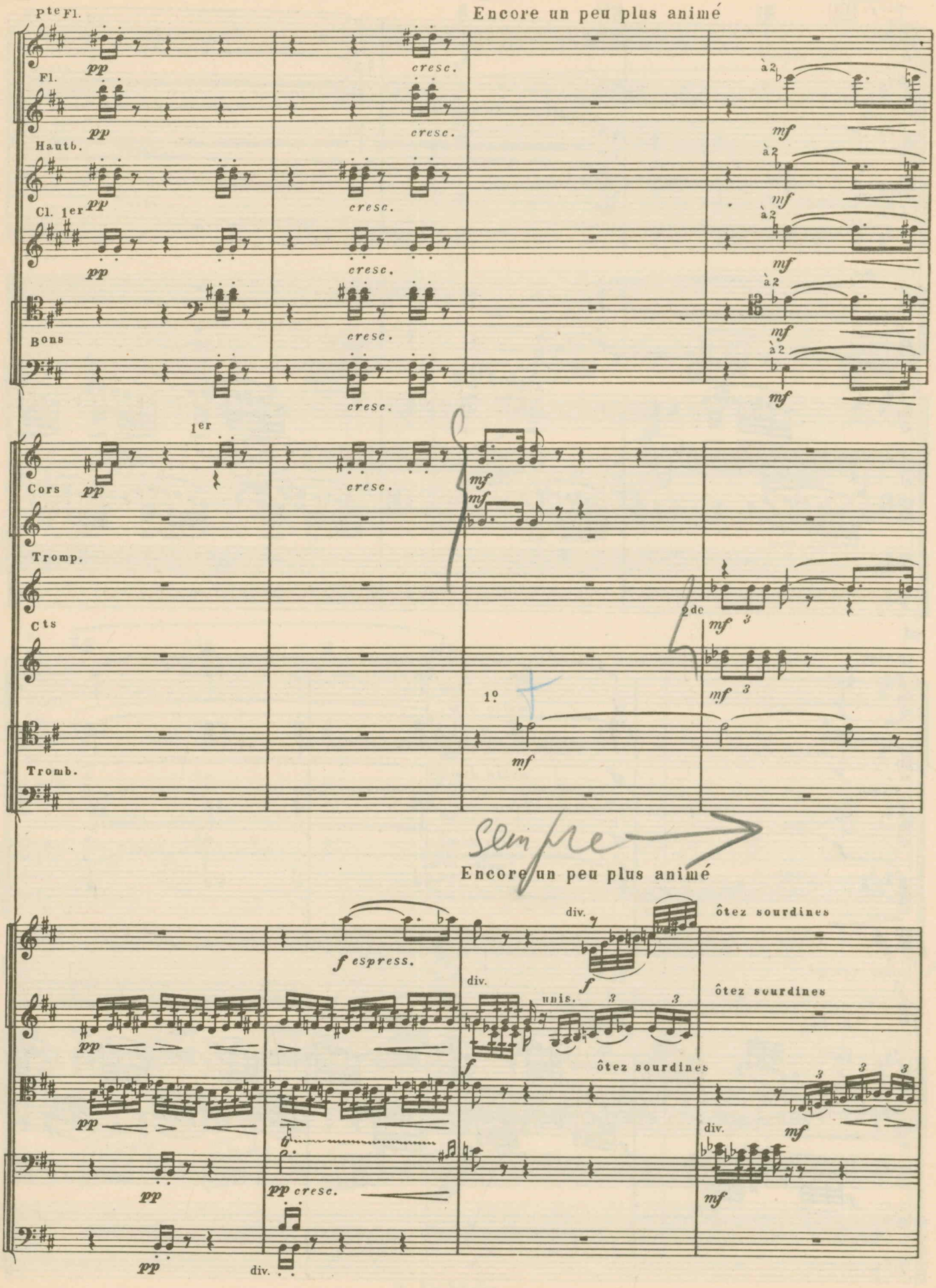

a 2
p
poco cresc.
mf
1er
1ere
V celles div.

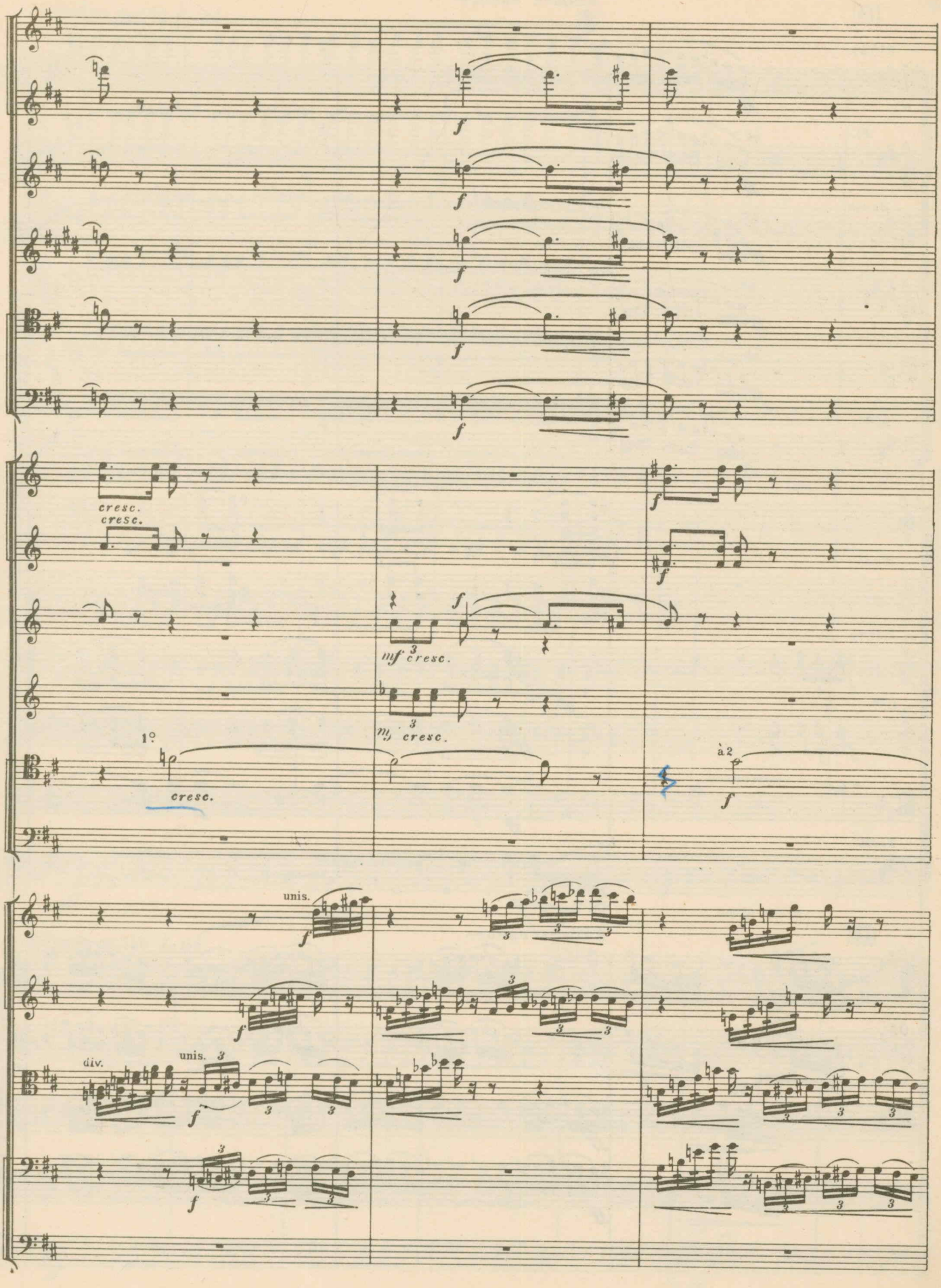

Fl.
Hautb.
Cl.
Bons
Cors
Tromp.
C ts
Tromb.
e Tuba
div.
à 2
sempre cresc.
12
fff

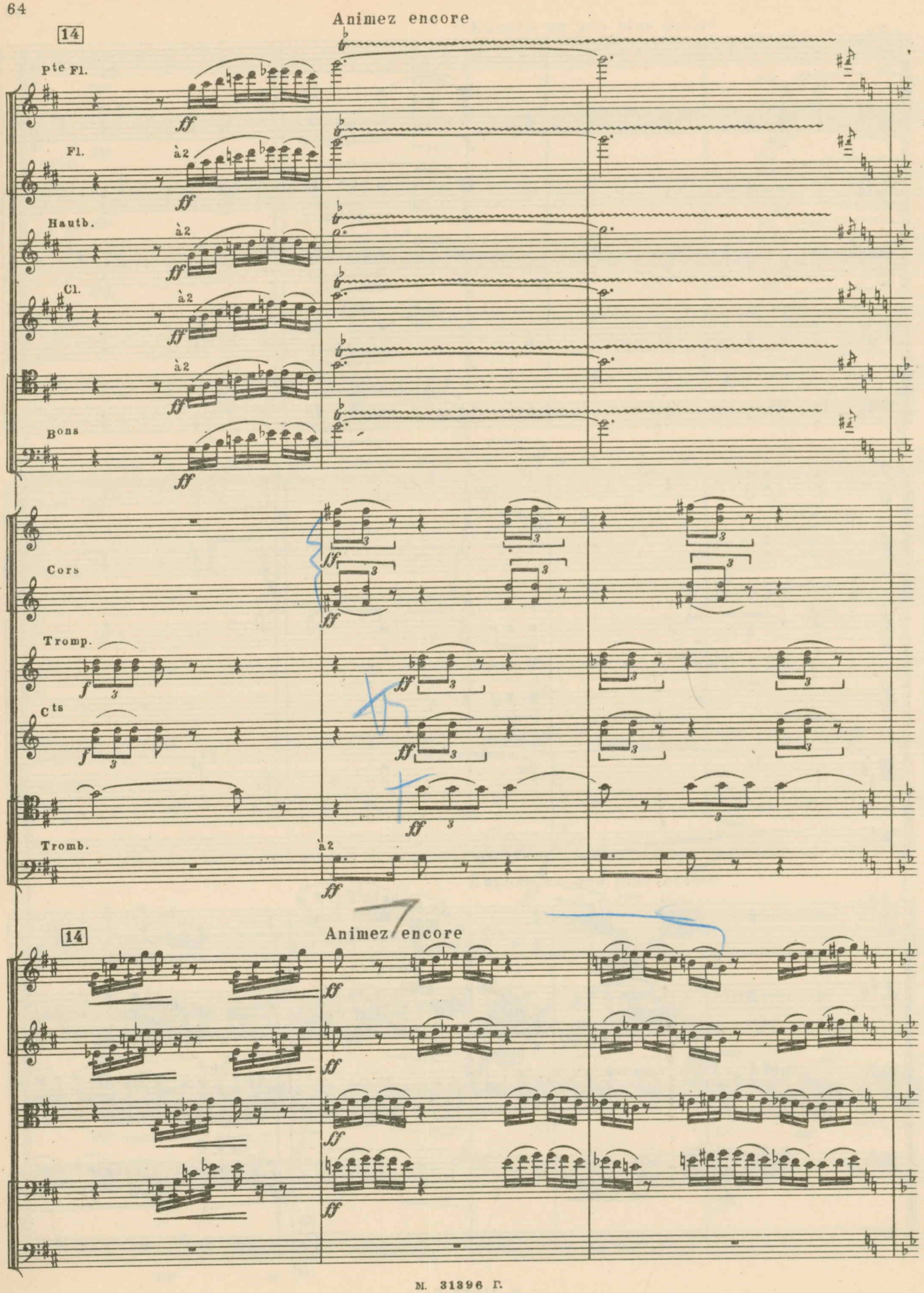

poco rall.
Plus anime (♩=96)
molto dim.
pp
cresc.
1er
fff
poco rall.
Plus anime (♩-96)
mettez sourdine
unis.

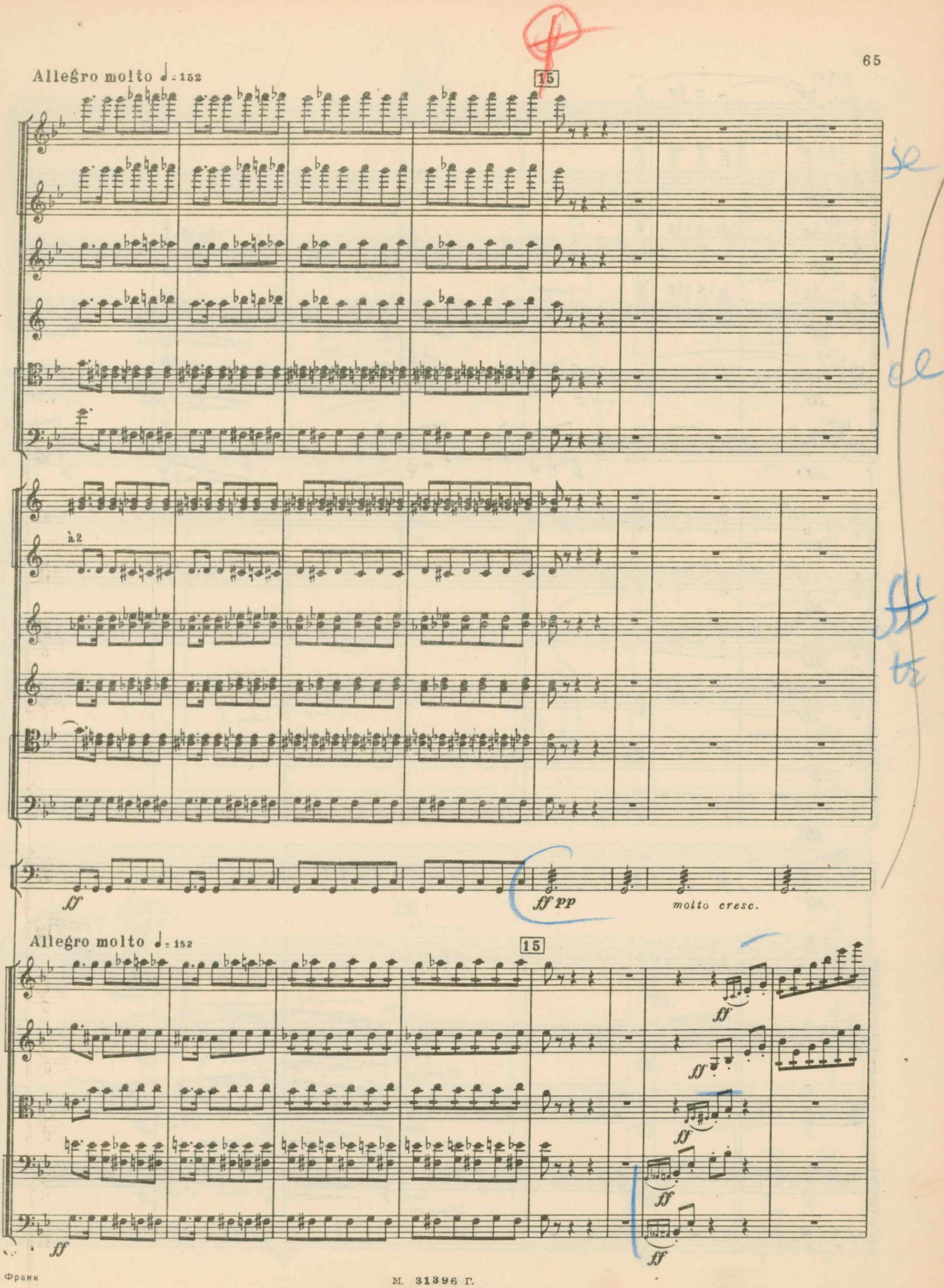

Fl.
Hautb.
Cl. 1er
Bons 1o
Cors
1er
molto dim.
Fl.
Hautb.
Cl.
Bons
Cors
p espress.
a2
div.


P te Fl. 13
Fl.
Hautb.
Bons
Cors 3me
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
pp
P te Fl.
Fl.
Hautb.
Bons
Cors 1er 2d
à 2
molto dim.
molto dim.
molto dim.
molto dim.
molto dim.
molto dim.
sf
f
dim
pp

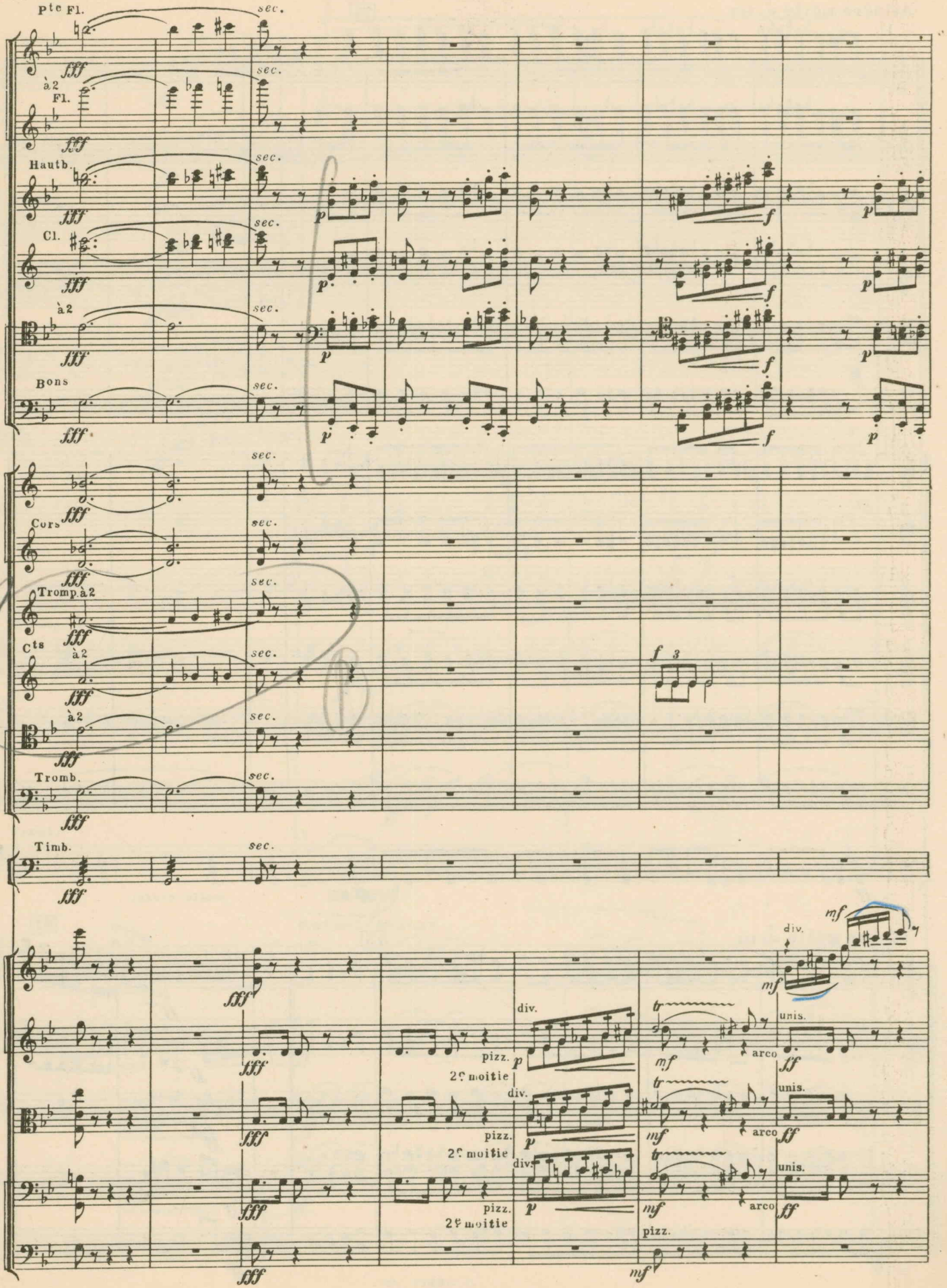

Encore un peu plus animé
Pte Fl.
Fl.
Hautb.
Cl. 1er
Bons
Cors
Tromp.
Cts
Tromb.
cresc.
mf
pp
à 2
1er
2de
1o
sempre
Encore un peu plus animé
f espress.
div.
unis.
ôtez sourdines
pp cresc.

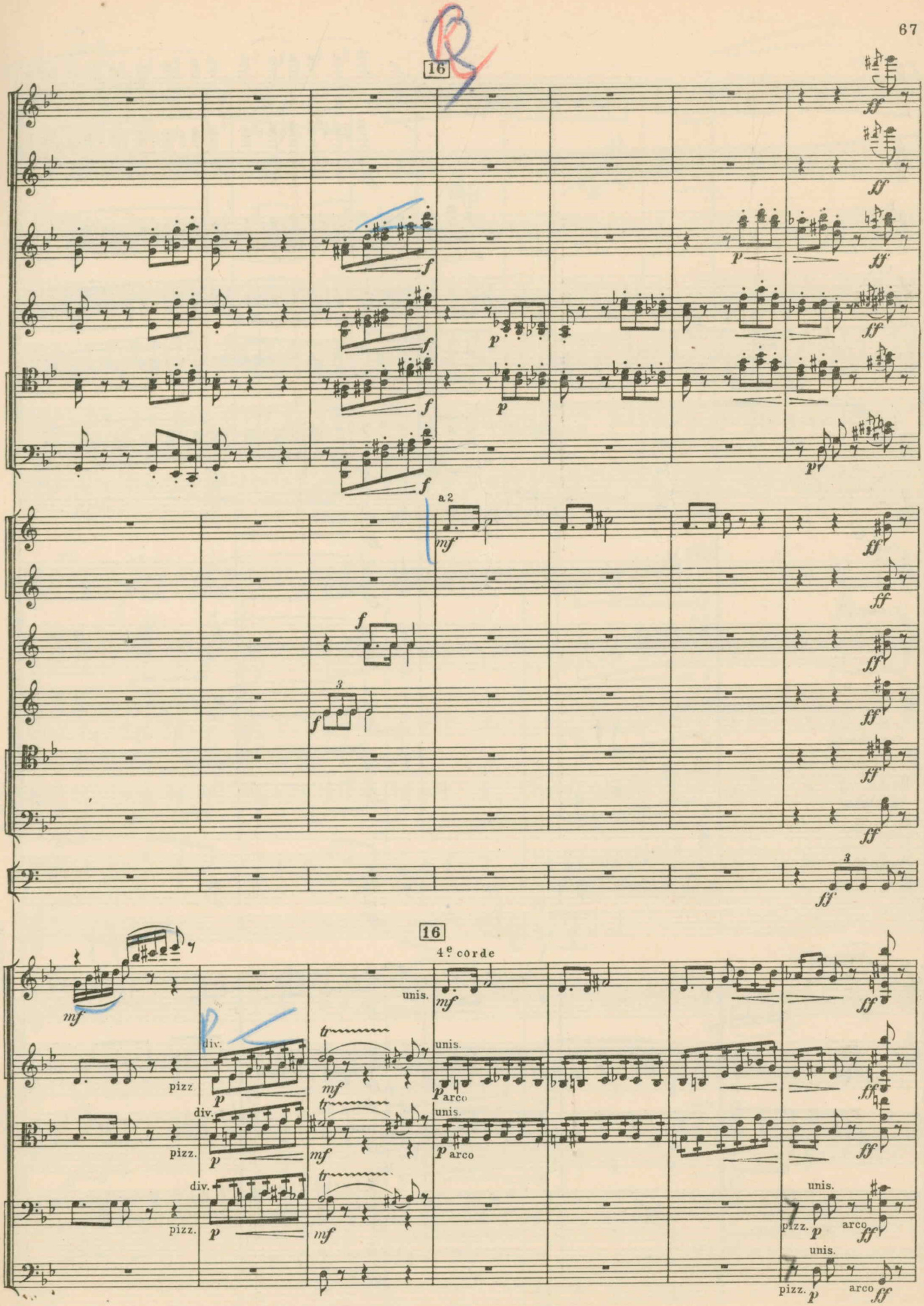

f
cresc.
cresc.
mf cresc.
mf cresc.
1°
cresc.
à 2
unis.
div.
unis.

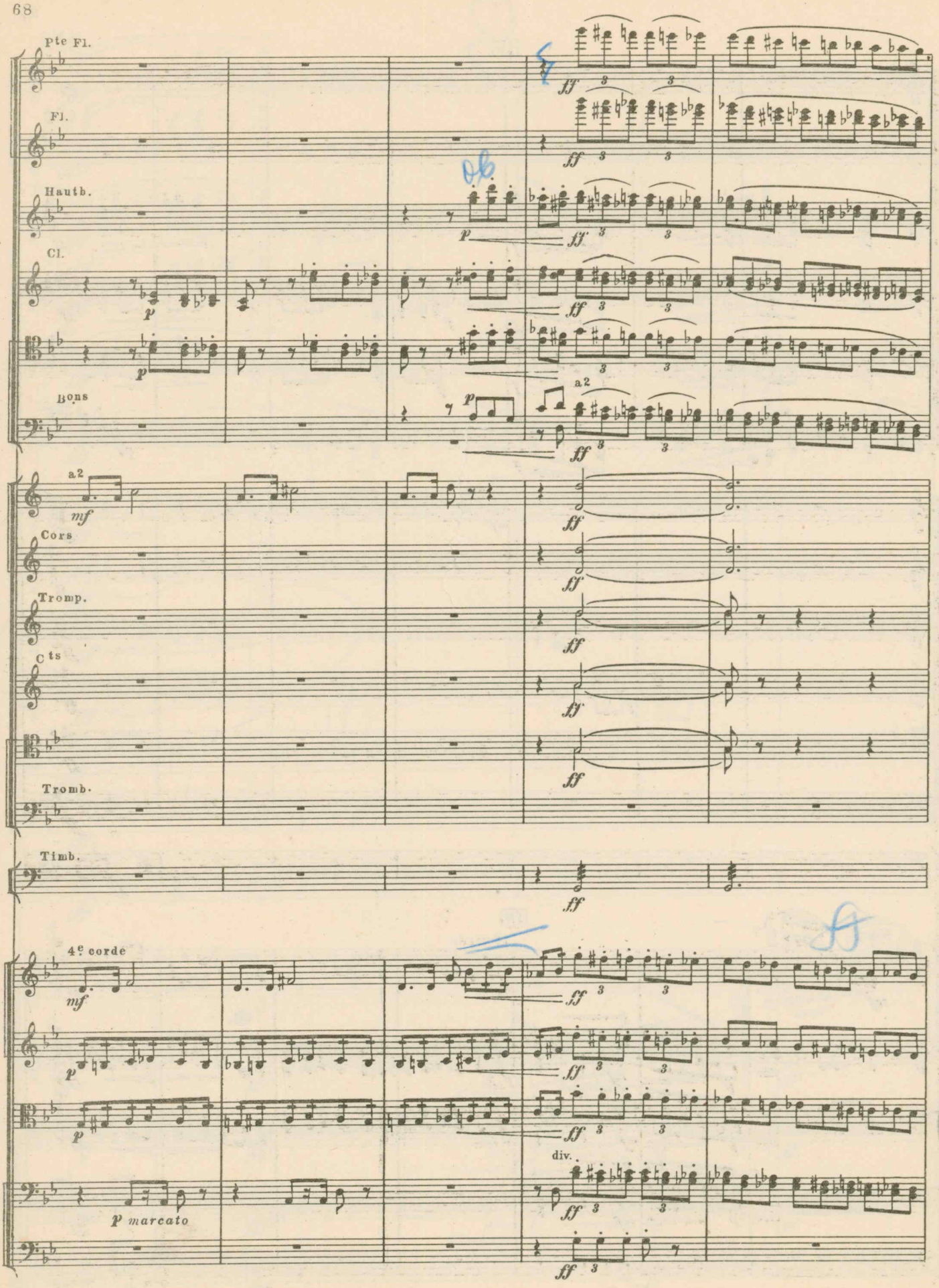

14
Animez encore
Pte Fl.
Fl.
Hautb.
Cl.
Bons
Cors
Tromp.
Cts
Tromb.
à 2
ff
f
14
Animez encore

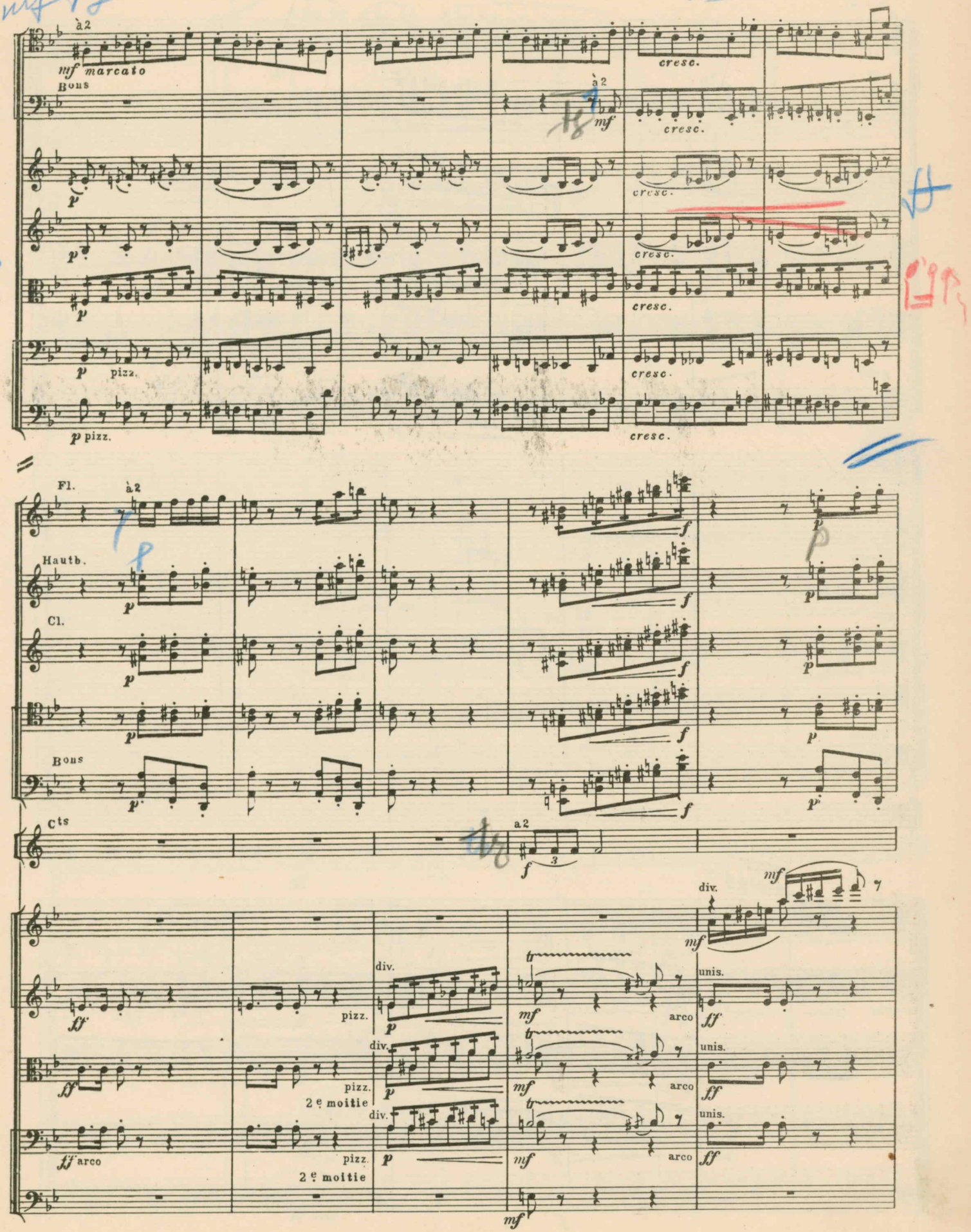

Allegro molto ♩= 152
15
à 2
ff
ff pp
molto cresc.
Allegro molto ♩= 152
15
ff
ff
ff
ff
ff
ff

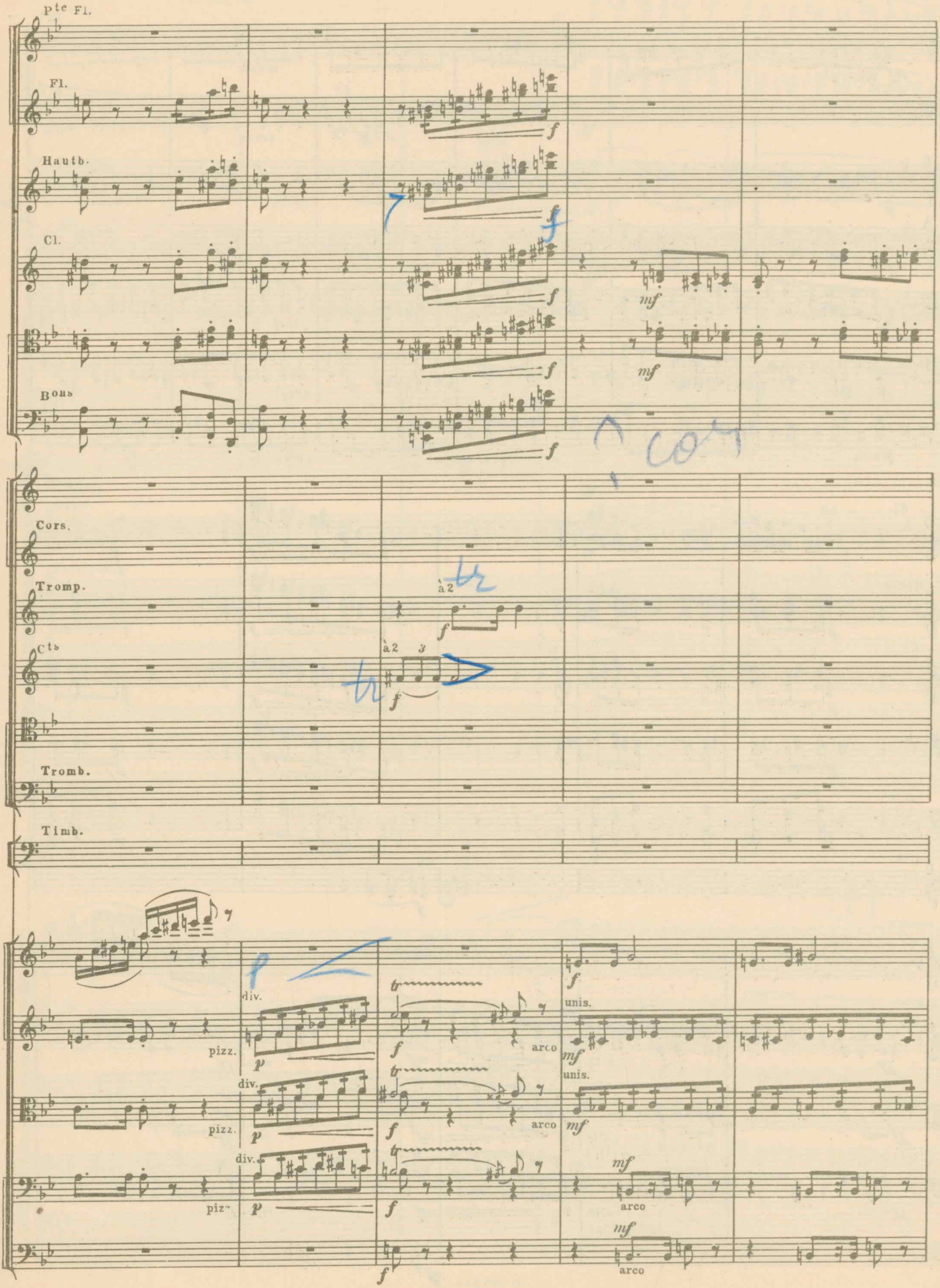
М. 31396 Г.

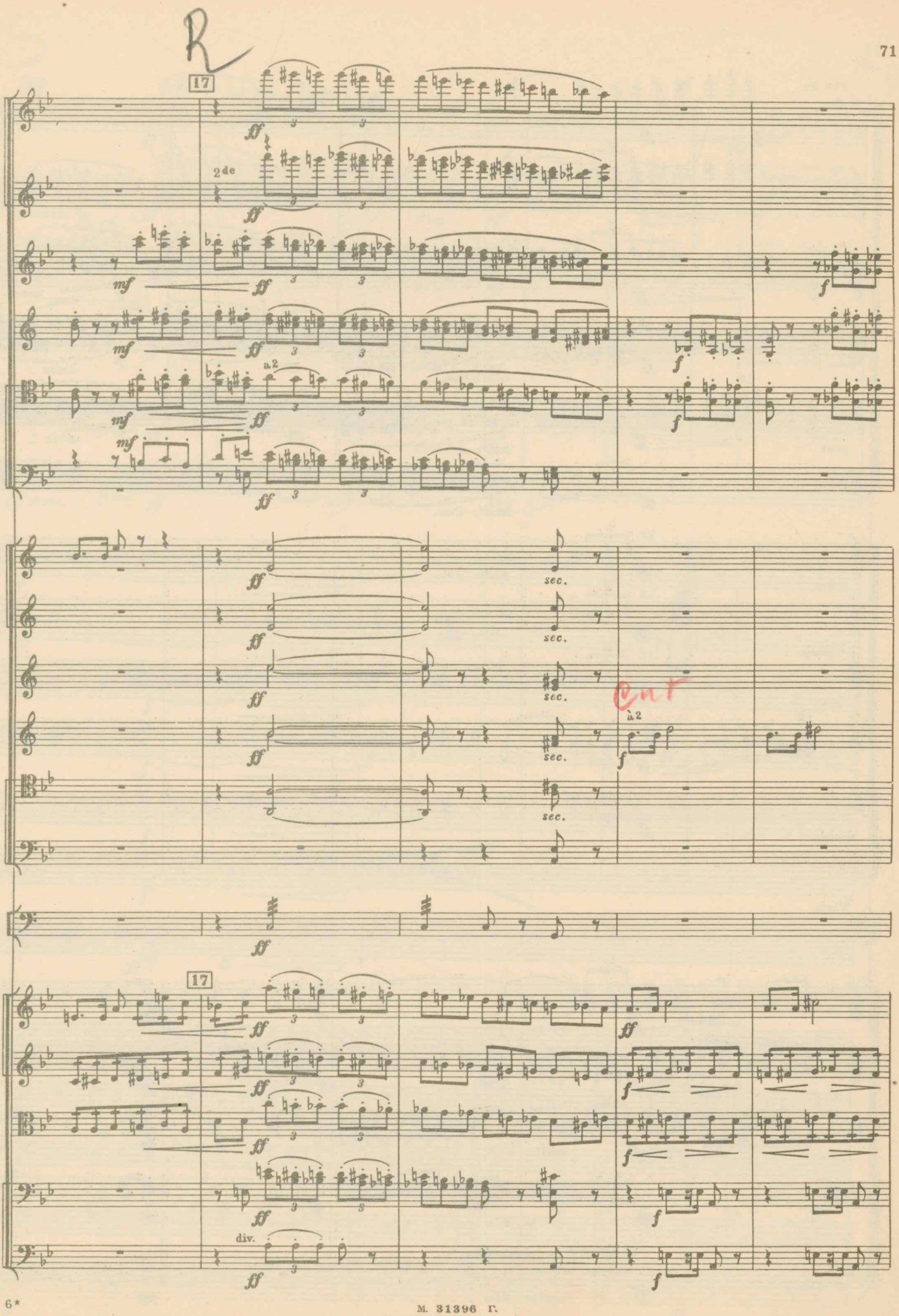

Pte Fl.
à 2
Fl.
Hautb.
Cl.
à 2
Bons
Cors
Tromp. à 2
Cts
à 2
à 2
Tromb.
Timb.
sec.
fff
f
p
mf
ff
f 3
div.
unis.
arco
pizz.
2e moitié
tr


16
a2
16
4e corde
unis.
arco
pizz.
div.

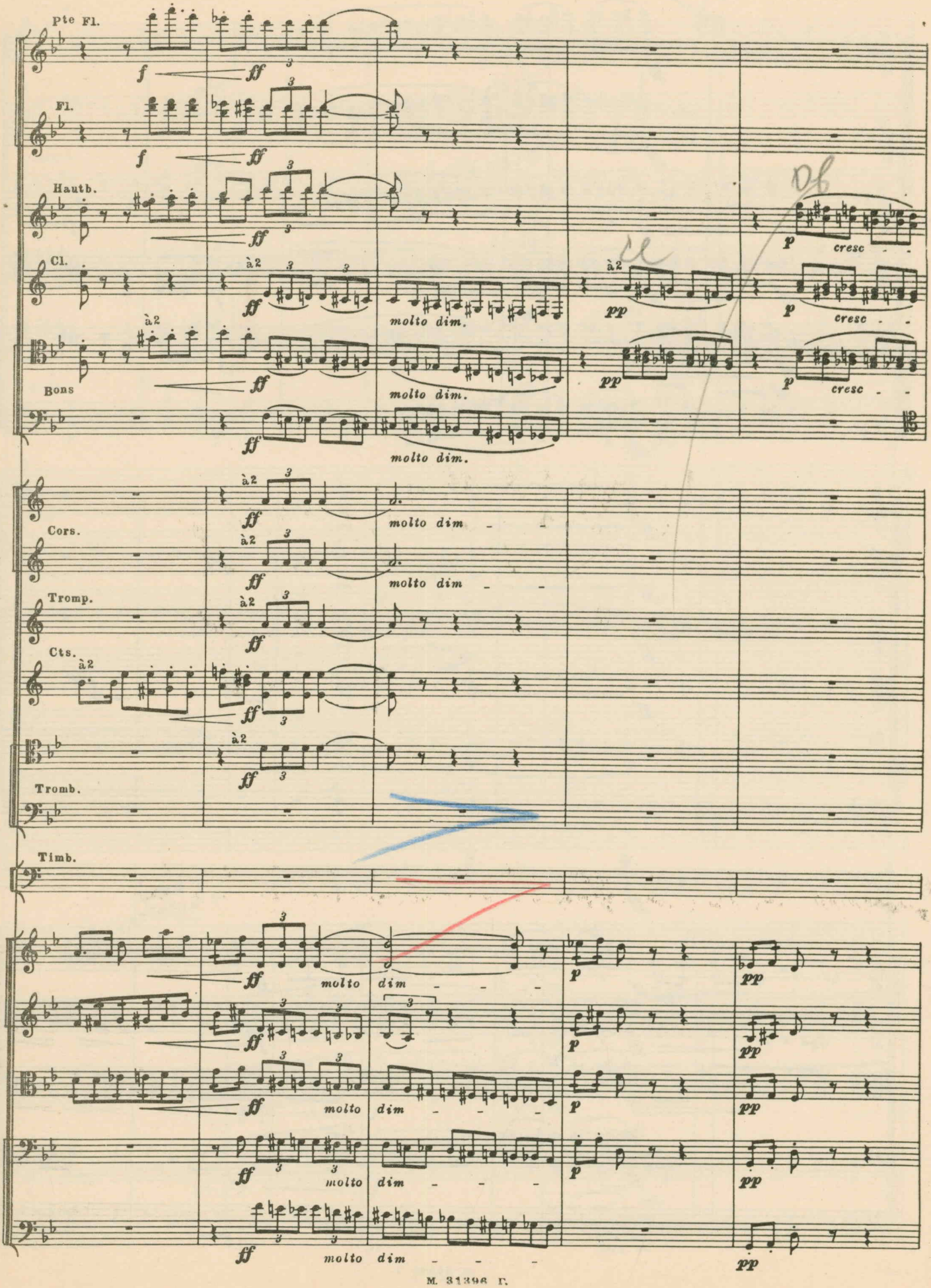

Pte Fl.
Fl.
Hautb.
Cl.
Bons
a2
Cors
Tromp.
Cts
Tromb.
Timb.
4e corde
div.
p marcato

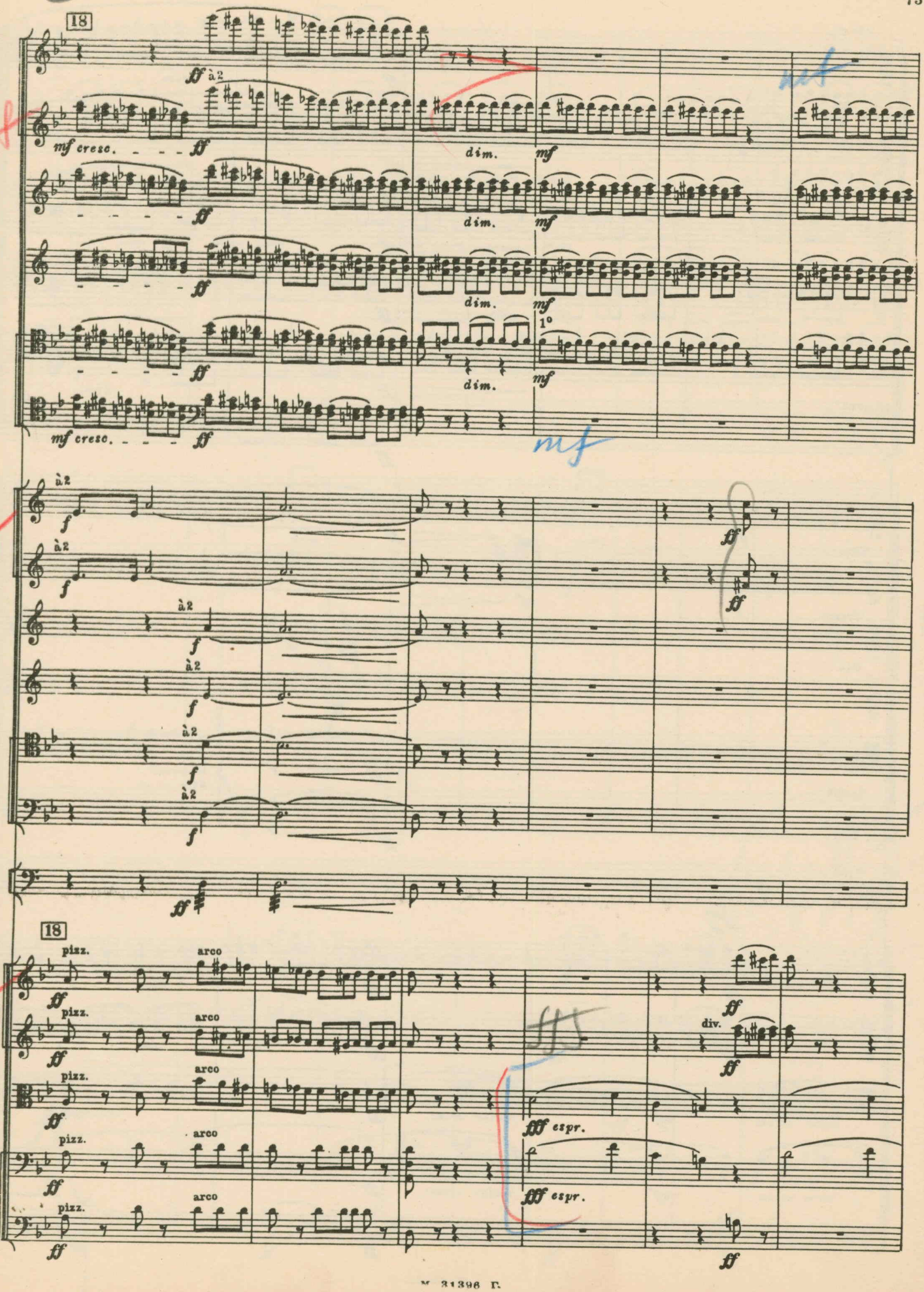

à2
mf marcato
Bons
cresc.
Fl.
Hautb.
Cl.
Cts
a2
div.
unis.
pizz.
arco
2e moitie

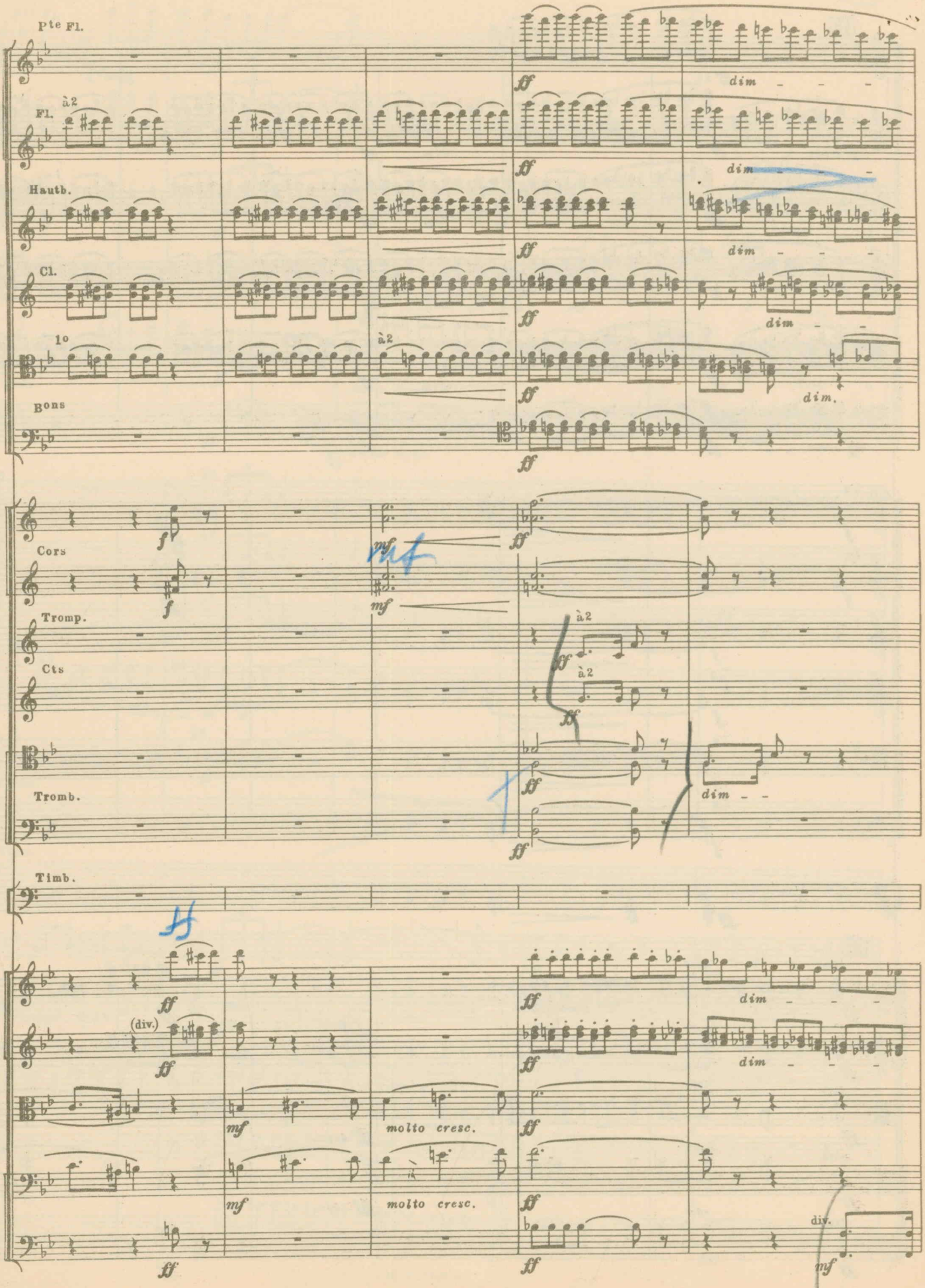

P^te Fl.
Fl.
Hautb.
Cl.
Bons
Cors.
Tromp.
Cts
Tromb.
Timb.
à 2
3
pizz.
div.
arco
unis.

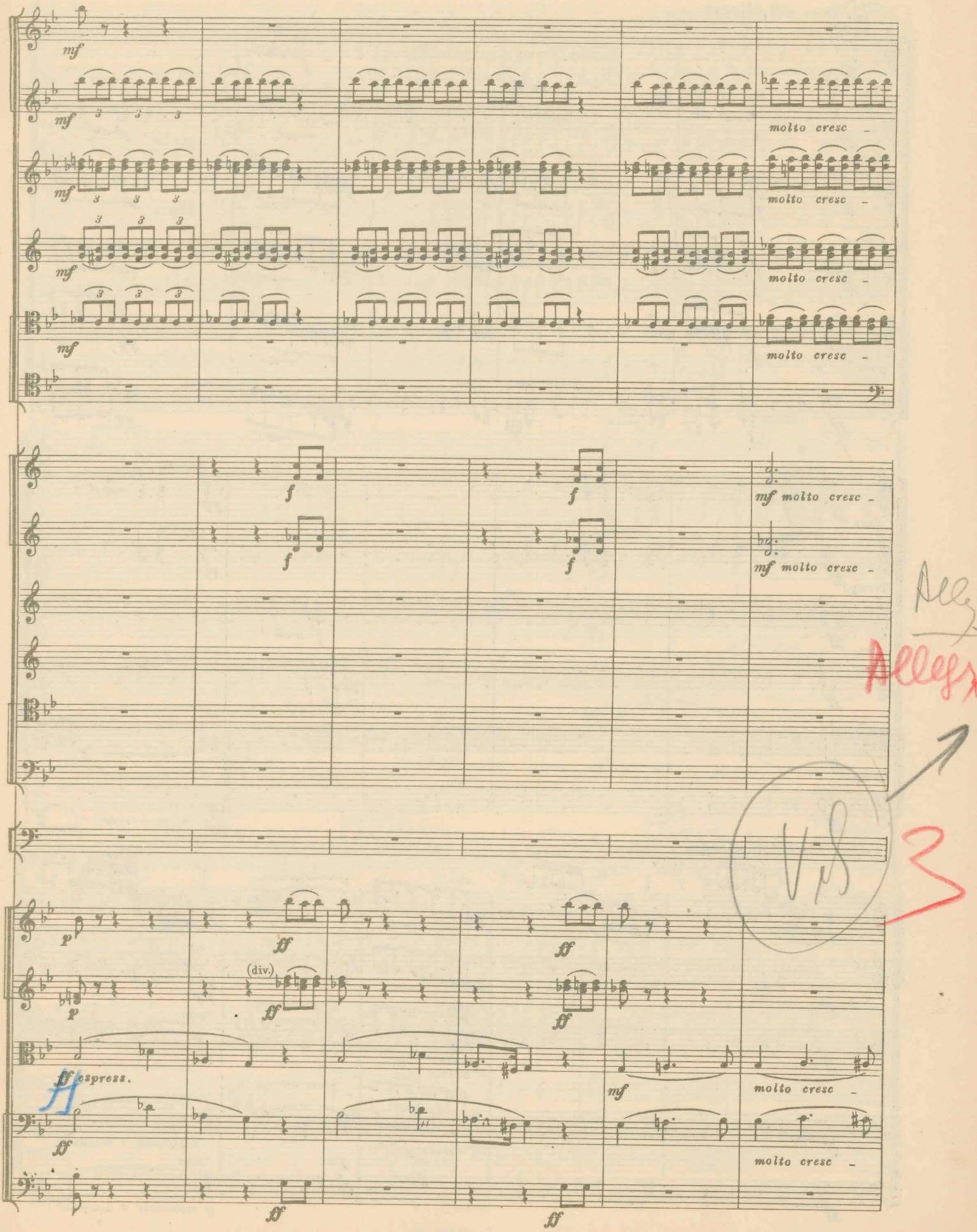


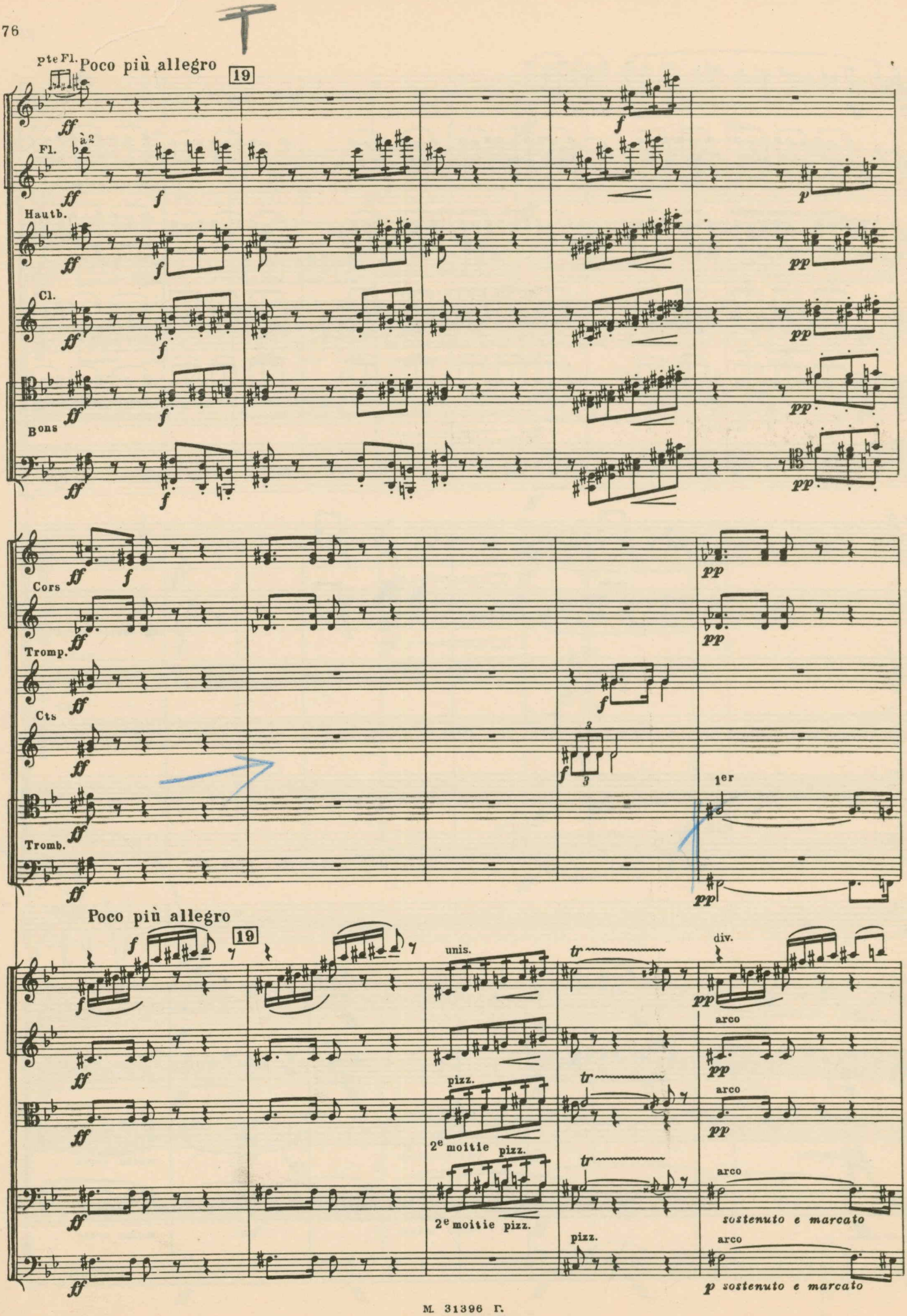
М. 31396 Г.

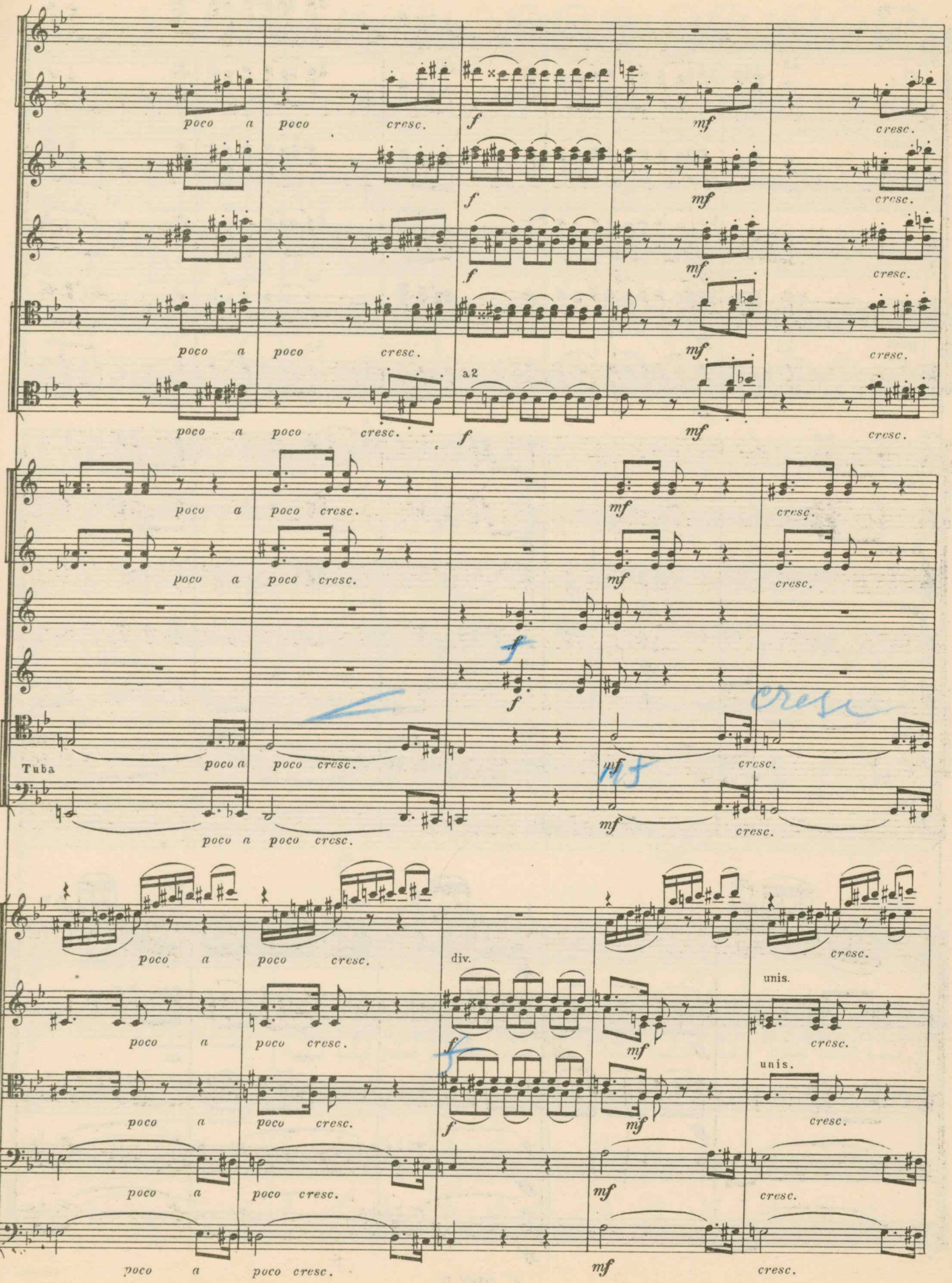

Pte Fl.
Fl.
Hautb.
Cl.
Bons
Cors.
Tromp.
Cts.
Tromb.
Timb.
à2
molto dim.
molto dim
molto
dim
cresc
p
pp
ff
f

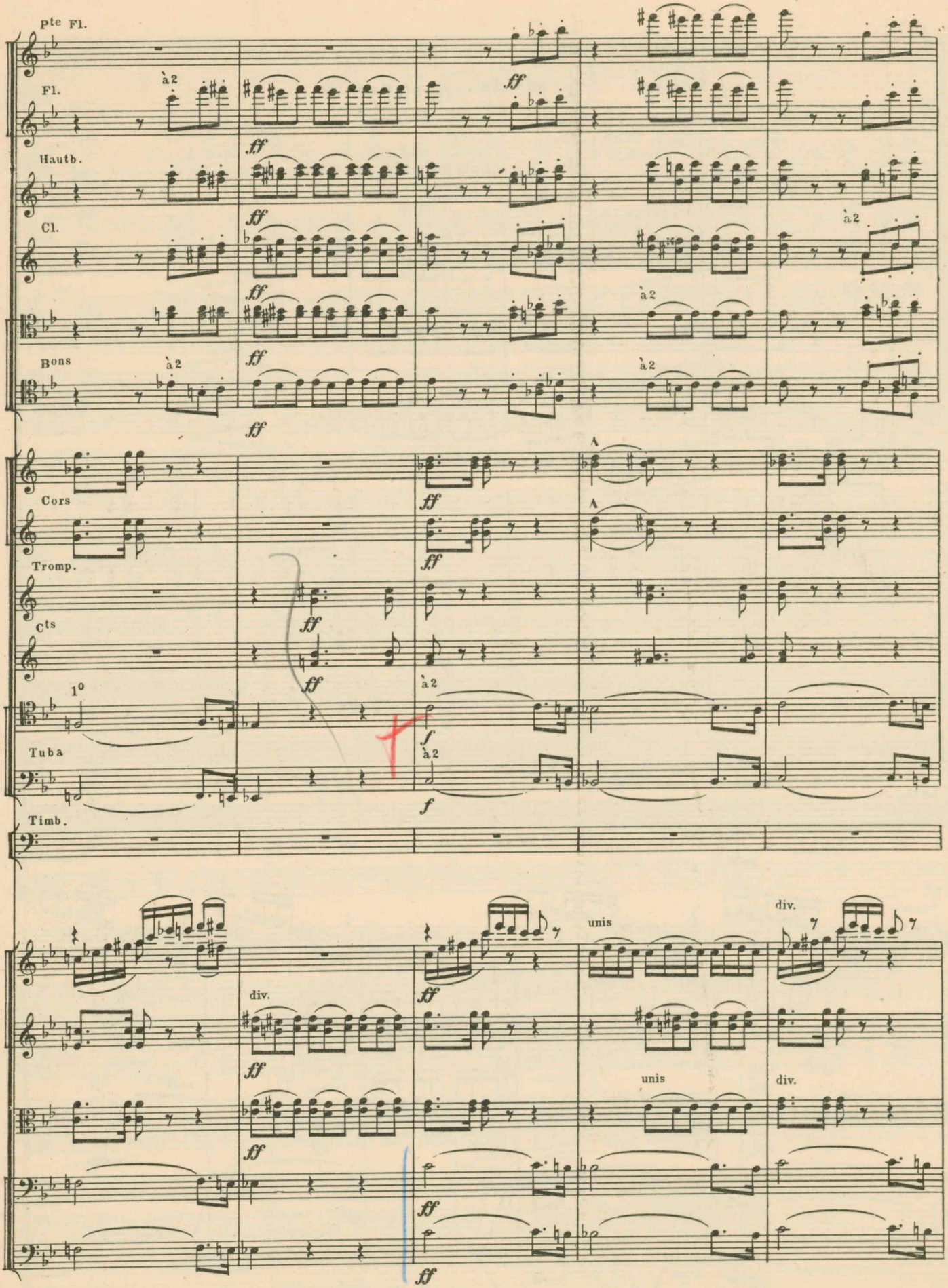

18
à 2
mf cresc.
ff
dim.
mf
1°
18
pizz.
arco
div.
fff espr.

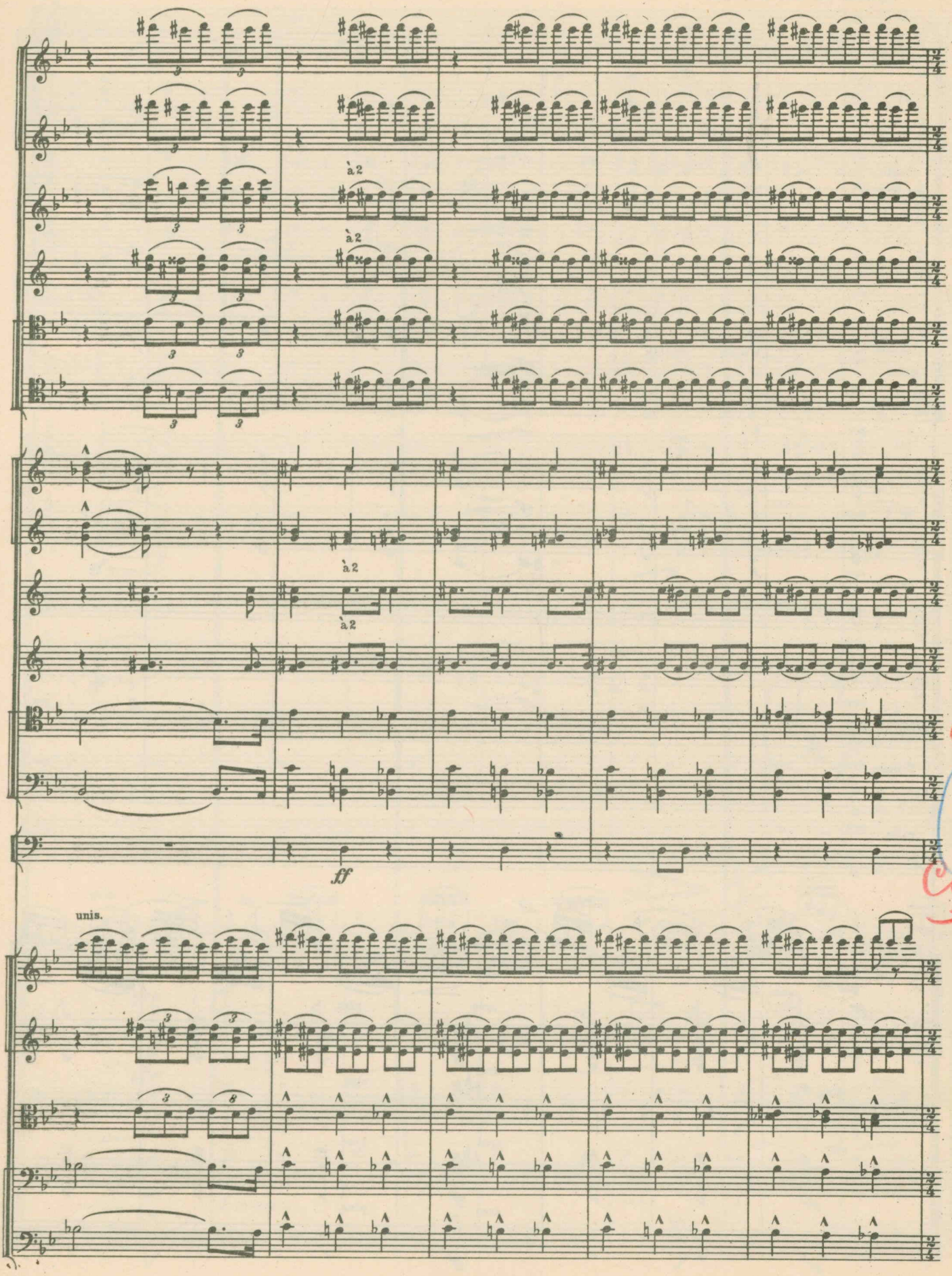

Pte Fl.
Fl.
à2
Hautb.
Cl.
1o
Bons
Cors
Tromp.
Cts
Tromb.
Timb.
(div.)
dim
molto cresc.
div.


mf
molto cresc
f
mf molto cresc
(div.)
ff espress.
ff
molto cresc


pte Fl.
Poco più allegro
19
Fl.
à 2
Hautb.
Cl.
Bons
Cors
Tromp.
Cts
Tromb.
1er
Poco più allegro
19
unis.
pizz.
2e moitie pizz.
2e moitie pizz.
pizz.
div.
arco
arco
arco
sostenuto e marcato
arco
p sostenuto e marcato

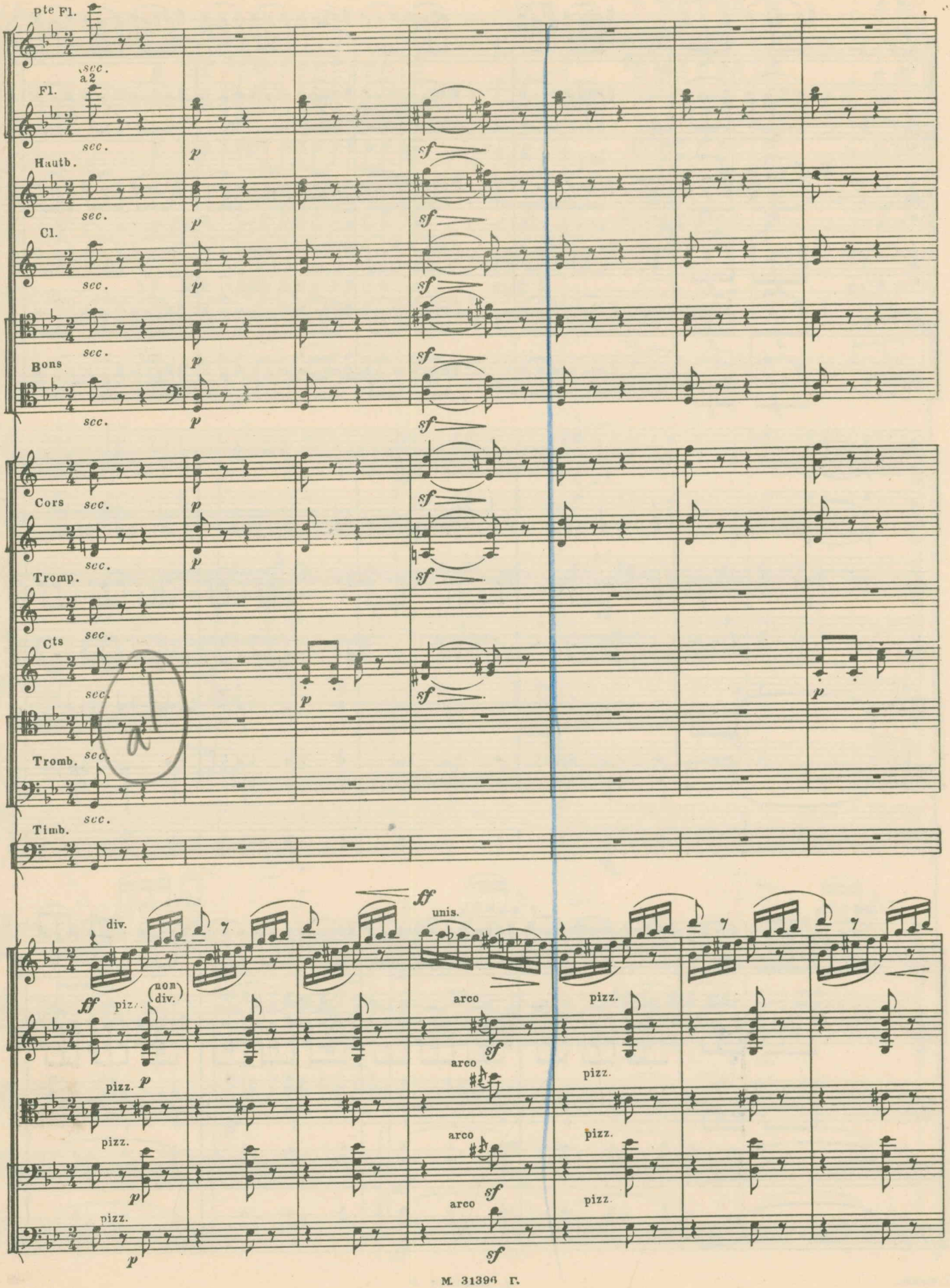

poco a poco cresc.
f
mf
cresc.
a2
Tuba
div.
unis.

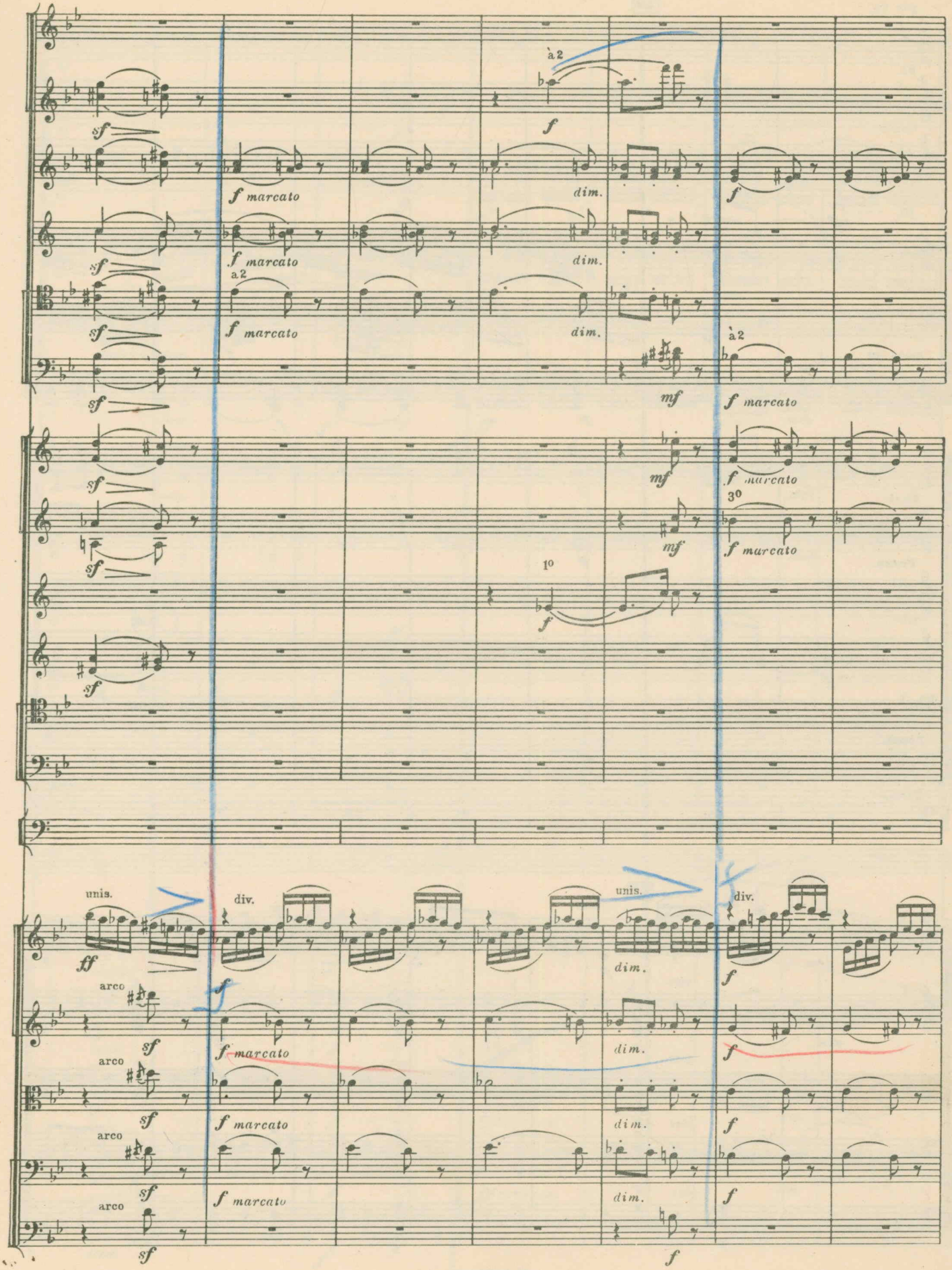

Pte Fl.
Fl.
Hautb.
Cl.
Bons
Cors
Tromp.
Cts
Tuba
Timb.
à 2
ff
f
div.
unis



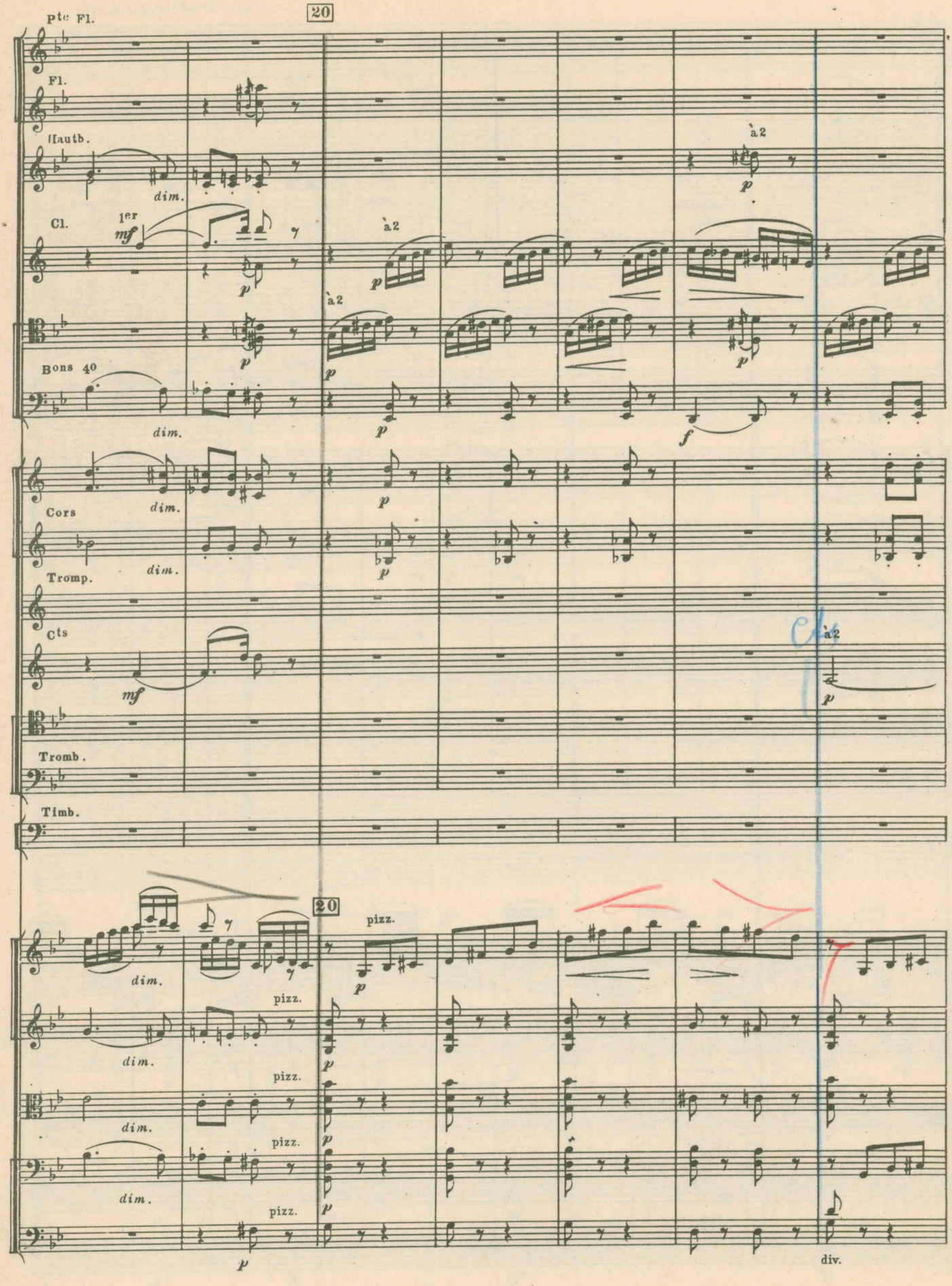
2 (1) Coda → 11

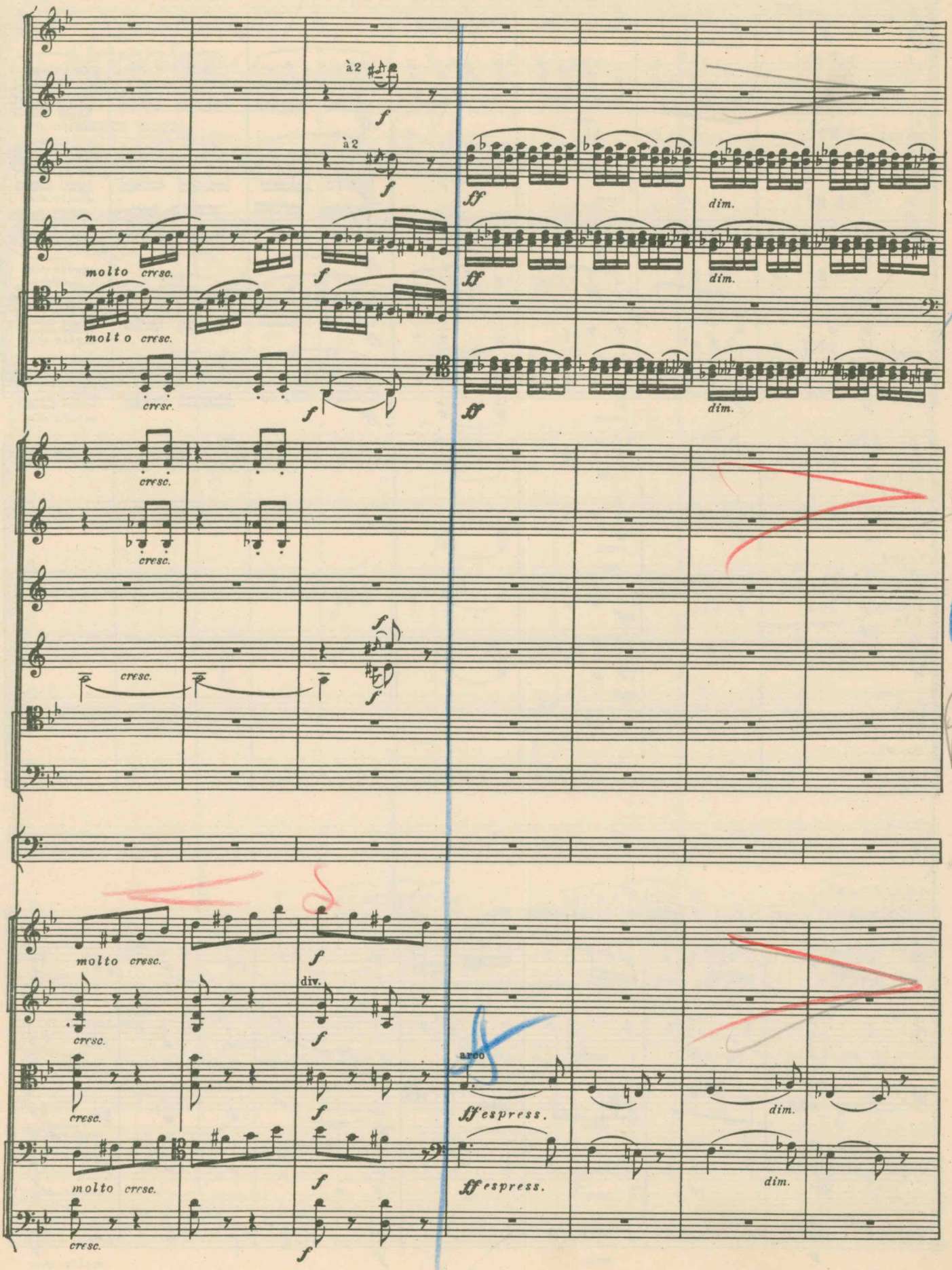
Quasi presto (♩ = 168)

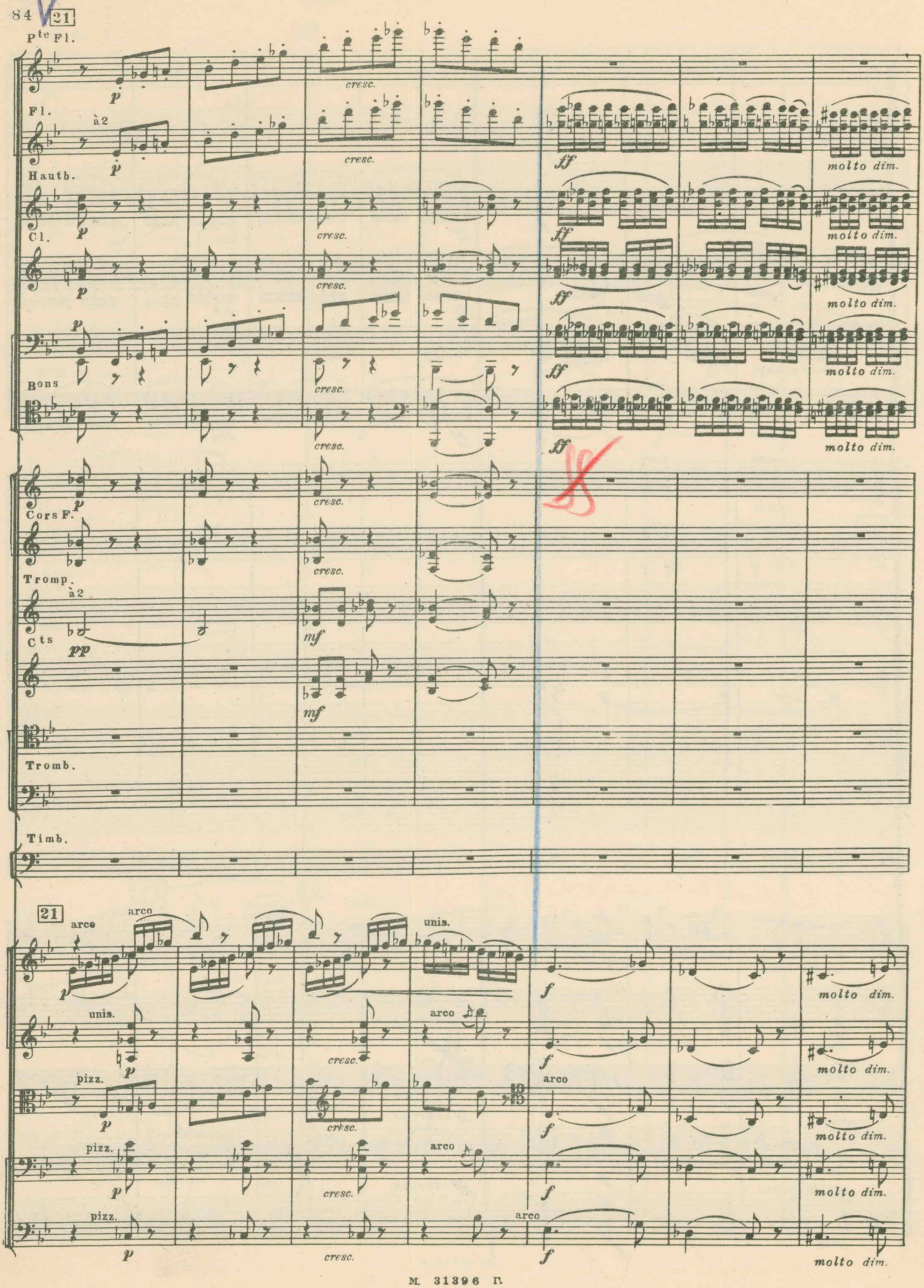


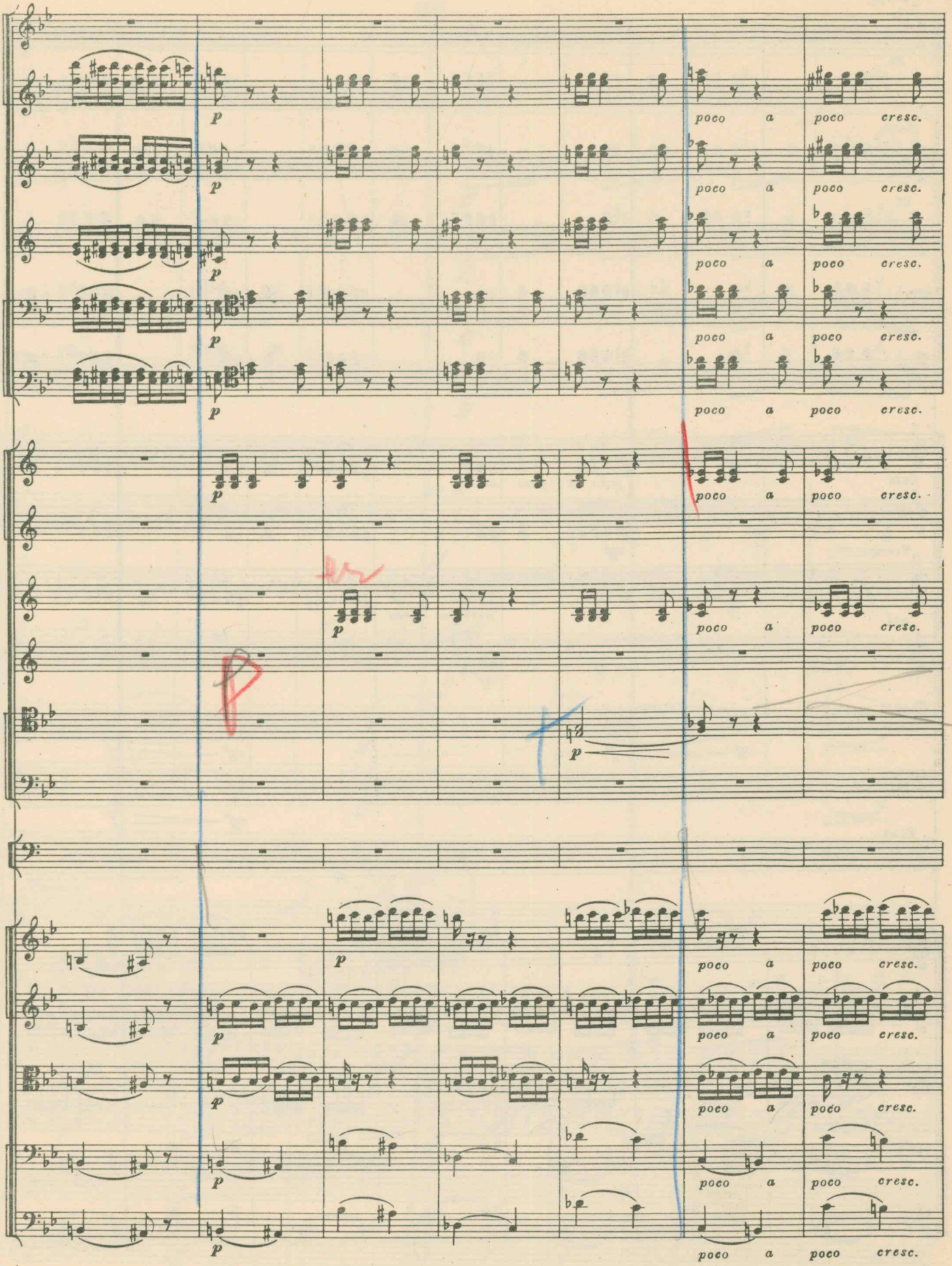


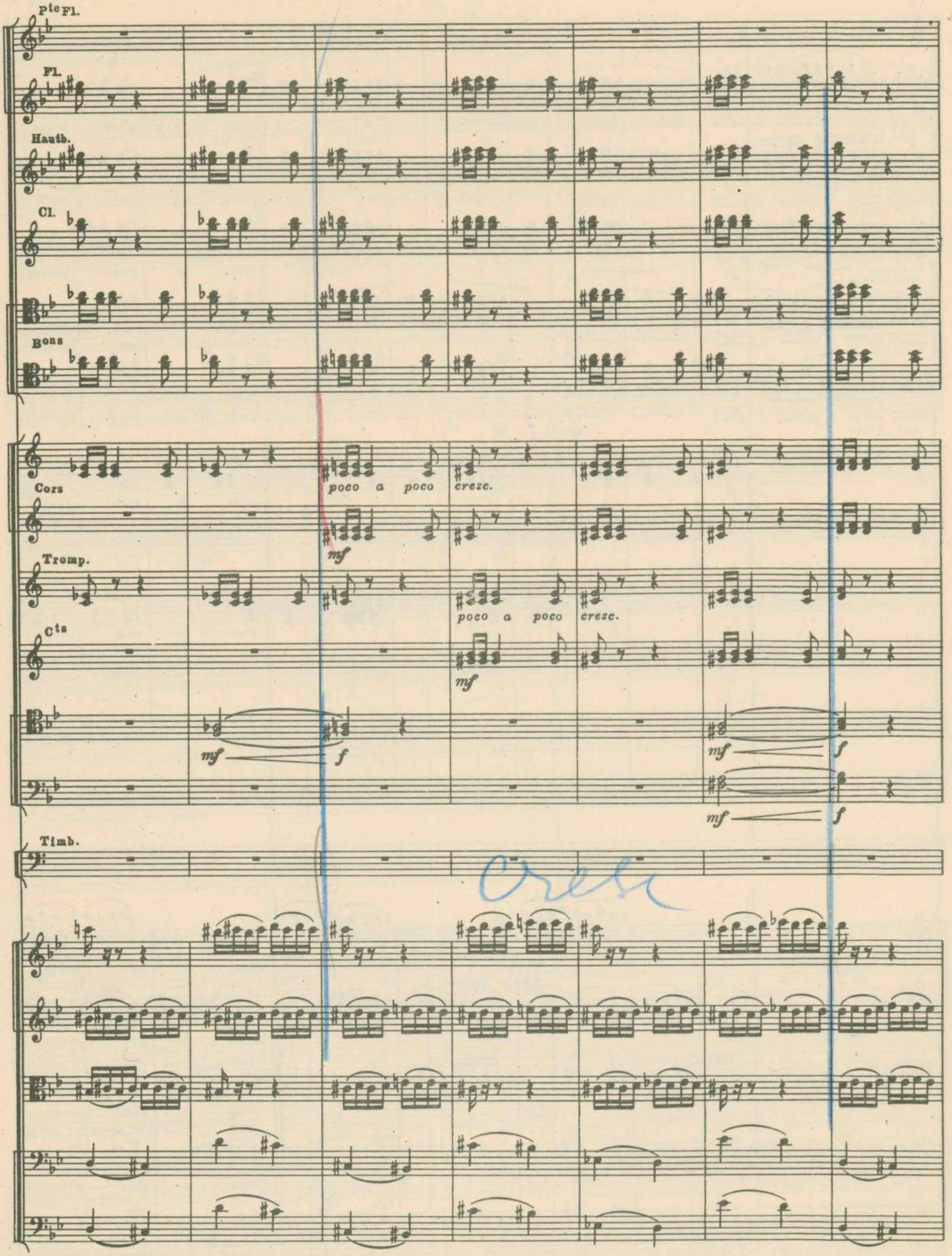
М. 31396 Г.

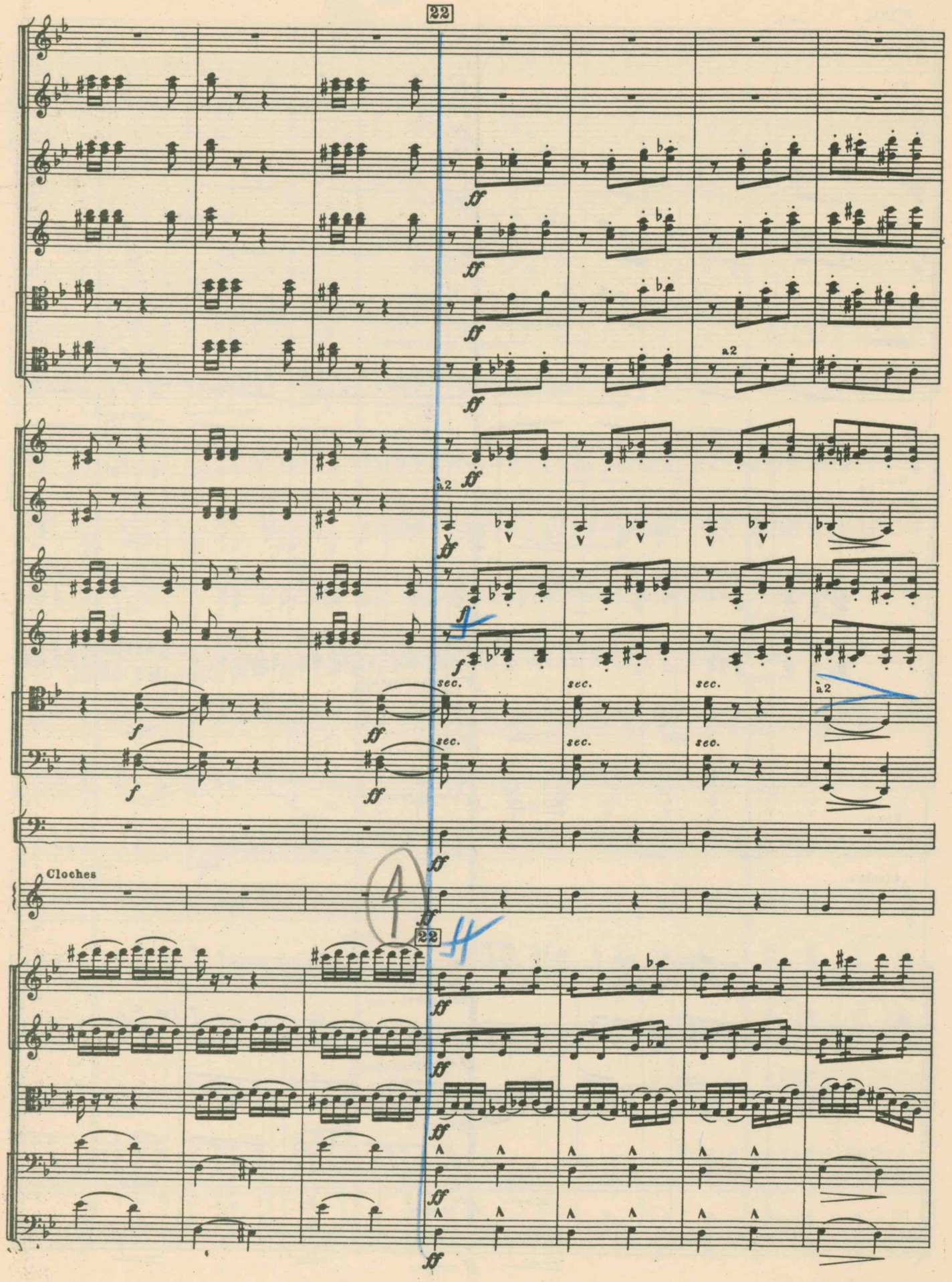

20
Pte Fl.
Fl.
Hautb.
Cl.
Bons 40
Cors
Tromp.
Cts
Tromb.
Timb.
1er
mf
dim.
p
à 2
f
20
pizz.
div.

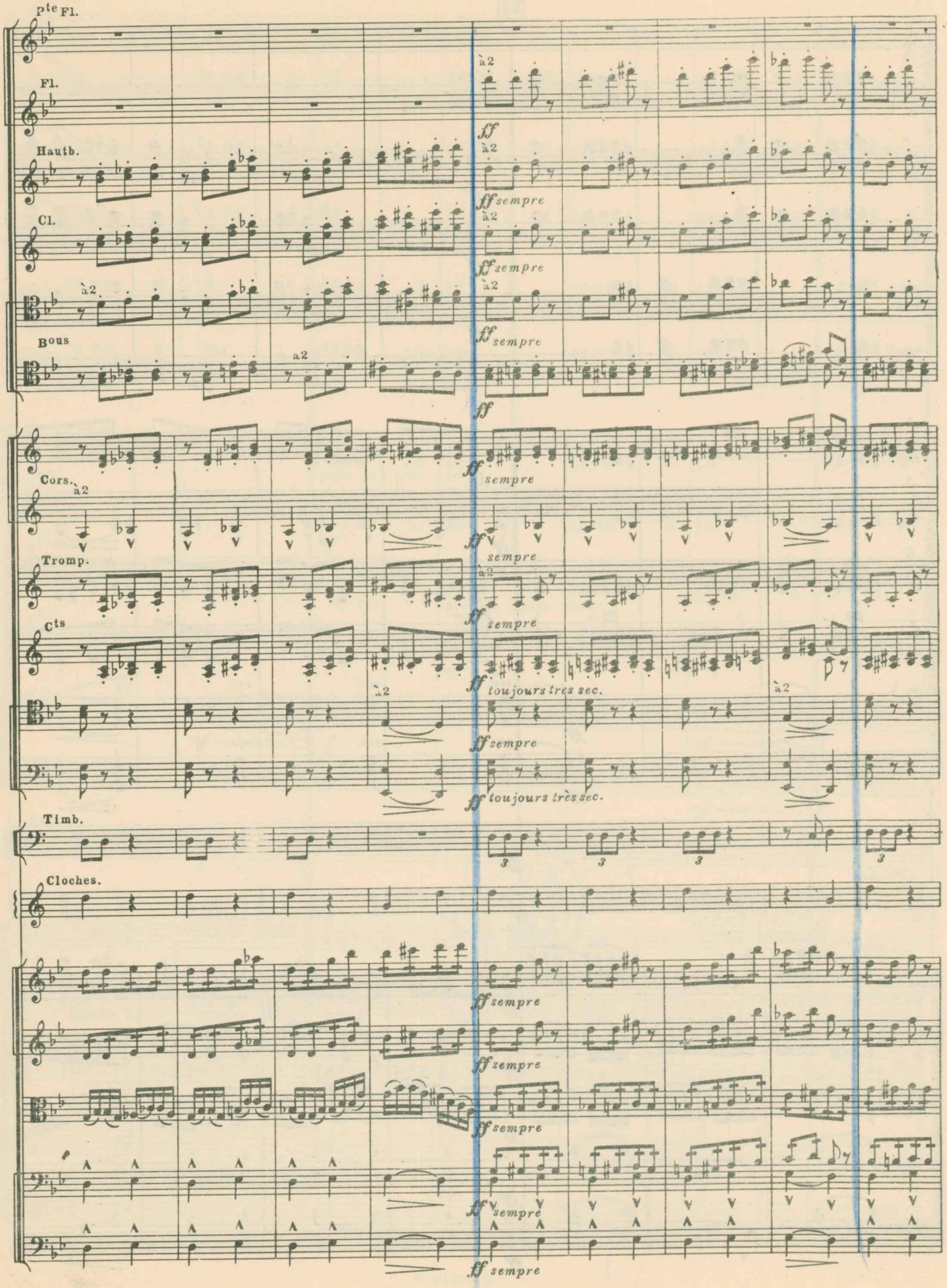

à 2
f
molto cresc.
molto cresc.
cresc.
ff
dim.
cresc.
cresc.
cresc.
f
molto cresc.
cresc.
molto cresc.
cresc.
div.
arco
ff espress.
ff espress.
dim.
dim.

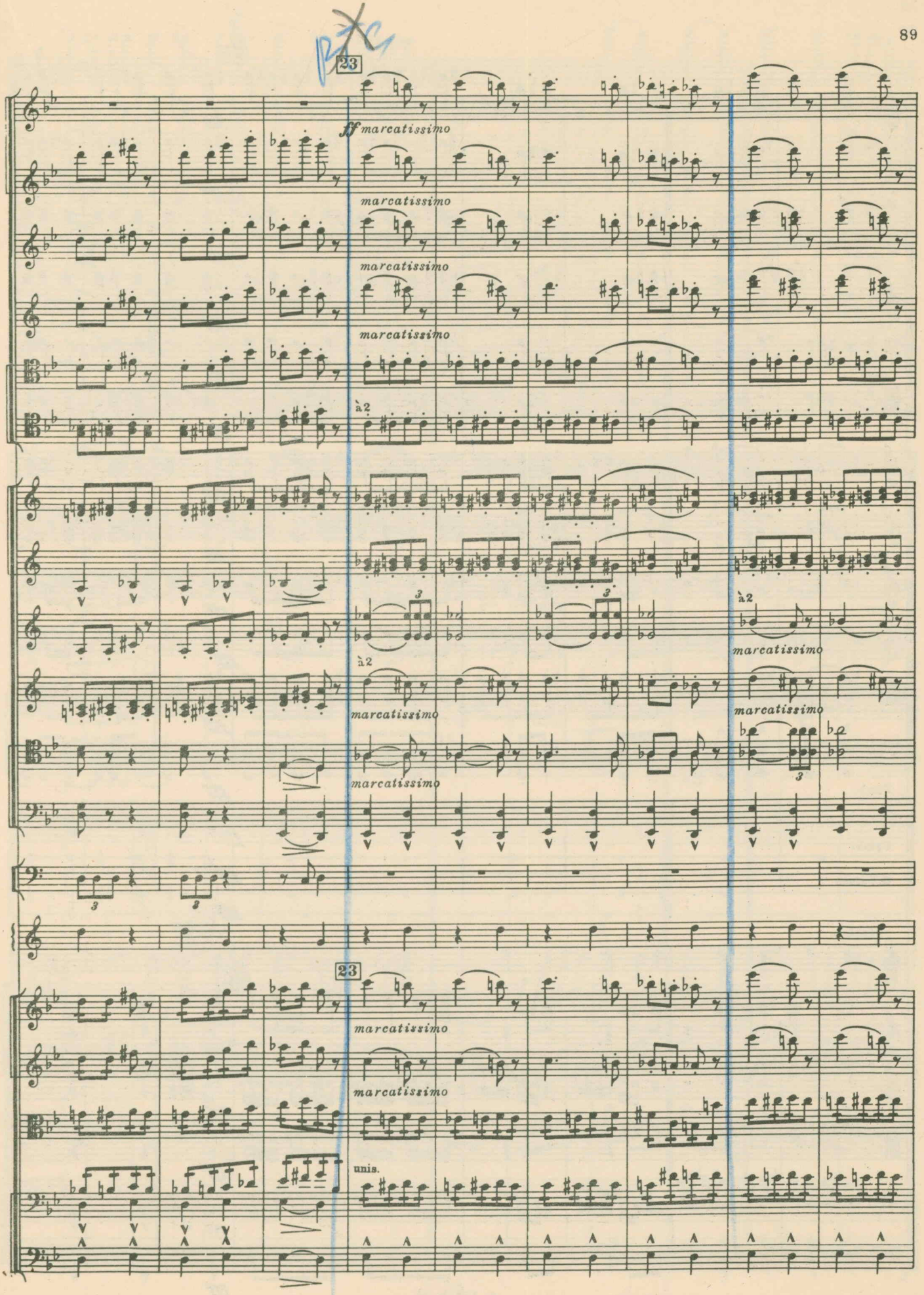

21
Pte Fl.
Fl.
à2
Hautb.
Cl.
Bons
Cors F.
Tromp.
à2
Cts
Tromb.
Timb.
21
arco
unis.
pizz.
cresc.
molto dim.
ff
mf
pp
p
f

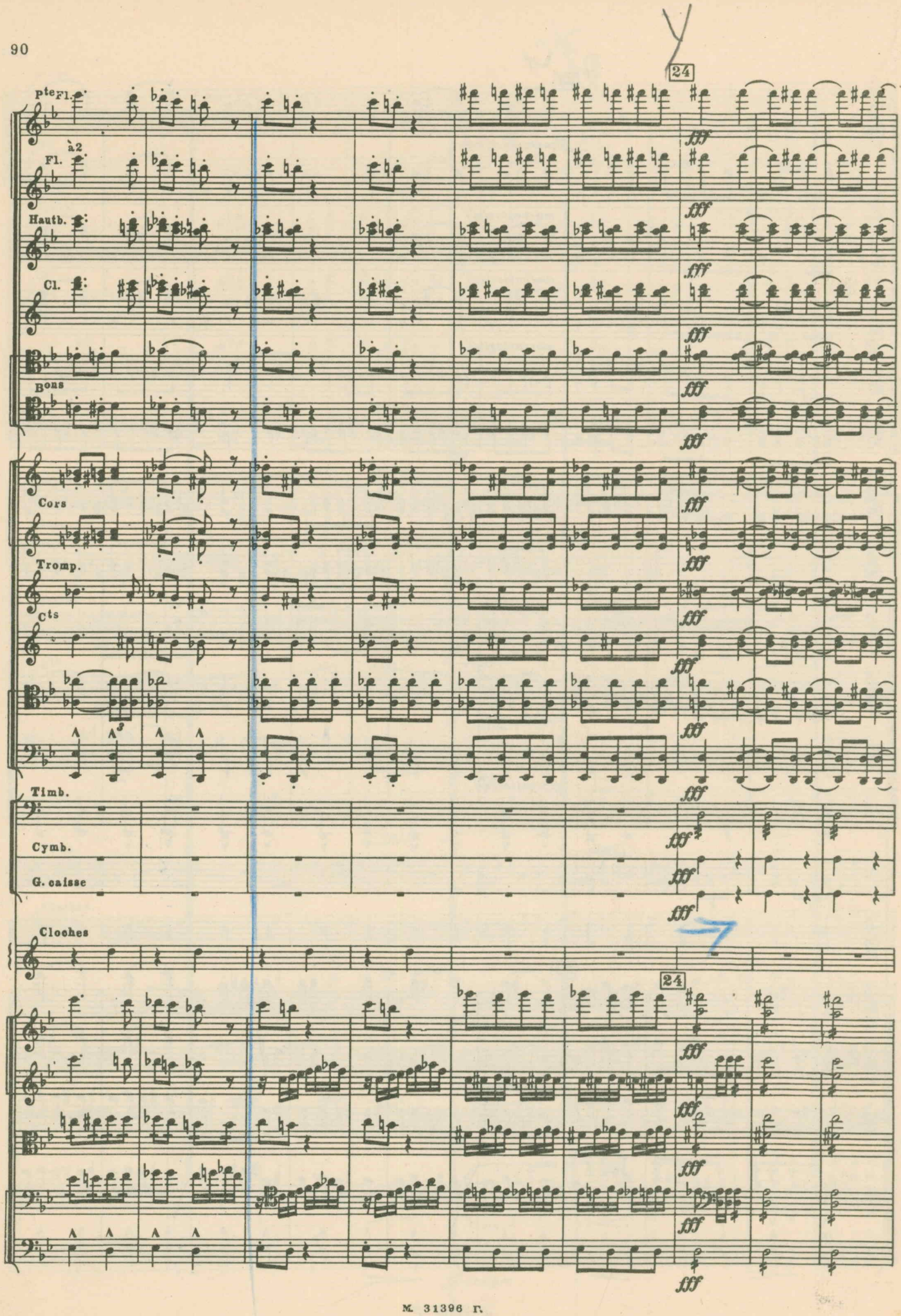

p
poco a poco cresc.

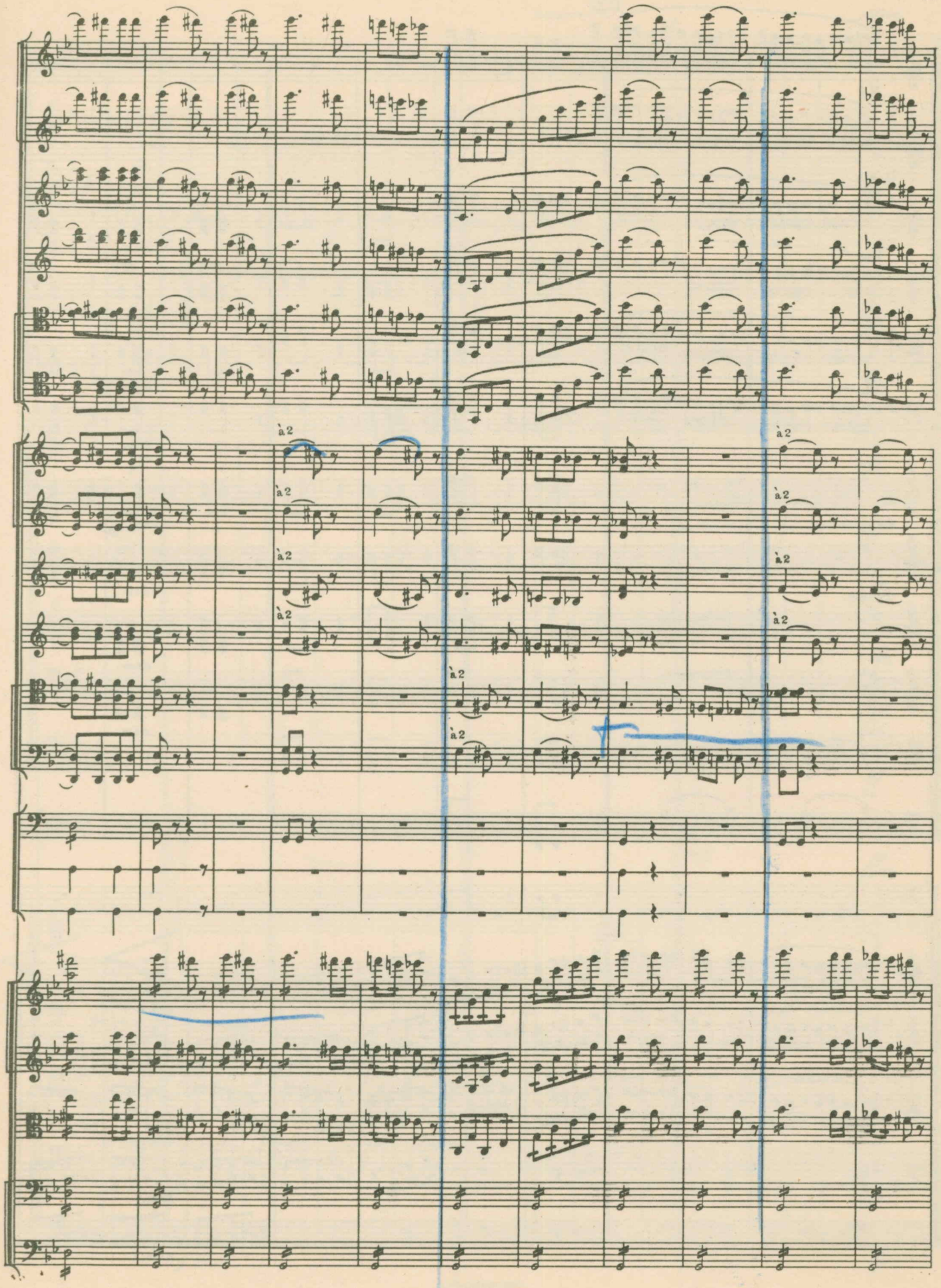

P^te Fl.
Fl.
Hautb.
Cl.
Bons
Cors
poco a poco cresc.
mf
Tromp.
poco a poco cresc.
C^ts
mf
mf f
mf f
mf f
Timb.
Cresc

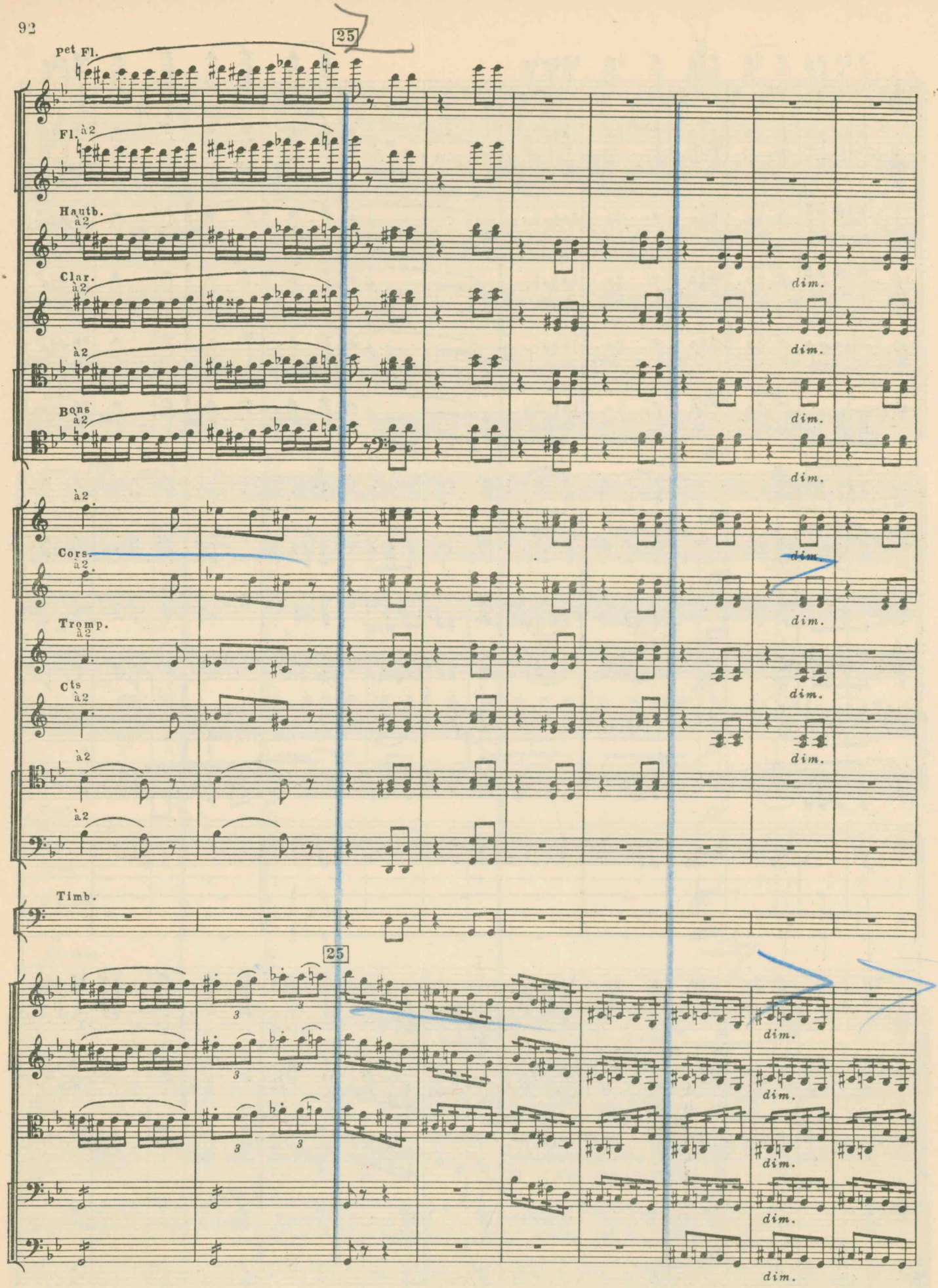

22
a2
sec.
Cloches
22

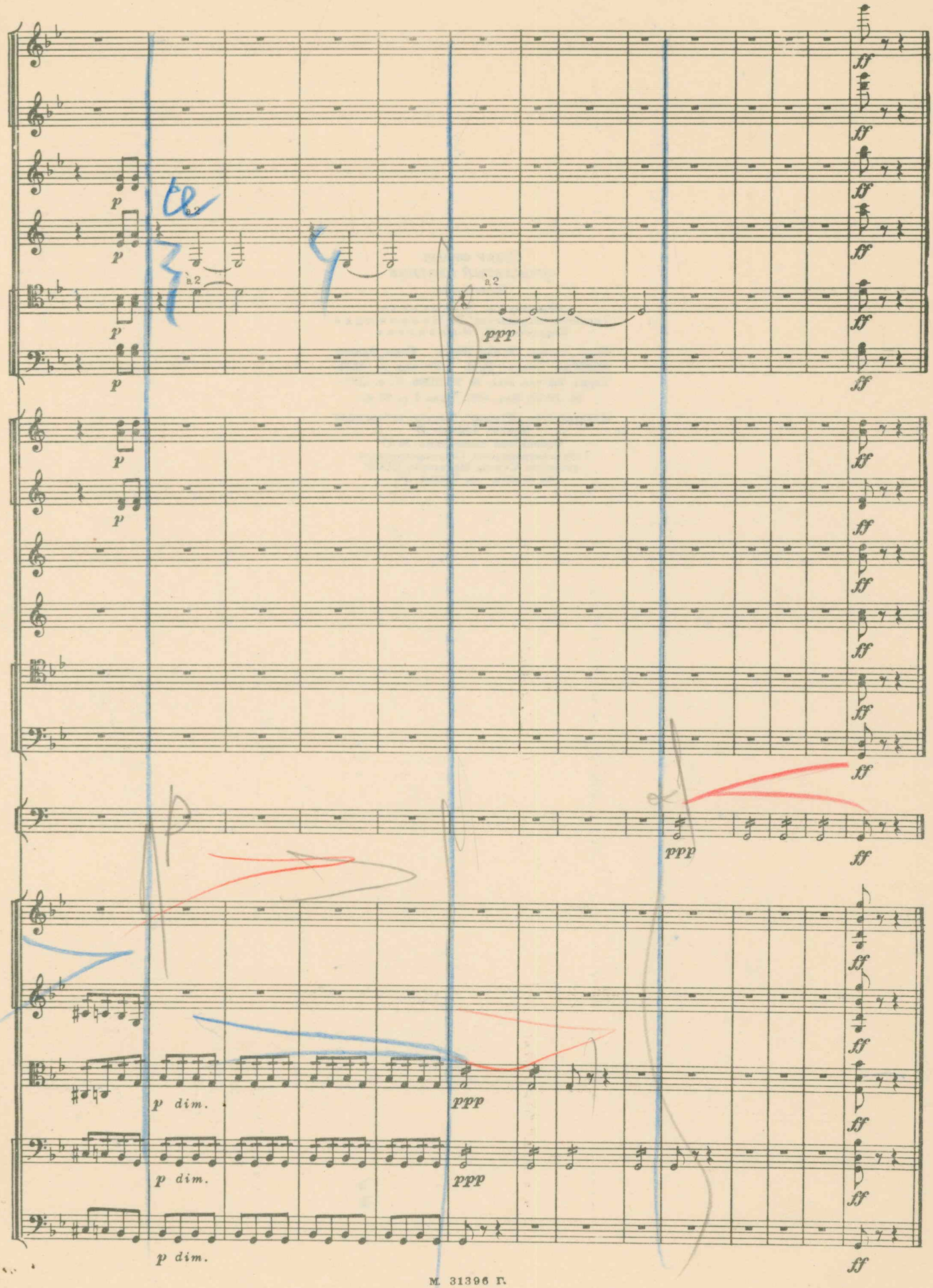

pte Fl.
Fl.
Hautb.
Cl.
Bous
Cors.
Tromp.
Cts
Timb.
Cloches.
à2
a2
ff
ff sempre
ff toujours très sec.


23
ff marcatissimo
marcatissimo
marcatissimo
marcatissimo
à 2
à 2
marcatissimo
marcatissimo
marcatissimo
marcatissimo
23
marcatissimo
marcatissimo
unis.


24
Pte Fl.
à2
Fl.
Hautb.
Cl.
Bons
Cors
Tromp.
Cts
Timb.
Cymb.
G. caisse
Cloches
24
fff


à 2
à 2
à 2
à 2
à 2
à 2
à 2
à 2
à 2
à 2


25
pet Fl.
Fl. à2
Hautb. à2
Clar. à2
à2
Bons à2
dim.
à2
Cors. à2
Tromp. à2
Cts à2
Timb.
25


p
à 2
ppp
ff
p dim.

СЕЗАР ФРАНК
ПРОКЛЯТЫЙ ОХОТНИК
Партитура

Редактор В. Левитская
Технический редактор Е. Непомнящая
Корректор Н. Маковская

Подп. к печ. 20/VIII 1964 г. Форм. бумаги 60×90¹/₈. Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 11,75. Тираж 765 экз. Изд. № 781/31396. Т. п. „М"—64. № 29. Зак. 6387. Цена 1 р. 47 к.

Издательство „Музыка", Москва, набережная Мориса Тореза, 30

Московская типография № 17 Главполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров СССР по печати, ул. Щипок, 18.

1 р. 47 к.

Вышла и выходит в свет

СИМФОНИЧЕСКАЯ И МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ПАРТИТУРЫ БОЛЬШОГО ФОРМАТА

Александров Ан. Сюита из оперы «Бэла»
Вайнберг М. Симфония № 4
Глиэр Р. Концерт для скрипки с оркестром
Дебюсси К. Образы (1. Жига; 2. Иберия; 3. Весенние хороводы)
Мачавариани А. Танцующий Кипр. Вторая сюита из балета «Отелло»
Метнер Н. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром
Мусоргский М. Хованщина. Опера. Инструментовка Д. Шостаковича
Пейко Н. Симфония № 2
Прокофьев С. Симфония № 2
Респиги О. Фонтаны Рима
Римский-Корсаков Н. Сервилия. Опера
Скрябин А. Прометей («Поэма огня»)
Стравинский И. Жар-птица. Балет
Чайковский П. Орлеанская дева. Опера
Чайковский П. Симфония № 5
Шебалин В. Укрощение строптивой. Опера
Шуман Р. Концерт для фортепиано с оркестром

ПАРТИТУРЫ СРЕДНЕГО ФОРМАТА

Вагнер Р. Увертюры к операм «Риенци», «Тангейзер» и «Нюрнбергские мастера пения»
Лист Ф. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром
Малер Г. Симфония № 3
Мусоргский М. Хованщина. Опера. Инструментовка Д. Шостаковича
Мусоргский М. Картинки с выставки. Инструментовка М. Равеля
Прокофьев С. Концерт № 2 для скрипки с оркестром
Прокофьев С. Ромео и Джульетта. Три сюиты из балета
Чайковский П. Симфония № 3
Чайковский П. Франческа да Римини. Фантазия
Шостакович Д. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром
Шостакович Д. Симфония № 8

КАРМАННЫЕ ПАРТИТУРЫ

Бетховен Л. Симфония № 9
Вебер К. Приглашение к танцу
Глазунов А. Симфония № 5
Глазунов А. Симфония № 6
Мясковский Н. Симфониетта для струнного оркестра. Ор. 32

ОРКЕСТРОВЫЕ ГОЛОСА

Бетховен Л. Симфония № 3
Бородин А. Симфония № 2
Прокофьев С. Ромео и Джульетта. Три сюиты из балета
Танеев С. Симфония № 4 (до минор)
Чайковский П. Симфония № 2
Чайковский П. Симфония № 3
Чайковский П. Ромео и Джульетта. Увертюра-фантазия
Шостакович Д. Симфония № 5

КЛАВИРЫ

Мясковский Н. Симфония № 6 (в 4 руки)
Лист Ф. Орфей. Симфоническая поэма (в 4 руки)
Скрябин А. Прометей. Симфоническая поэма (в 4 руки для двух фортепиано)

1—63