

Ван Чжаоинь

Российская государственная специализированная академия искусств
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12

КОМПОЗИТОРСКОЕ И УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ МАРКО ФРАНКА

Современное исполнительство на альте находится на пике своего развития, что подтверждается как наличием серьезного массива сольных и камерно-ансамблевых произведений для этого инструмента, так и высоким уровнем исполнительской школы, представленной такими выдающимися музыкантами, как Лайонел Тертис, Уильям Примроуз, Вадим Борисовский, Юрий Башмет и многими другими. Однако еще менее века назад ситуация была не столь радужной: альт как самостоятельный музыкальный инструмент (наряду с контрабасом) с трудом пробивал себе дорогу, находясь в тени своих могущественных родственников — скрипки и виолончели. Только после Второй мировой войны процесс утверждения альта на мировой музыкальной арене как солирующего инструмента стал набирать силу, чему способствовало и создание самостоятельного художественного репертуара, и формирование учебно-методической базы. В этом процессе большую роль сыграл австрийский композитор и исполнитель на альте Марко Франк (1881–1961). Новизна настоящего исследования состоит во внедрении в музыковедческий оборот сведений о ныне практически забытом музыканте и реконструкции его биографии. Цель статьи — обзорно представить музыкально-сценические, симфонические, камерно-инструментальные и вокальные сочинения композитора, а также провести анализ его учебно-методических трудов по обучению игре на альте.

Ключевые слова: Марко Франк, альт, композиторское наследие, учебные пособия

DOI: 10.36871/hon.202204024

Статья поступила в редакцию: 12 сентября 2022 года

Рекомендована в печать: 31 октября 2022 года

Сведения об авторе:

Ван Чжаоинь — ассистент-стажер (Китайская Народная Республика)

346411130@qq.com

ORCID: 0000-0002-5457-8014

В наше время альт является одним из самых востребованных музыкальных инструментов. Этому во многом способствовал взлет композиторского творчества на рубеже XIX–XX веков, который обусловил как рост исполнительской активности, так и формирование методической базы, обеспечившей развитие навыков игры на альте. Так, в предисловии к пособию «*Das Studium der Viola*» немецкий музыковед У. Дрюнер сообщает, что к 1920 году число оригинальных альтовых этюдов (а не переложений скрипичных этюдов для альта) достигло примерно тысячи, однако «ни один из них не использовался в педагогической практике» [4, 19]. К сожалению, Вторая мировая война значительно ограничила распространение в странах Европы нотных печатных изданий из произведений

еврейских композиторов. По этой причине имена многих из них не были известны вплоть до конца прошлого века.

Среди музыкантов-альтистов особое место занимает Марко Франк, первое упоминание о котором в музыковедческой литературе мы находим у Дрюнера, который включил Франка в перечень незаслуженно забытых имен [там же]. Творческая деятельность Марко Франка во многом была направлена на развитие альтового искусства, что проявилось в формировании оригинального учебного репертуара для этого инструмента. Известно, что вплоть до середины XX века альтисты обучались по методическим пособиям и репертуарным сборникам скрипачей, что еще 70–80 лет назад считалось нормой, но с позиции современного альтового испол-

нительства абсолютно неприемлемо. Франк предпринимал активные действия, чтобы переломить данную ситуацию. Для начала попытаемся провести реконструкцию творческой биографии этого музыканта.

МАРКО ФРАНК — КОМПОЗИТОР

Австрийский альтист и композитор Марко Франк является одним из тех, кто внес свой вклад в оперный, камерный и симфонический жанры, но после смерти ушел в неизвестность. Поиск биографических сведений о музыканте дал ограниченные результаты. Его имя упоминается вскользь в некоторых библиографических справочниках, отдельных рецензиях на премьеры его сочинений, переписке музыкальных деятелей. Даже современные интернет-ресурсы не слишком обогащают данную информацию. Нам удалось найти фиксацию его имени только на двух сайтах — *Oesterreichisches Musiklexikon* (Институт искусства и музыкально-исторических исследований Австрийской академии наук) [19] и Реестре репрессированных музыкантов нацистской эпохи (Гамбургский университет) [13], которые содержат скудную информацию о жизни композитора.

Марко Франк родился 24 апреля 1881 года в Вене под именем Маркус Френкль Ратцес¹. Франк был старшим из десяти детей. В 1891 году семья переехала в Неаполь, где с 1893 по 1897 год будущий композитор учился в консерватории св. Майелла; его наставниками по классу альты был Эусебио Дворжак (1850–1905), по фортепиано — Энрико Босси (1861–1925), по теории музыки — Паоло Саррао (1830–1907) [15, 704]. Результатом обучения в консерватории стало исполнение в отдельных фрагментах первой камерной оперы Франка «Три мушкетера», которая привлекла внимание самого Жюль Массне. Он пригласил молодого музыканта совершенствовать образование в Парижской консерватории, где его педагогом по классу инструментальной композиции с 1898 года в течение трех лет был Клод Дебюсси. Влияние автора «Пеллеаса и Мелизанды» послужило отправной точкой в формировании

композиторского стиля Франка, где главным стало стремление соединить элементы строгой формы и выразительной экспрессивности: «Его [Франка — В. Ч.] художественная цель — сплав немецких и романских элементов формы и выражения, что объясняется его музыкальным образованием и пребыванием на юге» [там же].

Будучи альтистом, Франк сформировал в 1900 году во Флоренции струнный квартет и три года проработал в его составе, исполняя свои композиции в городах Италии, Германии, Франции, Англии и на Ближнем Востоке. Франк выступал также в качестве концертмейстера в нескольких итальянских театральных оркестрах, прежде чем в 1904 году вернулся в Вену, где до 1934 года служил альтистом² в Венской народной опере [4, 204].

По окончании Первой мировой войны Франк переключил свое внимание с концертной деятельности на композицию. Наибольшую известность ему принесли три оперы: «Героика» (1919), «Портрет Мадонны» (1925) и «Странная женщина» (1937). Кроме того, имели определенную популярность инструментальные произведения композитора, написанные в 1920–1930-х годах. Они звучали на региональных музыкальных фестивалях, в различных концертных залах и радиопередачах по всему миру.

Если «Три мушкетера» были еще только успешной попыткой Франка написать музыкально-сценическое произведение, то «Героика» стала его первой полноценной оперой, которая привлекла внимание публики. Премьера «Героики» состоялась в *Volksooper Wien* 21 марта 1919 года и имела положительные отзывы. Вторая опера, «Портрет Мадонны», хотя и считалась успешной, столкнулась с проблемами постановки в Венской государственной опере вплоть до своей премьеры в 1925 году [там же]. Постановку оперы осуществил сам Франк, он и дирижировал ею, что позволило композитору продлить присутствие на венской музыкальной сцене на протяжении 1920-х годов.

В период с конца 1920-х по начало 1930-х годов Франк написал еще три музыкально-сценических произведения: музыкальную комедию «Блаженный Октавиан» (1933), му-

¹ Альтернативные варианты написания включают Марко, Маркус, Франк, Франкл, Френкль; изменение имени в 1917 году на Марко Франк подтверждено Александром Землинским и Хорстом Вебером, перепиской с Арнольдом Шенбергом, Антоном Веберном, Альбаном Бергом и Францем Шрекером.

² Интересно отметить, что в некоторых источниках Франк упоминается как «Гейгер», дословный перевод может означать «игрок на верхней струне» (не обязательно определяющий, на каком именно инструменте).

зыкальную драму «Баньо» («*Bagno*», 1935/6) и балет «Жирный вторник» («*Mardis Gras*», 1934), но ни одно из них не получило широкого распространения. В 1936 году он начал сотрудничать с либреттистом Фридрихом Шрейфогелем над оперой «Странная женщина» по роману «Женщина X» Александра Биссона (1909). После премьеры в Вене 17 апреля 1937 года (дирижер Йозеф Крипса) «Странную женщину» поставили театры Граца, Триеста, Варшавы и Риги [там же]. К сожалению, бурные политические события в Европе в 1939 году помешали запланированной постановке в Парижской Гранд опера.

Хотя М. Франк в свое время был известен как оперный композитор, его инструментальные сочинения на протяжении 1920-х – 1930-х годов часто исполнялись Венским симфоническим оркестром, Оркестром Венского радио, Венским женским симфоническим оркестром, Венским камерным оркестром и различными ансамблями камерной музыки, в том числе струнными квартетами *Silving* и *Weißgärber*. Произведения, фигурирующие в нескольких сохранившихся концертных программах, включают симфонические фрагменты из «Героики» и «Образа Мадонны», а также «Русскую рапсодию» (оригинальная версия 1929 года для скрипки и фортепиано, переложение для оркестра 1949 года), Концерт для фортепиано с оркестром ми минор (1930), «Сюиту в старинном стиле» (1931), «Увертюру», «Ливийскую сюиту» (1934) и «Романскую сюиту» (1936). В еженедельных программах Венского радио значилось несколько камерных произведений М. Франка, в том числе фортепианный квартет № 1 ля минор (1925), струнный квартет (между 1929–1931), «Галантная серенада» для скрипки и фортепиано (1937) и соната для альты (1936). В радиоконцертах произведения Франка звучали наряду с сочинениями Баха, Бетховена, Моцарта и Бизе, а также его современников — Рихарда Штрауса, Макса Регера, Йозефа Маркса³.

Некоторые из биографических словарных статей о Франке содержат краткое описание его композиторского стиля и перечисление наиболее часто исполняемых сочинений; среди произведений композитора авторы называют альтовые этюды, а также Практическую школу игры на альте. В «Музыкальном

лексиконе» Хуго Римана (1959) музыкально-сценические и симфонические опусы Франка описаны как «ставшие хорошо известными благодаря эффектным замыслам и блестящей инструментовке» [16, 544]. Фердинанд Леттмайер характеризует композиторский стиль М. Франка как «обладающий полным пониманием формы и инструментальной преемственности, сохранившем при этом чувство баланса», подчеркивая, что Франк «преуспел не только как оперный композитор, но также как композитор-инструменталист и создатель вокальных произведений» [там же].

Музыкальные обзоры того времени подтверждают положительный прием публикой сочинений М. Франка, несмотря на то, что такие критики, как Генрих Кралик, Карл Алвин и Георг Малиньяк считали похвалу его творчества необоснованной и незаслуженной [9]. На наш взгляд, это было связано с тем, что композиторский стиль Франка был ближе к позднему романтизму, а не к современным поискам в области техники композиции (прежде всего, нововенской школе). Особенно сильно это тяготение ощущается в инструментальных произведениях, таких как Концерт для фортепиано с оркестром и Струнный квартет. Согласно мнению обозревателя Радио Вены, цель Франка-композитора состояла в том, чтобы «выразить себя в наиболее возможной сгущенной форме за счет закрепления формальной структуры и драматического эффекта» [14]. Весьма вероятно, что в своем творчестве М. Франк не хотел ставить перед слушателями никаких фундаментальных проблем, что и повлияло на его стиль.

Благоприятные отзывы на композиции музыканта выходили преимущественно во Франции. По мнению французских критиков, М. Франк объединил в своем творчестве стилевые тенденции, характерные для музыки Пуччини и Шарпантье. Так, Поль Бехерт писал: «Умение воодушевлять Пуччини и тонкость Шарпантье сошлись в музыке Франка. Его опера — это вещь, которая отвечает более или менее простым требованиям широкой публики; захватывающая сцена, эффектные драматические события в сопровождении несложной и подходящей музыки смогли очаровать слушателя с первого же прослушивания. Как оперный композитор он добился успеха, но Франк также известен как инструментальный композитор (фортепианный концерт, концерт для скрипки, камерная музыка, симфонии) и создатель вокальных произведений (*Stabat Mater*, *Lie-*

³ В настоящее время систематизированного каталога сочинений М. Франка не существует. Нами предпринимаются попытки его формирования.

der), которые благодаря полному владению аппаратом звучат богато инструментрованными и мелодичными» [5, 12].

П. Бехерт признавал влияние исполнительской деятельности М. Франка в *Volksoper* на его композиторский стиль и сравнивал его с другими известными создателями оперы: «Врожденная память [М. Франка — В. Ч.] с ее запасом длинных оркестровых партий и сходством драматической ситуации может объяснить частое появление в его опере мелодий, которые более или менее родственны Вагнеру, Штраусу, Пуччини и даже Корнгольду. С другой стороны, связь Франка с оперным механизмом научила его очень ловкому обращению с оркестром, несмотря на периодическую склонность заглушать голоса певцов. И наоборот, использование Франком позднеромантической эстетики и традиционной формы на протяжении всей его жизни мы считаем слабостью» [2, 459]. В свою очередь, С. Роде-Брейманн выразила мнение, что опера «Образ Мадонны» Франка лишена оригинальности и что «Баньо был одарен, мелодичен, но не оригинален. В музыке есть фантазия, только ей не хватает индивидуальности» [18, 352–353].

Австрийский композитор Александр Землинский проявил, на наш взгляд, излишнюю категоричность и обвинял М. Франка в том, что он покорился китчу для поддержания привлекательности своей музыки для публики. В письме 1925 года директору Государственной оперы Клеменсу Краусу он писал: «Вы можете обвинить меня в том, что я слишком тривиален, но я должен начать с ужасного причитания о жизни! Лето! Деньги! Скоро все закончится, а я вообще не выздоровею. Но когда я получаю ужасные новости об оперной программе, такой как «Королева Шибя» и «Образ Мадонны» Марсера Фрикеля [так в оригинале письма дано имя Макса Франка — В. Ч.], я прихожу в полное отчаяние. Должно быть, это плохая шутка? Я знаю господина Фрикеля (второй скрипач Венской народной оперы)⁴, дилетанта, создающего самый ужасный китч... Но поверьте мне, если Вы хотите создать что-то новое, то Вы должны делать такие вещи, которые могут придать театру новые ценности и новое отношение» [8, 30].

Другой известный венский музыкальный критик, Г. Кралик, раскритиковал премьеру

«Образ Мадонны», утверждая, что это сочинение недостойно исполнения в Государственной опере: «Государственная опера избавилась от старых обязательств “представила двухактную оперу Марко Франка “Образ Мадонны”. Текст “Кольца Лотаря” представляет собой штампованную имитацию опер эпохи Возрождения (“Мона Лиза”, “Виоланта”); музыка откусывает от Пуччини, д'Альбера и всех мэтров эффектной публичной оперы, но портит желудок основательно. [...] Никто не мог серьезно поверить в творческое призвание Франка, а его несколько необдуманно принятый к постановке “Портрет Мадонны” — тяжелой конфуз для нашего и без того очень насыщенного оперного института» [9, 626].

Поскольку развитие музыкальной культуры Австрии между Первой и Второй мировыми войнами глубоко разделилось на традиционный и современный стили композиции, фигура М. Франка находилась посередине этих течений. С одной стороны, венская публика наслаждалась его консервативным стилем, в то время как модернисты вроде Землинского чувствовали, что ему не хватает оригинальности, потому что использование позднеромантической эстетики выходило из моды у современных, перспективных художников. Кроме того, издание «Альпийская экскурсия» («*Alpenländische Rundschau*») публично указало на расовое происхождение Франка, а его личная информация была включена в два документа нацистской партии [11, 9]: 1) «Иудаизм и музыка: с азбукой еврейских и неарийских меломанов» (1938) и 2) «Лексика». В досье Франка в этих двух источниках упоминается «Дольфус-реквием» [видимо, имеется в виду *Ein deutsches Stabat Mater* М. Франка («Немецкий *Stabat Mater*», 1935)], посвященный Энгельберту Дольфусу после его убийства нацистами в 1934 году.

Среди деятелей искусства, которые либо поддерживали связь с нацистами, либо занимали позицию политических противников нацистской партии, Франк и его семья относились ко второй категории и были вынуждены покинуть Вену. При финансовой поддержке «Венского центра службы американских друзей», «Американского комитета христианских беженцев» и частных лиц Франк и его жена получили разрешение на проживание в Нью-Йорке, куда отправились в августе 1939 года через Париж [20, 11].

Подробности о жизни М. Франка в Нью-Йорке крайне скупы; в интервью газете

⁴ Землянский неправильно назвал имя Франка, а инструментом, на котором Франк играл в Народной опере, назвал скрипку [8, 23].

«Новая венская ежедневная газета» («*Neue Wiener Tageszeitung*») Франк вскоре после возвращения в Вену описал свой творческий опыт в США как положительный. Согласно этому рассказу, композитор преподавал в консерватории, работал в музыкальном издательстве и продолжал сочинять [21, 5]. В Нью-Йорке он написал Концерт для скрипки с оркестром, Симфонию № 3 «Нью-Йорк: портреты города», а также различные вокальные и фортепианные сочинения [15, 705]. Кроме того, Франку приписывают аранжировку оперы Вальтера Дамроша «Оперный плащ» (однако до настоящего времени эти сведения не подтверждены). В этом же интервью Франк описал свой взгляд на искусство, характерное для Нью-Йорка: «Европеец сталкивается с совершенно новыми условиями в Америке. Есть только одна крупная опера, “Метрополитен” и она играет всего четыре с половиной месяца в году. В отличие от европейских оперных сцен, которые почти все принадлежат государству, это чисто частное предприятие, поскольку обслуживание музыки находится исключительно в руках частных лиц. В центре внимания выступлений не ансамбль, а звезда. Вот почему существует ряд традиционных произведений, в том числе известные итальянские оперы, исполняемые здесь. Особой популярностью пользуется “Кавалер роз”. Великие дирижеры почти исключительно европейцы. Здесь принято, чтобы итальянскими произведениями дирижировали итальянцы, французскими — французы, а немецкими операми — немцы» [21, 5].

В разлуке с родной страной М. Франк основал «Ассоциацию старых австрийцев», в состав которой вошли изгнанные из Австрии профессиональные музыканты. Цель организации заключалась в оказании помощи в поиске подходящей работы для таких людей. Кроме того, Франк участвовал в организации венских концертных мероприятий с целью сбора средств помощи для послевоенного восстановления Австрии. О времени, проведенном вдали от Вены, он вспоминал: «Я рад, что Вена ничего не потеряла из своего музыкального города. Я не сержусь на судьбу, из-за которой вынужден был жить за границей так долго, потому что я многому научился и получил много новых впечатлений» [там же].

М. Франк вернулся в Вену в декабре 1948 года, где оставался до конца своей жизни. В течение последнего десятилетия он сочинял музыку на заказ, поэтому из-под его пера

вышло не так много произведений. В их числе: струнные квартеты № 3 и 4, Баллада для певцов и фортепиано, Скерцо-каприччиозо, три сочинения для камерного оркестра и симфоническая повесть по Гете «Рейнеке Фукс». По словам Сюзанны Роде Брейман, М. Франк «уже не мог закрепиться как композитор после своего возвращения и поддерживал доход в качестве преподавателя альты. Он был одним из немногих австрийских композиторов, вернувшихся в Вену после десяти лет изгнания» [18, 116].

Франк работал профессором альты в Венской консерватории три года (с 1948 по 1951); никаких подробностей относительно учебной программы Франка или воспоминаний студентов о методике его работы в настоящее время обнаружить не удалось. Тем не менее сборник «Альтовые этюды» (1950) был опубликован во время преподавания в консерватории, а вскоре после этого вышла в свет и его «Практическая школа игры на альте». Хотя этюды были выпущены раньше методической книги, они предназначались как дополнение к учебному материалу, представленному в рамках «Практической школы». Франк посвятил свою Школу Вильгельму Рему, который создал в 1946 году музыкальный отдел в составе Австрийского федерального издательства и работал главным редактором периодического журнала «Музыкальное образование» («*Musikerziehung*») до 1961 года. Основной функцией музыкального отдела журнала было создание «новой музыки в современной идиоме, требуемой для развития австрийского музыкального образования» [17].

Этюды Франка рекламировались в «*Musikerziehung*» как «лучший практический материал для занятий, предназначенный для альтистов, достигших мастерства игры на скрипке через третью позицию» [12, 32–33]. Среди других его сочинений педагогические пособия для альты чаще всего упоминаются в кратких описаниях его творчества в биографических словарях и на интернет-ресурсах. Кроме того, в наше время все больше ведущих музыкальных вузов мира пополняют свои библиотечные фонды этими работами, на что, например, указывает сайт *World-Cat*, согласно данным которого более ста учреждений по всему миру владеют педагогическими пособиями Франка [11]. Глубокое понимание М. Франком функции альты в ансамблях служили для обеспечения исполнителей подходящей учебной литературой, специально созданной для инструмента

и, таким образом, более полезной, чем скрипичные транскрипции.

М. Франк умер 29 апреля 1961 года, вскоре после своего восьмидесятилетия. Он похоронен на Центральном кладбище Вены рядом с другими выдающимися деятелями венского искусства и культуры.

Несмотря на присутствие музыки М. Франка в венских концертных залах и радиоэфире до эмиграции, позднее его произведения были вытеснены с музыкальной арены сочинениями композиторов нововенской школы. Это не обязательно означает, что сочинения М. Франка не достойны внимания; скорее, как считает Питер Беркхолдер, композиторы, которые создавали свои произведения «по образцу великих мастеров предыдущих эпох (то есть Баха, Бетховена, Моцарта и т. д.), с большей вероятностью могли сохранить актуальность на протяжении всего XX века» [3, 2]. Более того, отсутствие аудиозаписей произведений Франка также не способствует популяризации его творчества.

ПРАКТИЧЕСКАЯ ШКОЛА ИГРЫ НА АЛЬТЕ

Анализ материала, сочиненного М. Франком для обучения игре на альте, будет осуществляться по следующим позициям:

- темповые характеристики;
- принципы формообразования;
- ключи, применяемые композитором;
- изменения в метре и движениях смычка;
- игра пиццикато, аккордов, двойных нот и др.

Целью настоящего анализа является доказательство пользы для совершенствования игры на альте *не транскрипций скрипичных упражнений, а оригинальных этюдов, созданных для этого инструмента.*

«Практическая школа игры на альте» Франка была опубликована в 1953 году, через три года после выпуска «Альтовой школы этюдов». Это методическое пособие имеет сходство по своему содержанию и организации с «Новой школой для альта» Генриха Кайзера (соч. 54), «Практической школой для альта» Ханса Ситта и «Альтового метода» Виме. Как и в более ранней литературе по обучению игре на альте, книга Франка предназначена для альтистов, уже достигших определенного мастерства игры на скрипке.

Предисловие к «Альтовой школе» включает сведения о диапазоне инструмента (с альтовым и скрипичным ключами) и настройке открытой струны. Особое внимание уде-

ляется важности знания альтового ключа. Франк представил краткое описание игры для каждой диатонической гаммы (с указанием нотного текста и аппликатуры) в первой позиции на каждой струне в исполнении двухоктавной гаммы До мажор. Интервалы вводятся в упражнениях размером от тридцати двух до тридцати четырех тактов в диапазоне от секунды до децимы. В отличие от интервальных упражнений Кайзера, Виме и Ситта, которые представляют работу над чистотой интонирования на сугубо техническом материале, Франк предлагает осуществлять такую работу на мелодическом материале, который побуждает ученика осмысливать связи между звуками (то есть осознавать рисунок аппликатуры вдоль и поперек струн). После интервальных упражнений в пособии М. Франка представлены гаммы в первой позиции в соответствующем ладу, которые упорядочены сначала по диэзным, затем по бемольным тональностям.

Организация первых восьми страниц в «Альтовой школе» Франка идентична «Школе практического альта» Ситта: Франк включил раздел, посвященный аппликатурным упражнениям, схожим с вариантами Ситта, Шрадека, а также изложенным в первом томе «Школы скрипичной техники» Шевчика соч. 1. Предлагаемый раздел упражнений Франка содержит всего девять примеров, каждый из которых охватывает все четыре струны, включает восьмые и шестнадцатые длительности, а также триоли, но различается по метру и ритму; седьмое упражнение включает изменение метра с четырехдольного ($\frac{4}{4}$) на пятидольный ($\frac{5}{4}$). Кроме того, восьмое и девятое упражнения содержат хроматические изменения для первого, второго и третьего пальцев; в отличие от пособия Шрадека, в котором развивается в равной степени техника только трех пальцев, в девятом упражнении Франка делается упор на безымянный палец.

Между упражнениями по аппликатуре и материалом для начинающих по изучению второй позиции появляется этюд из 54-х тактов (без указания темпа), который включает звуки на всех четырех струнах, простые хроматические обороты, изменяющие позиции первого, второго и третьего пальцев, периодическое использование безымянного пальца, похожее на предыдущее упражнение по аппликатуре, а также пять паттернов смычка. Вводятся позиции и сдвиги, начиная со второй позиции и по возрастанию до седьмой, заканчивая половинной позицией.

В разделе, касающемся третьей позиции, применяются мажорные и минорные гаммы, а также короткие упражнения, включающие смещение в первую позицию. Альтовый ключ используется в разделах на освоение четвертой, пятой, шестой и седьмой позиций. В них же Франк впервые в методической литературе для альтя вводит упражнения на арпеджио, что для того времени было революционным решением. Арпеджио хроматически восходит от звука «до» малой октавы с двумя повторениями на тонике и субдоминанте и включает как прямые, так и смешанные позиции. Франк включает также небольшой раздел с арпеджио на уменьшенном вводном септаккорде в переменном размере (движение вверх на $\frac{3}{4}$, движение вниз на $\frac{5}{4}$). Данный раздел заканчивается краткими упражнениями на хроматическую гамму в первой и третьей позициях, а также полную хроматическую гамму, охватывающую три октавы, что также было новшеством для середины прошлого века по сравнению с другими методическими работами, касающимися игры на альте.

Последний раздел «Альтовой школы» Франка состоит из этюдов на отработку трелей, двойных нот и аккордов. Для упражнений на трели Франк использует только самые сильные (опуская четвертый) пальцы на всех струнах, сначала в шестнадцатых, а затем в тридцатьвторых длительностях. Упражнения, за которыми следуют два коротких этюда, включающих трели и форшлаги, двойные ноты в третьей позиции, содержат пять примеров: два — на четвертую позицию, два — на пятую и одно на шестую и седьмую позиции, поскольку как более высокие позиции они реже использовались альтистами в оркестровой и камерной практике того времени.

Стоит отметить, что аккордовые упражнения представлены в медленном темпе (*Lento* и *Andante*) и хорошо подходят для альтистов среднего технического уровня. Другими словами, Франк не занимается изучением труднодоступных для игры интервалов на струне «до» и не использует в аккордах многочисленного скрещивания пальцев (то есть не приводит рекомендаций по расположению более высокого пальца на нижней струне). Последний этюд с двойными нотами имеет своей целью выработку техники игры терциями и секстами. «Практическая школа» завершается упражнением в 36 тактов на трехзвучных аккордах с комментарием по

исполнению: «Ударить самую нижнюю ноту, затем выдержать две верхние ноты» [6, 88].

ШКОЛА АЛЬТОВОГО ЭТЮДА

Этюды исторически использовались для развития техники игры на инструменте, но в отличие от сугубо технических упражнений, этюды в той или иной степени имеют «музыкальный контекст» для отработки определенных приемов⁵. Анализируя отдельные альтовые этюды, можно обнаружить, что они полезны и вне контекста специальных «школ», однако всеобъемлющий характер методического пособия позволяет лучше овладеть *системой* освоения технических приемов на достойном музыкальном материале.

Этюды М. Франка подходят для учащихся среднего уровня развития техники, достигших мастерства чтения основных обозначений, включая ключи, идиомы для игры на струнах ре, соль, до и фа. Сборник содержит 50 этюдов, разделенных на три тома и охватывающих все основные приемы, необходимые «для подготовки к исполнению Концерта для альтя с оркестром соль мажор Телемана» [7, 3].

Первые два тома в целом не выходят за рамки отработки первой позиции (за исключением расширения до «фа» на струне «ля» в этюде № 1). Первый том развивает пассажижную технику с координацией основных моделей пересечения струн через варианты ведения смычка. Второй том помимо технических приемов направлен на развитие музыкального вкуса за счет более выразительной мелодики, отличающейся изменчивым ритмом и хроматизмами. Третий том направлен на расширение мелодического диапазона с целью развития третьей позиции.

Наиболее распространенная форма, которую использует М. Франк в этюдах, — простая трехчастная АВА с короткой кодой. Этюды № 2, 24, 30, 44, 46, 47 и 48 имеют сквозное развитие и включают специальные приемы, о которых будет сказано ниже. Несколько этюдов дают обучающемуся возможность освоения более сложных форм (например, тема с вариациями № 29 и 40) и таких жанров, как менуэт (№ 18 и 29), гавот (№ 40), скерцо (№ 9).

⁵ Не говоря уже о этюдах, имеющих своей целью не столько техническое развитие, сколько художественную интерпретацию, что особенно ярко проявилось в фортепианной музыке (этюды Ф. Шопена, Ф. Листа, С. Рахманинова, А. Скрябина и др.).

Наиболее распространенные темповые обозначения в этюдах Франка: *Allegro* (15), *Moderato* (14), и *Allegro moderato* (9). До Франка темповые обозначения в сборниках альтовых этюдов практически не выходили за пределы *Allegro* и *Vivace*. Целью более сдержанных темповых указаний Франка в данном случае является большее внимание, которое уделяется интонации, и осознанный контроль над управлением смычком.

Варианты работы смычком М. Франк использует в пяти этюдах (№ 1, 3, 6, 8 и 13), где ритм изменяется в зависимости от группировки лиг (№ 1), координации пересечения струн (№ 3 и 13) и смещения акцента на внутренних долях на протяжении такта (№ 6 и 8). В этюде № 1 пять из восьми вариантов наклона смычка создают звучание четвертной ноты путем объединения двух восьмых нот. Примеры этих ритмических изменений происходят на сильной доле тактов 24 и 39 и в виде синкопированного ритма в такте 48.

В то время как этюды Франка не требуют развитой техники игры смычком, координация основных жестов (достигаемых с помощью их вариантов) жизненно важны для контроля смычка при исполнении более сложных приемов, что связано со спецификой письма в камерно-ансамблевом и оркестровом репертуаре для альтя. Именно поэтому изменения метра в них происходят чаще, чем в популярных альтовых транскрипциях этюдов для скрипки Вольфарта, Кайзера и Мазаса. М. Франк использует изменения метра в 13 из 50 этюдов со смешанным размером, начиная с самого первого. При этом музыкальный материал выстроен таким образом, что позволяет учащимся менять метр в пределах одного движения смычка, что представляется очень разумным особенно для начинающих альтистов. В отличие от Мазаса или Крейцера, Франк не указывает на технические цели при освоении исполнительских приемов, но при этом он обращает внимание на такие приемы, как пиццикато, трели, двойные ноты, аккорды, изменение ключей, что требует от альтистов специального освоения. Использование пиццикато в конце этюдов № 1, 38 и 50 ограничивается открытыми струнами. Отметим, что Кайзер применяет пиццикато на протяжении всего соч. 20, но только в аккордах для левой руки; этюды Вольфарта вовсе не содержат пиццикато. В этюды № 16, 20, 29, 30 и 38 Франк включает трели. Динамические указания применяются редко и встречаются в этюдах

№ 14, 38 и 47; их отсутствие, на наш взгляд, позволяет учащемуся свободно интерпретировать выразительные средства.

В этюдах № 1, 2, 3, 6, 14, 16, 20, 33, 36, 38, 44 и 50 появляются двойные ноты, а также аккорды из трех и четырех звуков. Освоение аккордов движется от простого к сложному: начиная с трезвучий и усложняясь до септаккордов со скрещивающимися пальцами (№ 36 и 38).

Музыкальный язык этюдов Франка относительно традиционен. Как и в своих более ранних композициях, он использует ретроспективный подход к обучению игре на альте. На протяжении всего сборника из 50 этюдов Франк применяет несколько «традиционные» стилистические элементы (то есть отдельные удары смычком, повторяющиеся мотивы, секвенции и др.). Чтобы обозначить финальную точку, он завершает каждый этюд изменением темпа на *Largo*, что характерно для произведений более ранних эпох.

Инструктивный характер этюдов Франка проявляется в выборе традиционных приемов игры смычком и часто встречающихся музыкальных последовательностей, которые служат для подготовки альтиста к более сложным произведениям, укрепляя его ориентир на грифе и координацию смычковой руки.

ВЫВОДЫ

В наши дни альт представляет собой самостоятельный музыкальный инструмент со своей звуковой индивидуальностью и широким репертуаром. Прошли те времена, когда альт воспринимался как инструмент «промежуточный» между скрипкой и виолончелью, чему способствовало в том числе формирование оригинальной учебно-методической базы без привлечения адаптированных материалов из скрипичного и виолончельного репертуара. Транскрипции произведений, созданных для скрипки, безусловно, повлияли на репутацию альтя как сольного инструмента, однако альтистам необходимо расширять свою учебную литературу, включая больше работ, специально написанных для этого инструмента.

Вклад Франка в методологию обучения на альте может служить достойным дополнением к существующему корпусу материалов по изучению игры на этом инструменте. В этой связи педагогам-альтистам необходимо интенсивнее изучать методическое наследие малоизвестных композиторов и исполнителей, которые, как показало наше исследование, могут иметь большое практическое значение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Alpenländische Rundschau. 1937. 14, № 706. S. 9.
2. *Bechert P.* The "Image of the Madonna" at the Staatsoper // *The Musical Times*. 1925. May 1. Vol. 978.
3. *Burkholder P.* Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years // *Journal of Musicology*. 1983. Spring. Vol. 2. P. 2.
4. *Drüner U.* Das Studium der Viola: Eine Sammlung von 100 originalen Etüden des 19. Jahrhunderts. Kassel: Bärenreiter, 1982. 414 s.
5. *Fechner A.* Lettre de Vienne // *La Rampe*. 1925. May 3. № 409.
6. *Frank M.* Praktische Viola-Schule. Vienna: Österreichischen Bundesverlag, 1953. 108 s.
7. *Frank M.* Viola-Etuden. Vienna: Österreichischen Bundesverlag, 1950. 133 s.
8. *Frith M.* Zemlinsky Studies. London: Middlessex University Press, 2007. 333 p.
9. *Kralik H.* Das Musikleben der Gegenwart: Wien // *Die Musik*. 1925. May. № 7.
10. *Lettmayer F.* Wien um die Mitte des XX. Jahrhunderts: ein Querschnitt durch Landschaft, Geschichte, soziale und technische Einrichtungen, wirtschaftliche und politische Stellung und durch der kulturelle Leben. Vienna: Verlag für Jugend und Volk, 1958. 472 s.
11. Marco Frank. URL: https://www.worldcat.org/search?qt=worldcat_org_all&q=marco+frank (дата обращения: 11.08.2022)
12. Marco Frank // *Musikerziehung*. 1951. № 1. S. 32–33.
13. Mitarbeit von Nicole Ristow. Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit — Marco Frank. URL: https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003446 (дата обращения: 11.08.2022)
14. Orchesterkonzert. Radio Wien. 1933. December 8.
15. *Racek F.* Marco Frank // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, ed. Friedrich Blume. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1949. 978 s.
16. *Riemann H.* Musik-Lexikon. Mainz: Schott's Söhne, 1959. 775 s.
17. *Rohm W.* Österreichischer Bundesverlag // Oxford Music Online. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020543> (дата обращения: 10.08.2022)
18. *Rode-Breyman S.* Die Wiener Staatsoper in den Zwischenkriegsjahren: ihr Beitrag zum zeitgenössischen Musiktheater. Tutzing: Schneider. 1994. 311 s.
19. *Uwe H., Frank M.* Österreichisches Musiklexikon Online. URL: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_F/Frank_Marco.xml (дата обращения: 08.08.2022)
20. *Weber H., Drees S.* Quellen zur emigrierter Geschichte Musiker. Berlin: De Gruyter, 2005. 496 s.
21. Wiener Musiker erlebt Amerika // *Neue Wiener Tageszeitung*. 1949. January 29. S. 5.

Wang Zhaoyin

Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian Federation

MARCO FRANK'S COMPOSITIONAL AND PEDAGOGICAL
HERITAGE ON VIOLA PLAYING

Modern viola performing is at its peak, as evidenced by the serious array of solo and chamber ensemble works for this instrument, as well as a developed performing school represented by such outstanding musicians as Lionel Tertis, William Primrose, Vadim Borisovsky, Yuri Bashmet and many others. However, less than a century ago, the situation was not so rosy: the viola (along with the double bass), as an independent musical instrument, was struggling to make its way, being in the shadow of its mighty relatives — the violin and the cello. It was only after the Second World War that the viola began to gain ground on the world music stage, which was facilitated by both the creation of an independent artistic repertoire and the formation of a specially created educational and methodological base. Marco Frank, an Austrian composer and viola player, contributed greatly to this process. The purpose of the article is to attempt to reconstruct his compositional heritage, including repertoire collections of viola playing. The novelty of the research lies in the introduction of information about the now almost forgotten musician into musicology. Objectives of the study: reconstruction of Frank's biography; review of his musical-stage, symphonic, chamber-instrumental and vocal compositions; research of educational and methodological works on teaching viola playing.

Keywords: Marco Frank, viola, composer's heritage, textbooks

DOI: 10.36871/hon.202204024

Received: September 12, 2022

Accepted: October 31, 2022

Information about the author:

Wang Zhaoyin — Ph.D. student (People's Republic of China)

346411130@qq.com

ORCID: 0000-0002-5457-8014

REFERENCES

1. Alpenländische Rundschau [Alpine Review]. 1937, 14, no. 706, pp. 9. (In German)
2. Bechert P. The "Image of the Madonna " at the Staatsoper. *The Musical Times*. 1925, May 1, vol. 978. (In English)
3. Burkholder P. Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years. *Journal of Musicology*. 1983, Spring, vol. 2, pp. 2. (In English)
4. Drüner U. Das Studium der Viola: Eine Sammlung von 100 originalen Etüden des 19. Jahrhunderts [The Study of the Viola: a Collection of 100 Original XIXth century Studies]. Kassel, 1982. 414 p. (In German)
5. Fechner A. Lettre de Vienne [Lettre of Vienna]. *La Rampe [The Ramp]*. 1925, May 3, no. 409. (In French)
6. Frank Marco. Praktische Viola-Schule [Practical Viola School]. Vienna, 1953. 108 p. (In German)
7. Frank Marco. Viola-Etuden. Vienna, 1950. 133 p.
8. Frith M. Zemlinsky Studies. London, 2007. 333 p. (In English)
9. Kralik H. Das Musikleben der Gegenwart: Wien [The Musical Life of the Present: Vienna]. *Die Musik [The Music]*. 1925, May, no. 7. (In German)
10. Lettmayer F. Wien um die Mitte des XX. Jahrhunderts: ein Querschnitt durch Landschaft, Geschichte, soziale und technische Einrichtungen, wirtschaftliche und politische Stellung und durch der kulturelle Leben [Vienna around the middle of the XXth century: a Cross-Section of Landscape, History, Social and Technical Institutions, Economic and Political Position and Cultural Life]. Vienna, 1958. 472 p. (In German)
11. Marco Frank. Available at: https://www.worldcat.org/search?qt=worldcat_org_all&q=marco+frank (accepted: 11.08.2022)
12. Marco Frank. Musikerziehung [Music Education]. 1951, no. 1, pp. 32–33. (In German)
13. Mitarbeit von Nicole Ristow. Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit — Marco Frank [Collaboration of Nicole Ristow. Lexikon of the Nazi Persecuted Musicians — Marco Frank]. (In German). Available at: https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003446 (accepted: 11.08.2022)
14. Orchesterkonzert. Radio Wien [Orchestra Concert. Radio Vienna]. 1933, December 8. (In German)
15. Racek F. Marco Frank. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik [Music in History and Present: General Encyclopaedia of Music]*. Kassel, 1949. 978 p. (In German)
16. Riemann H. Musik-Lexikon [Music Lexicon]. Mainz, 1959. 775 p. (In German)
17. Rohm W. Österreichischer Bundesverlag [Austrian Federal Publishing House]. *Oxford Music Online*. (In German). Available at: <http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020543> (accepted: 10.08.2022)
18. Rode-Breymann S. Die Wiener Staatsoper in den Zwischenkriegsjahren: ihr Beitrag zum zeitgenössischen Musiktheater [The Vienna State Opera in the Interwar Years: Its Contribution to Contemporary Music Theatre]. Tutzing, 1994. 311 p. (In German)
19. Uwe H., Frank M. Österreichisches Musiklexikon Online [Austrian Music Encyclopedia Online]. (In German). Available at: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_F/Frank_Marco.xml (accepted: 08.08.2022)
20. Weber H., Drees S. Quellen zur emigrierter Geschichte Musiker [Sources on the Emigrated History Musician]. Berlin, 2005. 496 p. (In German)
21. Wiener Musiker erlebt Amerika [Viennese Musician Experiences America]. *Neue Wiener Tageszeitung [New Vienna Daily Newspaper]*. 1949, January 29, pp. 5. (In German)

