

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

КЛЕНДІЙ ОЛЕГ МИКОЛАЙОВИЧ

УДК 78.071.1(44)(092):780.616.432]:78.03“18”

ДИСЕРТАЦІЯ
**ФОРТЕПІАННИЙ СТИЛЬ К. СЕН-САНСА
ЯК ВТІЛЕННЯ ВИКОНАВСЬКОГО ІДЕАЛУ
ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ХІХ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ О. М. Клендій

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор
Шаповалова Людмила Володимирівна

Харків – 2021

АНОТАЦІЯ

Клендій О. М. Фортепіанний стиль К. Сен-Санса як втілення виконавського ідеалу європейської культури XIX століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – Культура і мистецтво). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2021.

Дисертацію присвячено вивченню фортепіанного стилю одного з найяскравіших представників європейської музичної культури XIX – початку XX ст. Каміля Сен-Санса (1835–1921). Його творча діяльність і фортепіанна спадщина втілюють ідеал композитора-віртуоза. Досконало володіючи інструментом, він розширив горизонт виразових можливостей фортепіано, створивши власний стиль – звукообразний світ. Затребуваність теми дисертації обумовлена недооцінкою творчої спадщини К. Сен-Санса в більшості наукових концепцій, які присвячені історико-типологічним процесам західноєвропейської музики. Хоч минуло уже сто років з дня смерті митця, на сьогоднішній день його значний внесок у розвиток європейської культури не висвітлено у наукових дослідженнях в повній мірі.

Віртуозність в музичному мистецтві XIX ст. в більшості випадків ототожнюється з виконавським мистецтвом; щодо романтичної віртуозності, етимон терміну звужений до образу віртуоза-піаніста, рідше скрипаля. Однак більшість європейських віртуозів (Ф. Калькбреннер, Ф. Шопен, Ф. Ліст, С. Тальберг) уособлювали феномен композитора-виконавця. Вони створювали свій концертний репертуар, враховуючи можливості власного піаністичного апарату або підлаштовуючи під нього запозичені твори для ефектної презентації публіці (транскрипції). Втім, естетика віртуозності спонукала їх до пошуку нових, вражаючих слухача звукообразів фортепіано (комплексів виразових засобів). Все вищезазначене стало підставою для формування уявлення про *виконавський ідеал європейської культури XIX ст.*

Проблема взаємовпливу виконавського і композиторського стилю в єдиному мисленні композитора-віртуоза є недостатньо вивченою. В тандемі «композитор – віртуоз» втілення композиторського *Я* безпосередньо залежало від його виконавської майстерності, котра, в ідеальному варіанті, перебувала у перфектному стані (для досягнення трансцендентного через подолання неможливого). Як наслідок, творча спадщина композитора-віртуоза відбивала його піанізм і рівень виконавської майстерності. Втілення віртуозності у композиторському тексті романтиків відбувалось саме у комплексах виразових засобів, названих нами «**модуси віртуозності**», які уособлюють складність **художньої інтерпретації твору суб'єктом творчості** (композитором, виконавцем, слухачького сприйняття).

Об'єктом дослідження є західноєвропейська традиція фортепіанного мистецтва XIX століття; **предметом** – фортепіанний стиль Каміля Сен-Санса як синтез композиторського і виконавського мислення.

Мета дослідження – визначити стильові засади творчого синтезу К. Сен-Санса з точки зору виконавського ідеалу загальноєвропейської традиції XIX століття на матеріалі фортепіанних циклів.

Твори для фортепіано *solo* начебто «програють» у популярності фортепіанним концертам К. Сен-Санса. Оскільки в дисертації не вивчається жанр фортепіанного концерту (зважаючи на високий ступінь його висвітленості в працях О. Буреля, *M. Stegemann*, *P. C. Pollei*, *E. A. Rath*, *R. H. Swan*), то сім циклічних опусів (кожний по 6 п'єс, окрім сюїти op. 90) чудово заповнюють «прогалину», і привертають до себе увагу віртуозів до нині. Вони репрезентують композиторську інтерпретацію фортепіанної мініатюри, котра відіграла роль творчої лабораторії для синтезу інтенцій К. Сен-Санса як композитора та піаніста. У дисертації проаналізовано корпус фортепіанних циклів митця, що складаються почасти з програмних мініатюр. Вони відображають принципи індивідуальної жанрової системи К. Сен-Санса та демонструють еволюцію його фортепіанного стилю.

Розділ 1 «Фортепіанна творчість К. Сен-Санса в контексті західноєвропейської традиції XVIII-XIX століття» містить систематизацію наукових джерел стосовно життя, фортепіанної творчості та виконавської діяльності К. Сен-Санса у якості піаніста. Виявлено, що постать французького композитора у вітчизняному музикознавстві представлена дослідженнями несистемного характеру. Праці, присвячені жанрово-стильовим та виконавським принципам фортепіанних циклів композитора, взагалі відсутні. Визначено історико-культурне середовище розвитку піанізму композитора як сприятливе для формування віртуозної самосвідомості. К. Сен-Санс один з небагатьох кому пощастило успадкувати піаністичні принципи академічної школи віртуозів перших десятиліть XIX ст. Вони стали важливим чинником його композиторського і виконавського фортепіанного стилів мислення. Розглянуто жанровий контекст розвитку європейської романтичної мініатюри, зокрема у французькій національній культурі. Виявлено спадкові та новаторські принципи фортепіанної мініатюри (циклізація, програмність, звукообразність, віртуозність).

Окрему проблему дослідження складає явище віртуозності. Виокремлено два напрями досліджень: історико-культурний огляд і теоретичне осмислення з виділенням типології. Надано авторську дефініцію поняття «віртуозність», що враховує як суб'єктів, так і об'єкти музичного процесу. *Віртуозність суб'єкта* творчості має на увазі процес створення, відтворення, сприймання інтонаційних подій, утілених через засоби виразності, що потребують значних витрат енергії суб'єкта для подолання труднощів. *Об'єкт віртуозності* містить інтонаційні події та художньо-технічні засоби втілення, що потребують значних витрат енергії суб'єктів при їх створенні, відтворенні та сприйманні.

Розглянуто різноманіття трактувань поняття «неокласика» у зарубіжному і вітчизняному музикознавстві. Увагу звернено на проблематику визначення часових рамок появи терміну і ролі французької музичної культури у формуванні цього явища.

Розділ 2 «Жанрова драматургія та виконавська специфіка фортепіанних циклів К. Сен-Санса» розкриває всю багатогранність фортепіанного стилю митця. Сім фортепіанних циклів К. Сен-Санса охоплюють більшість малих жанрів європейської культури. Характерною особливістю їх є історико-стильова множинність – від придворних та салонних танців докласицистичного періоду до концертно-віртуозних етюдів і програмних п'єс пізнього романтизму.

У підрозділ 2.1 «Втілення ігрової логіки концертування в фортепіанних циклах раннього періоду творчості К. Сен-Санса» виявлено провідні принципи фортепіанного мислення композитора, основним з яких є опора на класичні засади композиції, що сформувалися в практиці композиторів-віртуозів XVIII – початку XIX ст. На синтаксичному рівні це втілилось у використанні так званих ігрових фігур. Визначено основні напрямки розвитку фортепіанного стилю К. Сен-Санса.

Зміст підрозділу 2.2 «Семантика віртуозності в жанрово-стилістичній системі “Альбому” для фортепіано оп. 72 К. Сен-Санса» розкриває багатогранність образного світу п'єс композитора. Концертно-віртуозне мислення виходить за рамки успадкованих традицій романтизму, охопивши міжжанрову взаємодію з класичним спадком, та передбачає нові для нього художні ідіоми імпресіонізму.

У підрозділі 2.3 «Принцип стильової інтеграції у фортепіанній сюїті оп. 90 К. Сен-Санса» йдеться про інтеграцію барокової традиції в композиторську практику кінця XIX ст., що втілилось у відродженні жанру старовинної сюїти. Опус 90 став прикладом необарокових тенденцій фортепіанного стилю К. Сен-Санса. Спираючись на національні традиції французьких клавесиністів, композитор збагатив семантику барокового твору романтичними конотаціями.

У підрозділі 2.4 «“Шість етюдів” оп. 111 як втілення ідеалу концертно-віртуозного етюдів XIX століття» висвітлено основні принципи сформованого піанізму К. Сен-Санса, що втілений у віртуозній фактурі етюдів циклу. Варто

відзначити, що композитор значну увагу приділяв техніці подвійних нот. Виявлено, що синтез жанрів прелюдії і фуґи та концертного етюд, а також втілення семантики дзвонів є одними з характерних принципів фортепіанного мислення К. Сен-Санса зрілого періоду.

У підрозділі 2.5 «Віртуозність як стилеутворюючий фактор у пізній творчості К. Сен-Санса: на матеріалі “Шести етюдів для лівої руки” ор. 135» пропонується аналіз унікального фортепіанного циклу, в якому відзначено єднання принципів нової сюїти та концертно-віртуозного етюд в умовах виконання однією лівою рукою. Проаналізований опус 135 розширює сформовані уявлення щодо меж жанрової семантики концертного етюд, традиційно орієнтованого на два виконавських завдання: реалізацію комплексу технічних складнощів і втілення програмного задуму. Композитор актуалізує для піаніста надзавдання, яким є стильова відповідність твору жанровому прототипу барокової сюїти.

Підрозділ 2.6 «Шість фуґ ор. 161 – фортепіанна версія тембрового поліфонізму» демонструє значення фуґи в творчості митця. Французький композитор, подібно Й. С. Баху і його послідовникам, віднайшов і геніально розкрив потенціал жанру, який в порівняно невеликих масштабах здатен відобразити інтонаційну модель Всесвіту.

У Розділі 3 «Принципи фортепіанного стилю мислення К. Сен-Санса» на підставі проаналізованих циклів обґрунтовано концепцію фортепіанного стилю мислення К. Сен-Санса. У підрозділі 3.4 «Фактура. Модуси віртуозної фактури. Піаністичність» виокремлено декілька тенденцій, притаманних піанізму французького майстра: інтеграції поліфонічного викладу у гомофонно-гармонічний; використання чотирьох історико-стильових моделей фактури (докласицистичної, класицистичної, романтичної, *передімпресіоністичної*); підпорядкування фактури п'єс піанізму їх автора. Пропонується визначення поняття «модус віртуозності» та надано типологію модусів віртуозності у фортепіанних циклах К. Сен-Санса.

Заключний підрозділ 3.5 «Інтерпретологічний вимір фортепіанної творчості К. Сен-Санса» присвячений виконавському стилю Сен-Санса-піаніста. Шляхом порівняння його репертуарного списку і всебічного аналізу фортепіанних циклів розкрито взаємовпливи виконавської діяльності та композиторської творчості. Запропоновано панораму інтерпретаційних версій п'єс фортепіанних циклів К. Сен-Санса, що характеризується посиленням інтересу до його творчості піаністів різних національних шкіл сучасного світу.

Практичне значення роботи. Матеріали та висновки дослідження можуть бути використані в навчальних курсах «Історія і теорія фортепіанного мистецтва», «Проблеми сучасного фортепіанного виконавства», «Історія світової музичної культури», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Актуальні аспекти теоретичного музикознавства», а також в класах спеціального фортепіано для бакалаврів, магістрів та аспірантів вищих музичних навчальних закладів України та інших країн світу.

Ключові слова: виконавський ідеал, французька фортепіанна традиція, виконавський стиль, фортепіанний цикл, модус віртуозності, стильова інтеграція, жанровий синтез.

SUMMARY

Klendii O.M. C. Saint-Saëns's Pianoforte Style as Evocation of Performance Ideal of the 19th-Century European Culture. – Qualification scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the scientific degree Doctor of philosophy (PhD), specialty 025 – Music Art, branch of knowledge 02 – Culture and Art. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2021.

The thesis covers the investigation of pianoforte mentality style of one of the most outstanding representatives of the European music culture of the 19th – the beginning of the 20th century C. Saint-Saëns (1835–1921). His creative activity and pianoforte heritage represent the ideal of a composer-virtuoso. Being excellent at

playing the instrument, he expanded the horizons of pianoforte expressive means by creating his own style – a sound-pattern world. The demand of the thesis topic is explained by under-investigation of C. Saint-Saëns's artistic heritage in most scientific outlooks devoted to historical and typological processes in Western European music. Although it has been a hundred years since the artist's death, today his great contribution into the development of the European culture has not been covered in scientific studies to the full extent.

In most cases virtuosity of the 19th-century musical art is identified with performing arts; as for romantic virtuosity, the etymon of the term is limited to the identity of a piano virtuoso and less commonly to a violin player. However, most European virtuosos (F. Kalkbrenner, F. Chopin, F. Liszt, S. Thalberg) represented the phenomenon of a composer-performer. They created their own concert repertoire, taking into account their pianistic framework potential with further adjustment of the borrowed works for their effective performance in public (transcribed). However, virtuosity aesthetics made them find new impressive piano sound patterns (complexes of expressive means). All of the above became the basis for the formation of the idea of *the performance ideal of the 19th-century European culture*.

The problem of the mutual influence of performing and composing style in composer virtuoso's single mentality is important but under-investigated. In a "composer-virtuoso" tandem, representation of the composer's self-image depended directly on his or her art of execution, which was ideally in its perfect condition (in order to achieve transcendence by means of overcoming the impossible). As a result, a composer-virtuoso artistic heritage reflected his or her pianism and the level of performing skills. Virtuosity evocation in a composer's romantic libretto was performed through complexes of expressive means called "**virtuosity modes**" which represented a complexity of **artistic work interpretation** by a creative work entity (a composer, a performer, audience perception)

The object of research is Western-European tradition of the 19th-century pianoforte art; **the research subject** is Camille Saint-Saëns's pianoforte style as the synthesis of composer and performer mentality.

The aim of the research –is to determine the style framework of C. Saint-Saëns's artistic synthesis in regards to the performance ideal of all-European tradition of the 19th century as exemplified in pianoforte cycles.

Solo compositions for piano seem to compare poorly to the popularity of C. Saint-Saëns's piano concerts, which not included into the specific research subject). Since the piano concert genre is not covered in the thesis (due to its expensive study in the works by *O. Burel, M. Stegemann, P. C. Pollei, E. A. Rath, R. H. Swan*), seven cycles (each includes 6 music pieces, except for suite op.90) “bridge the gap” and still attract virtuosos' attention today. They represent the composer's interpretation of pianoforte miniature, which played the role of an artistic laboratory for the intention synthesis of C. Saint-Saëns as a composer and a pianist. The thesis provides the analysis of the body of C. Saint-Saëns's pianoforte cycles, which partly consists of program miniatures. They represent the principles of C. Saint-Saëns's individual genre system and demonstrate the evolution of his pianoforte style.

Chapter 1 “C. Saint-Saëns's Pianoforte Creative Work within the Context of all-European Tradition of the 18-19th Century” contains systematization of the scientific works devoted to C. Saint-Saëns's life, pianoforte creative activity and performance activity as a pianist. It has been determined that the figure of the French composer in domestic musicology is represented by non-systemic investigations and the works devoted to genre-style and performance principles of the composer's pianoforte cycles are not presented at all. The historical-cultural environment of the composer's pianism development has been determined to be beneficial for the formation of his virtuoso mentality. C. Saint-Saëns was one of the few who was fortunate to inherit the pianistic principles of the virtuoso academic school of the first decades of the 19th century. They became an important factor of his composer and performance pianoforte mentality style. The genre context of the development of European romantic miniature, namely in French national culture, has been studied. Inherited and novel principles of a pianoforte miniature (cyclization, descriptiveness, sound-imaging, virtuosity) has been determined.

A separate problem is the phenomenon of virtuosity. Two research trends have been distinguished: historical-cultural overview and theoretical reasoning with further typology determination. The author's definition of the term "virtuosity" has been provided. It takes into account both subjects and objects of the musical process. *Virtuosity subject* of the musical process refers to creation, reflection and perception of tone developments, implemented by means of expressive means, which require significant subject energy expenditures in order to overcome difficulties. *Virtuosity object* contains tone developments and artistic-technical means of implementation, which require significant subject energy expenditures for their creation, reflection and perception, respectively.

Various treatments of the term "neo-classical" in foreign and domestic musicology have been studied. Attention has been paid to the problem of determining the time-frame of the term appearance and the role of French music culture in the formation of this phenomenon.

Chapter 2 "Genre Dramaturgy and Performance Specifics of C. Saint-Saëns's Pianoforte Cycles" considers all the complexity of the artist's pianoforte style. C. Saint-Saëns's seven pianoforte cycles comprise most small genres of European culture. The characteristic feature is their historical and stylistic multiplicity, beginning from palace and society dances to pre-classical period of concert-virtuoso etudes and program music pieces of late Romanticism.

In sub-chapter 2.1 "Implementation of Play-Logic of Concerting in C. Saint-Saëns's Pianoforte Cycles in his Early Oeuvre" the leading principles of the composer's pianoforte mentality have been determined. The main one is foundation on the classical basis of composition, which were formed in composers-virtuosos' practice in the 18th-the beginning of the 19th century. On a syntactical level it was evoked in the use of the so-called play figures. The main tendencies of the development of C. Saint-Saëns's pianoforte style have been determined.

The content of sub-chapter 2.2 "Semantics of Virtuosity in Genre-Stylistic System of C. Saint-Saëns's "Album" for piano op. 72" reveals the complexity of the image world of the composer's music pieces. His concert-virtuoso mentality went

beyond the limits of the inherited romanticism traditions by comprising inter-genre relation to classical heritage and provided new artistic idioms of impressionism.

Sub-chapter 2.3 “Principle of Genre integration in C. Saint-Saëns’s piano suite op. 90” covers the integration of baroque tradition into composers’ activity in late 19th century, which was evocated in revitalization of an ancient suite genre. Opus 90 became an example of neo-baroque tendencies of C. Saint-Saëns’s pianoforte style. Based on national traditions of French *clavesinists*, the composer enriched the semantics of baroque composition by romantic connotations.

Chapter 2.4 “Six Etudes” op. 111 as the Implementation of the Ideal of the 19th-Century Concert-Virtuoso Etude” covers the main principles of the developed C. Saint-Saëns’s pianism, which was evocated in the virtuoso texture of his cycle etudes. It is worth mentioning that the composer paid great attention to the techniques of performing double notes. It has been found out that the use of prelude and fugue and concert etude synthesis as well as the evocation of bell semantics was one of the characteristics principles of C. Saint-Saëns’s pianoforte mentality in his mature period.

Chapter 2.5 “Virtuosity as Style-Formation Factor of C. Saint-Saëns’s late creative activity: as Exemplified in “Six Etudes for Left Hand” op. 135” covers the analysis of the unique pianoforte cycle where there is a combination of the principles of a new suite genre and a concert-virtuoso etude on condition of one left hand performance. The analyzed opus 135 expands the provided insight into the limits of genre semantics of a concert etude, which was traditionally oriented on two performance tasks: implementation of a complex of technical difficulties and evocation of a program idea. The composer actualizes a pianist’s ultimate priority, that is the relevance of a composition style to the prototype of a baroque suite.

Sub-chapter 2.5 “Six Fugues op. 161 – Pianoforte Version of *Timbre Polyphonism*” demonstrated the value of a fugue in the artist’s creative activity. Similar to J. S. Bach and his followers, this French composer found and perfectly developed the potential of the genre, which was able to present the tone model of the universe on a small scale.

Based on the analyzed cycles, in Chapter 3 “Principles of C. Saint-Saëns’s Pianoforte Mentality Style” the concept of C. Saint-Saëns’s Pianoforte Mentality Style has been substantiated. In sub-chapter 3.4 “Texture. Virtuosity Texture Modes. Pianism” several tendencies typical to this French artist have been determined: integration of polyphonic performance into homophonic-harmonic one; the use of four historical and style texture models (pre-classicism, classicism, romanticism, pre-impressionism); subordination of the texture of music pieces to their author’s pianism. The definition of the term “virtuosity mode” and the typology of virtuosity modes in C. Saint-Saëns’s pianoforte cycles has been provided.

The final chapter 3.5 “Interpretative Surveying of C. Saint-Saëns’s Pianoforte Creative Activity” covers C. Saint-Saëns-Pianist’s performance style. By means of comparing his repertoire lists and performing the comprehensive analysis of his pianoforte cycles, mutual influences of his performing and composing activity have been studied. At the end of the chapter, a panorama of interpretative music piece versions of C. Saint-Saëns’s pianoforte cycles has been suggested. It is characterized by the heightened interest of the pianists of various national schools of today to his creative activity.

Practical Implementation. The materials and the results of the investigation can be implemented in the following educational courses: “History and Theory of Pianoforte Performance”, “Problems of Modern Pianoforte Performance”, “History of World Music Culture”, “Analysis of Music Pieces”, “Musical Interpretation”, “Crucial Aspects of Theoretical Musicology” as well as in Special Pianoforte classes for Bachelors, Masters, and Postgraduate students in higher musical educational institutions in Ukraine and worldwide.

Key words: performance ideal, French pianoforte tradition, performance style, pianoforte cycle, virtuosity mode, style integration, genre synthesis.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Клендій О. Семантика віртуозності в жанрово-стилістичній системі «Альбому» для фортепіано оп. 72 К. Сен-Санса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*: зб. наук. статей. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Вип. 52. Харків, 2019. С. 38-52. doi 10.34064 / khnum 1-5203
2. Клендій О. Принцип стильової інтеграції у фортепіанній творчості К. Сен-санса. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. ХДАДМ. Вип. 6. Харків, 2019. С. 35-39. doi 10.33625/2409-2347-2019-6-35-39.
3. Клендій О. Інтерпретологічний вимір фортепіанної творчості К. Сен-Санса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*: зб. наук. статей. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Вип. 56. Харків, 2020. С. 136-153. doi 10.34064/khnum1-5609

Праці у наукових зарубіжних виданнях:

4. Klendii O. Virtuosity as a Style Developing Factor in Late C. Saint-Saëns's Oeuvres: a case study of "The Left-Hand Études" Op. 135. *The European Journal of Arts, Premier Publishing s.r.o.* Vienna. №1, 2020 P. 29-35. doi: <https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-29-35>.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
SUMMARY	7
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ	13
ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. ФОРТЕПІАННА ТВОРЧИСТЬ К. СЕН-САНСА В КОНТЕКСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ ХVІІІ-ХІХ СТОЛІТТЯ	
1.1 Творча постать К. Сен-Санса в дзеркалі музикознавчих студій.....	24
1.2. Генеалогія фортепіанної творчості К. Сен-Санса.....	35
1.3 Жанровий контекст розвитку романтичної мініатюри.....	39
1.4 Методи дослідження фортепіанного стилю К. Сен-Санса на сучасному етапі.....	48
Висновки до Розділу 1.....	64
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВА ДРАМАТУРГІЯ ТА ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ К. СЕН-САНСА	
2.1. Втілення ігрової логіки концертування в фортепіанних циклах раннього періоду творчості К. Сен-Санса.....	68
2.1.1 «Шість багателей» ор. 3.....	69
2.1.2 «Шість етюдів» ор. 52.....	74
2.2 Семантика віртуозності в жанрово-стилістичній системі «Альбому» для фортепіано ор. 72 К. Сен-Санса.....	84
2.3 Принцип стильової інтеграції у фортепіанній сюїті ор. 90 К. Сен-Санса.....	92
2.4 «Шість етюдів» ор. 111 як втілення ідеалу концертно-віртуозного етюда ХІХ століття.....	99
2.5 Віртуозність як стилеутворюючий фактор у пізній творчості К. Сен-Санса: на матеріалі «Шести етюдів для лівої руки» ор. 135.....	110
2.6 «Шість фуг» ор. 161 – фортепіанна версія тембрового поліфонізму.....	116

Висновки до Розділу 2.....	136
РОЗДІЛ 3. ПРИНЦИПИ ФОРТЕПІАННОГО СТИЛЮ МИСЛЕННЯ	
К. СЕН-САНСА	
3.1 Тональність, мелодика, гармонія, форма.....	140
3.2 Метр, ритм, темп і агогіка.....	146
3.3 Динаміка, артикуляція, тембр.....	151
3.4 Фактура, модуси віртуозності, піаністичність.....	159
3.5 Інтерпретологічний вимір фортепіанної творчості К. Сен-Санса.....	170
Висновки до Розділу 3.....	181
ВИСНОВКИ.....	184
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	190
ДОДАТОК А.....	213
ДОДАТОК Б.....	242
ДОДАТОК В.....	251
ДОДАТОК Д.....	252
ДОДАТОК Е.....	254

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. Актуальною проблемою сучасного музикознавства є дослідження явища «віртуозності» у композиторській та виконавській творчості різних стильових рівнів. В історії музичного виконавства Західної Європи розуміння поняття «віртуозність» змінювалося – від мистецтва імпровізації в епоху бароко до демонстрації «механічної» вправності виконавця в подоланні технічних труднощів. Ідеалом у кожній з історичних епох був синтез технічних та художніх завдань. Віртуозність в фортепіанному мистецтві – це якість стилю музичного твору, в якому відображено взаємодію сформованих жанрово-стильових прийомів письма композитора і технічних можливостей інструмента.

Якщо звернутися до французької фортепіанної школи, то її найяскравішим представником кінця XIX – початку XX століть став **Каміль Сен-Санс** (1835–1921), один з найбільш різносторонніх французьких музикантів: плідний композитор, невтомний виконавець (піаніст, органіст, диригент), музичний критик, видатний педагог. Хоч минуло уже сто років з дня смерті митця, на сьогоднішній день його значний внесок у розвиток європейської культури не висвітлено в наукових працях в повній мірі.

Серед жанрового різноманіття композиторської творчості К. Сен-Санса, що охоплює опери, симфонії, концерти, хорові, вокальні, камерні твори, фортепіанна творчість займає виняткове місце у його спадку. Як фортепіанний класик французької школи XIX століття, він зіграв важливу роль у відродженні французької національної фортепіанної музики. Його музична спадщина стала основою для розвитку творчих індивідуальностей наступних поколінь композиторів та є значним внеском у світову музичну літературу. Його твори постійно виконуються як складова концертного репертуару численних виконавців багатьох країн світу, в тому числі й України. З точки зору стратегічних завдань сучасної музичної освіти, твори видатного французького майстра не втратили актуальність для навчально-педагогічної практики у вищих та середніх музичних навчальних закладах.

Перше ґрунтовне дослідження, що відкрило доктрину «сенсансознавства», належить Жоржу Серв'єру [251] (1897): його матеріали стали основою для більшості біографічних праць. Дослідження першої половини ХХ ст. містять спроби жанрової та хронологічної систематизації творчості К. Сен-Санса, однак аналітичне осмислення окремих творів має узагальнено-описовий характер, а жанри фортепіанної творчості розкриваються частково або зовсім відсутні (Е. Бюман [198], Ж. Монтаржі [231], А. Гервей [219], В. Лайл [227]). Цінними джерелами того часу є статті Ж. Бонеро та І. Філіппа, у котрих автори як очевидці описують виконавський стиль та принципи піанізму К. Сен-Санса.

Після декількох десятиліть «затишшя» (з 1930 по 1960-ті роки) сенсансознавство як галузь музикознавства невпинно розвивається по сьогоднішній день. Серед досліджень фортепіанної творчості К. Сен-Санса кінця ХХ початку ХХІ ст. вагомими є праці С. Ратнер [240-242], в яких міститься детальна атрибуція творів композитора. Стосовно досліджень фортепіанних циклів К. Сен-Санса, варта уваги праця О. Елліс [213]. Автор пропонує детальний структурний аналіз опусу 135, однак відмовляє йому в художності, бо не відносить етюд до художнього (віртуозно-концертного) типу. Книга «Каміль Сен-Санс і його світ» / *“Camille Saint-Saëns and His World”* під редакцією Джен Паслер / *Jann Pasler* (2012) [207] надає унікальні відомості про виконавську діяльність французького митця. Найбільш ґрунтовним дослідженням у вітчизняному музикознавстві останніх років є дисертація О. Буреля «Інструментальні концерти К. Сен-Санса в контексті французької жанрової традиції ХІХ – початку ХХ століть» [25]; однак ця праця сфокусована на висвітленні ролі композитора лише у розвитку жанру концерту. Водночас, теоретичні праці, які б надавали всебічну оцінку фортепіанної творчості К. Сен-Санса, зокрема малих жанрів, відсутні.

Твори для фортепіано *solo* начебто «програють» у популярності фортепіанним концертам К. Сен-Санса, що можна пояснити відсутністю в його спадщині жанру сонати, яка могла б конкурувати з концертом. Однак відданість

національним традиціям Франції віддалили композитора від неї. Оскільки в дисертації не вивчається жанр фортепіанного концерту (зважаючи на високу ступінь його вивченості в працях О. Буреля, *M. Stegemann*, *P. C. Pollei*, *E. A. Rath*, *R. H. Swan*), то сім циклічних опусів (кожний по 6 п'єс, окрім сюїти ор. 90) чудово заповнюють «прогалину», і привертають до себе увагу віртуозів від дня їх створення і до нині. Вони репрезентують композиторську інтерпретацію фортепіанної мініатюри. З виконавської точки зору так звані малі жанри К. Сен-Санса – цікавий приклад відображення французької національної фортепіанної школи в контексті західноєвропейського піанізму XIX – початку XX століть.

Затребуваність теми обумовлена недооцінкою (або повною відсутністю оцінки) творчої спадщини К. Сен-Санса в більшості наукових концепцій, які присвячено історико-типологічним процесам західноєвропейської музики. З огляду на творчість К. Сен-Санса, дослідник стильової системи епохи кінця XIX – початку XX століть переосмислить його роль в формуванні музичного неокласицизму та необароко.

Вісімдесятилітня виконавська кар'єра К. Сен-Санса та його велика фортепіанна спадщина є унікальним прикладом взаємовпливу віртуозних традицій виконавського мистецтва Західної Європи (як історичного спадку) та індивідуального стилю мислення.

Таким чином, запропонована тема даного дослідження «Фортепіанний стиль К. Сен-Санса як втілення виконавського ідеалу європейської культури XIX століття» є актуальною саме для сучасної практики фортепіанної культури України.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами темами.

Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Проблематика дисертації відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» на 2017-2021 рр. перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол

№ 3 від 30.11.2017 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 2 від 27 вересня 2018 р.).

Об'єктом дослідження є західноєвропейська традиція фортепіанного мистецтва XIX століття; **предметом** — фортепіанний стиль Каміля Сен-Санса як синтез композиторського і виконавського мислення.

Мета дослідження – визначити стильові засади творчого синтезу К. Сен-Санса з точки зору виконавського ідеалу загальноєвропейської традиції XIX століття.

До наукових завдань дисертації входять наступні позиції, що складають її структурний алгоритм:

- систематизувати наукові джерела, пов'язані з творчою спадщиною, виконавською діяльністю та особистістю К. Сен-Санса;
- дослідити генеалогію піанізму К. Сен-Санса як відправної точки осмислення стильових засад творчості;
- розглянути розвиток фортепіанної мініатюри у творчості композиторів французької школи;
- з'ясувати проблемні аспекти дослідження явища віртуозності у фортепіанному мистецтві;
- виявити композиційно-драматургічні принципи та специфіку фортепіанного викладу з позиції виконавських складнощів на матеріалі циклічних творів К. Сен-Санса;
- визначити принципи індивідуального стилю К. Сен-Санса в жанрах сольного фортепіанного мистецтва;
- розкрити засади інтерпретації фортепіанної творчості К. Сен-Санса в сучасному глобалізованому світі;
- обґрунтувати принципи національної самобутності фортепіанного стилю К. Сен-Санса у взаємодії із загальноєвропейським мистецтвом.

Матеріалом дослідження слугують обрані фортепіанні цикли: «Шість багателей» ор. 3, «Шість етюдів» ор. 52 (перший зошит), «Альбом» ор. 72,

Сюїта ор. 90, «Шість етюдів» ор. 111 (другий зошит), «Шість етюдів для лівої руки» ор. 135 і «Шість фуг» ор. 161 К. Сен-Санса.

Методи дослідження. Концепція дисертації обумовила міждисциплінарний синтез загальнонаукових та спеціальних підходів до предмету дослідження:

- *історико-культурологічний* – дозволяє висвітлити розвиток фортепіанної мініатюри з кінця XVIII до кінця XIX століть;
- *історико-контекстуальний* розкриває специфіку малих жанрів у контексті фортепіанної культури Західної Європи кінця XIX – першої третини XX століть;
- *системний* – узагальнює спостереження над композиторським та виконавським текстом музичного твору як художнього цілого;
- *жанровий* – вказує на типові інтонаційні та образні характеристики і праобрази творів;
- *стильовий* – виявляє ієрархію історичного стилю та індивідуально-композиторського мислення митця;
- *інтерпретативно-виконавський* – звертає увагу дослідника на завданнях технології фортепіанного мистецтва та інтерпретації;

Теоретична база дисертації складалася на ґрунті систематизації фундаментальних праць музичної науки за такими тематичними напрямками:

— *творча діяльність К. Сен-Санса* (О. Алексєєв [3], О. Бронфін [23], О. Бурель [24-26], Ю. Енгель [196], Ю. Кремльов [86], А. Михайлов [113], О. Пастухова [134], Т. Сирятська [150], Ё. Baumann [198], J. Bonnerot [200, 201], D. Brook [202], G. Burlison [204, 205], F. Busoni [206], A. Cortot [212], O. Ellis [213], T. Flynn [215], D. Gooley [217], J. Harding [218], A. Hervey [219], W. Lyle [227], Ph. Majorelle [228], J. Montargis [231], D. Parker [234], I. Philipp [236, 237], P. Pollei [238], S. Ratner [239-243], B. Rees [244], R. Rolland [245], P. Segarra-Sisamone [250], G. Servieres [251], M. Stegemann [252, 253], S. Studd [254]);

— *історія та теорія фортепіанного мистецтва* (О. Алексєєв [2-5], А. Бірмак [13], І. Браудо [22], Т. Веркіна [33, 34], І. Гофман [41], Ж. Дедусенко [46],

М. Друскін [48, 49], Д. Дятлов [50], Є. Зінгер [59], І. Іванова [60], Н. Кашкадамова [68, 69], Г. Коган [75-78], А. Корто [81], Г. Курковський [90], Є. Ліберман [95, 96], К. Мартінсен [106], Г. Нейгауз [125, 126], А. Ніколаєв [128], І. Сухленко [157, 158], М. Чернявська [176-182], L. Godowsky [216], F. Kalkbrenner [222]);

— *теорія жанрів фортепіанного мистецтва* (Б. Асаф'єв [8], Л. Березовчук [11], М. Борисенко [20], О. Бурліна [27], Є. Назайкінський [121], В. Панкратова [133], О. Соколов [152], А. Сохор [153, 154], В. Цуккерман [174]); а також оглядові та монографічні історичні дослідження (Е. Антонєц [6], С. Григоренко [42], Д. Гульцова [45], К. Зєнкін [55-57], М. Ілечко [62], М. Калашник [63], Г. Карелова [66], А. Меркулов [112], Л. Путішина [139], Н. Рябуха [147]);

— *теорія стилю* (Б. Асаф'єв [8], Н. Горюхіна [40], І. Коханік [84], М. Лобанова [98], О. Лосєв [99], В. Медушевський [107], М. Михайлов [114], Є. Назайкінський [121], Д. Рабінович [141], В. Холопова [166]) *та стилізації в музиці* (Т. Кюрегян [91], С. Шип [194]);

— *проблеми неокласицизму у музичному мистецтві* (В. Варунц [32], Ю. Келдиш [70], А. Кудряшов [89], Л. Мельник [111], Л. Раабен [140], М. Рябоконева [146], Е. Шевляков [189], М. Hyde [220], S. Messing [230], R. Taruskin [255], M. Wheeldon [257], A. Whittall [258]);

— *теорія віртуозності* (М. Бажанов [9], Б. Бородін [21], Г. Коган [76], А. Левінтов [94], Г. Мурадян [119], О. Мурга [120], І. Оношко [130], Д. Резник [142], С. Фейнберг [162], O. Jander [221]);

— *проблема взаємовпливу виконавського і композиторського стилю* (О. Кандинський-Рибніков [64], А. Показ [135], Н. Усенко [161], Р. Хатипова [165]).

Наукова новизна отриманих результатів. На ґрунті узагальнення дослідницьких джерел, жанрово-стильового та інтерпретативно-виконавського аналізу фортепіанних творів К.Сен-Санса в українському музикознавстві *вперше*:

- на ґрунті систематизації наукових джерел щодо фортепіанної творчості К. Сен-Санса надано оцінку предметним напрямам музикознавчих досліджень;
- обґрунтовано концепцію фортепіанного стилю К. Сен-Санса у світлі спадкоємності та ідеалу виконавської традиції європейської культури;
- виявлено композиційно-драматургічні принципи семи фортепіанних циклів та специфіку їх віртуозного викладу;
- введено до наукового обігу поняття «модус віртуозності» (для виокремлення віртуозності в музичному тексті) та запропоновано типологізацію модусів віртуозності фортепіанних циклів К. Сен-Санса;
- обґрунтовано риси національної самобутності фортепіанного стилю К. Сен-Санса у взаємодії із загальноєвропейським інструментальним мистецтвом.

Подальшого розвитку набули:

- типологія віртуозних елементів фактури як складової фортепіанного мислення композитора;
- концепція І. Оношко щодо віртуозності як фактору становлення і розвитку фортепіанного мистецтва;
- ідеї Б. Бородіна щодо піаністичності.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали та висновки дослідження можуть бути використані в навчальних курсах «Історія і теорія фортепіанного мистецтва», «Проблеми сучасного фортепіанного виконавства», «Історія світової музичної культури», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Актуальні аспекти теоретичного музикознавства», а також в класах спеціального фортепіано для бакалаврів, магістрів та аспірантів вищих музичних навчальних закладів України та інших країн світу.

Апробація отриманих результатів. Обговорення дисертації відбувалось на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення та висновки оприлюднено на міжнародних і всеукраїнських

науково-практичних конференціях: «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 23-24 березня 2017 р.); «Жінка за межами звичайного: Клара Шуман, Фанні Мендельсон, Марія Шимановська...» (Харків, 14 жовтня 2018 р.); «Музика і театр у науковому дискурсі» (Харків, 22 лютого 2019 р.); «Трансформація музичної освіти: культура та сучасність» (Одеса, 30 квітня – 02 травня 2019 р.); «Homo interpretatus в творчій практиці сьогодення (до 15-річчя кафедри інтерпретології та аналізу музики)» (Харків, 06-08 грудня 2019 р.); Перша відкрита онлайн конференція ради молодих вчених Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, 16 травня 2020 р.); «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харків, 04-06 березня 2021 р.); «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 01-03 квітня 2021 р.); «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 17-18 травня 2021 р.); «Українське мистецтво, культура, освіта: актуальні проблеми, тенденції та перспективи розвитку» (Івано-Франківськ, 25–28 травня 2021 р.).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у чотирьох одноосібних статтях; з яких 3 – у спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України та 1 стаття у фаховому періодичному зарубіжному виданні «European Journal of Arts. Premier Publishung s.r.o.» (Відень, Австрія).

Структура роботи. Дисертація складається з Анотацій, Вступу, трьох основних розділів (15 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (258 показників; з них 61 – іноземними мовами) та Додатків. Загальний обсяг роботи – 254 сторінка; з них 174 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧИСТЬ К. СЕН-САНСА У КОНТЕКСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ XVIII-XIX СТОЛІТЬ

1.1 Творча постать К. Сен-Санса в дзеркалі музикознавчих студій

Оскільки в світовому доробку наукового сенсансознавства існує дуже велика кількість матеріалів, аналіз літературних джерел сфокусовано нами на важливих біографічних працях та дослідженнях, присвячених фортепіанній творчості французького композитора.

Протягом життя К. Сен-Санса, його виконавська і композиторська діяльність часто ставали темами статей преси не тільки французької, але й усієї Європи. Ще за життя композитора, було зроблено декілька суттєвих біографічних досліджень, які датуються XIX століттям. До них належить написана в 1897 р. монографія Жоржа Серв'єра «Сучасна французька музика»¹ / *Georges Servières "La musique française moderne"* [251], в якій К. Сен-Сансу присвячений великий розділ. Ж. Серв'єр надає характеристику творчості композитора в хронологічній послідовності, та один з перших систематизує опубліковані твори з точки зору жанрової специфіки.

Біографічні дослідження початку XX ст. представлені французами – Емілем Бюманом «Основні форми в музиці: творчість Каміля Сен-Санса» / *Émile Baumann "Les grandes formes de la musique: L'oeuvre de Camille Saint-Saëns"* (1905) [198] і Жаном Монтаржі «Каміль Сен-Санс: творчість і виконавська діяльність» / *Jean Montargis "Camille Saint-Saëns: L'oeuvre, l'artiste"* (1919) [231]. Зокрема, Е. Бюман вказує на вплив Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Г. Берліоза і Ш. Гуно, в загальному описі музичного стилю композитора (при цьому не надаючи інтонаційно-драматургічного або жанрово-композиційного аналізу конкретних творів). На думку вченого, К. Сен-Санс більшою мірою спирається на чітко організовану форму, ніж на почуття і

¹ Тут і далі переклад назв досліджень і цитат на українську автора – О. К.

ефект, що притаманне більшості композиторів романтичної доби. Дослідник називає композитора «великим поетом», і пише, що для нього «форма є вершиною буття».

Монографія Ж. Монтаржі складається з чотирьох розділів: “*L’éducation musicale*” («Музична освіта»), “*L’oeuvre de 1858 a 1878*” («Творчість з 1858 по 1878»), “*L’oeuvre de 1878 a 1914*” («Творчість з 1878 по 1914»), “*La personnalité artistique*” («Творча особистість»); аналізи музичних творів, як і в попередніх дослідженнях, мають узагальнено-описовий стиль викладу.

У 1914 році Жан Бонеро / *Jean Bonnerot* (секретар і друг композитора) публікує книгу «Каміль Сен-Санс: життя і творчість» / *Camille Saint-Saëns: Sa vie et son oeuvre* [200]. Автор описує важливі біографічні дані в хронологічній послідовності, що стали основою усіх інших надійних наукових біографій К. Сен-Санса, надаючи читачам більш широке уявлення про його особистість. У статті 1922 року «Сен-Санс» / “*Saint-Saëns*” [201] Ж. Бонеро розкриває деякі незвичні і зворушливі деталі з життя композитора. Цікавою є спроба характеристики виконавського стилю К. Сен-Санса та його щоденних вправ за фортепіано.

Декілька праць про життя і творчість К. Сен-Санса, ще за його життя написав Д. Паркер / *D. Parker*. У статті «Каміль Сен-Санс: Критична оцінка» / “*Camille Saint-Saëns: A Critical Estimate*” [234] він розкриває ставлення інших композиторів (Г. Бергіоз, Ш. Гуно, Ф. Ліст, Ж. Масне) до К. Сен-Санса як до французького генія, наводячи цитати з їх епістолярної спадщини. Критик вважає, що К. Сен-Санс не пов'язаний з жодною композиторською чи виконавською школою, і на відміну від інших (наводить приклад Дж. Верді) не залежить від історико-стильових «періодів».

У російському музикознавстві початку ХХ ст. постать К. Сен-Санса знайшла своє відображення у праці Юлія Енгеля «Нарис з історії музики» (1911) [196], де знаходимо (знову таки!) загальний опис характеристик стилю від «новатора» до «консерватора». Привертає увагу наявність музикознавчого аналізу Симфонії № 3 ор. 78. Вчений охарактеризував К. Сен-Санса як творчу

особистість: «...він – еkleктик, який збирає мед з усіх квітів, однаково прихильний до всіх напрямків, але в жодному не йде до кінця<...>Музикант, для якого чистота музичного поєднання – найвищий закон, вся творчість котрого характеризується, перш за все, ясністю, стрункістю, елегантністю. Музикант, незважаючи на еkleктизм, залишається перш за все французом» [196, с. 136-137]. Варто відмітити, що термін «еклектик» застосований щодо К. Сен-Санса – це застарілий ярлик, який здебільшого поширений у працях російських авторів і має негативний відтінок, у той час як західноєвропейські музикознавці його майже не використовували.

Смерть композитора у 1921 році стала причиною появи ще кількох досліджень, присвячених його творчості. У тому ж році публікується одна з перших монографій англійською мовою – Артур Гервей «Сен-Санс» / *Arthur Hervey "Saint-Saëns"* [219]. Автор характеризує композитора як «... абсолютно унікальну особистість. Він зумів: навчатись, не будучи педантичним; бути співучим, не ставши банальним; легко і майстерно використовувати усі музичні форми і виразові засоби; залишатися ясним і лаконічним у його музичних висловлюваннях, і уникнути усіх перебільшень. Його широкий світогляд не дозволив йому коли-небудь падати в крайності, і допоміг зберегти ідеальну рівновагу в усіх його творах» [219, с 29]. В розділах, що стосуються конкретних жанрів висловлювання автора є досить поверхневими. Він згадує лише вибрані композиції, і досліджує їх без поглибленого жанрово-стильового аналізу. Однак, праця А. Гервея пропонує сучасному читачеві тонке відчуття мистецтва початку ХХ ст. та оцінку музики і естетики К. Сен-Санса.

У 1923 році опубліковується ще одна англійська праця – Вотсон Лайл «Каміль Сен-Санс, його життя і мистецтво» / *Watson Lyle "Camille Saint-Saëns, His Life, His Art"* [227]. Дослідження поділяється на три розділи, у перших двох представлено біографію та суспільне життя композитора, як критика та письменника.

Третій містить розгляд окремих творів, хоча в описовій формі, з обмеженими аналітичними коментарями (твори для фортепіано *solo*

омінаються), В. Лайл лише побіжно згадує три, на її думку, найпомітніші фортепіанні цикли: багателі ор. 3 та два зошити етюдів ор. 52 і 111, підкреслюючи, що більшість відвідувачів концертів точно повинні були чути п'єси з цих опусів [227, с. 145]. В цілому, автор охарактеризовує музику К. Сен-Санса як класичну, добре збалансовану і яскраву.

Цікавою, на наш погляд, є стаття Ферруччіо Бузоні «Спогади про Сен-Санса» / *Ferruccio Busoni "Reminiscences of Saint-Saëns"* [206], написана у грудні 1921 р., одразу після смерті композитора. Ф. Бузоні вважав його останнім в лінії моцартівської «школи», до якої він також відносив великих композиторів-попередників Дж. Россіні, Л. Керубіні, Ф. Мендельсона, Ш. Гуно і Ж. Бізе. На думку автора, відмінність К. Сен-Санса від вищезгаданих митців полягає в тому, що він спочатку став відомим як великий піаніст і органіст, а потім як композитор. Ф. Бузоні охарактеризовує К. Сен-Санса як висококваліфікованого музиканта, зокрема, як «досконалого» виконавця і «технічно досвідченого» композитора.

Ромен Роллан / *Romain Rolland* також не оминув великого французького музиканта у своїй збірці статей 1922 року. Так, у статті «Каміль Сен-Санс» / *"Camille Saint-Saëns"* надано оцінку його творчої діяльності. Автор вважає, що музика композитора містить «великий класичний дух і вишукане полотно музичної культури – німецької культури ... через те, що основою всього сучасного мистецтва є німецька класика» [245, с. 368]. Р. Роллан порівнює композитора з Вольтером через ясність думки, елегантність і точність висловлювання, в той час як в чисто музичному стилі, знаходить паралелі між К. Сен-Сансом і Ф. Мендельсоном. Крім того, Р. Роллан захищає К. Сен-Санса перед критиками, які поспішають звинуватити його в копіюванні класичного стилю: він більш точно вказує на духовну спорідненість французького композитора з композиторами-класиками.

На жаль, після смерті К. Сен-Санс став периферійною фігурою в історії західноєвропейської музики. З 1930 по 1960-ті роки з'являлися тільки періодичні дослідження, і, в основному, будь-яке обговорення особистості

композитора і його музики було зменшене до розділів підручників, присвячених французькій музиці XIX ст. В окремих випадках творчість К. Сен-Санса була складовою таких досліджень, як наприклад: «П'ять великих французьких композиторів» Дональда Брука / *Donald Brook "Five Great French Composers"* (1946) [202], в якій автор аналізує деякі драматичні та інструментальні твори композитора, в тому числі фортепіанні концерти № 2, 4, 5. Наведені вище дослідження є, на наш погляд, досить поверхневими: звернення до інструментальної музики К. Сен-Санса обмежено загальними твердженнями, без будь-якого спеціального аналізу.

У монографії «Французька фортепіанна музика кінця XIX – початку XX століть» О. Алексеєва (1961) [3] на увагу заслуговує розділ, присвячений фортепіанній творчості К. Сен-Санса. Автор вважає, що композитор відіграв важливу роль у відновленні інструментальної музики Франції останньої третини XIX ст. На думку музикознавця життєрадісність є основою естетики творчості К. Сен-Санса і дає її опис: «Життєрадісність Сен-Санса чисто французька – повна дотепності, блиску <...> Його мистецтву органічно чужі важкість думок і форм, воно наповнене вишуканою пластикою, грою гнучких і стрімких ритмів» [3, с. 29]. О. Алексеєв, як і його попередники, при розгляді фортепіанної спадщини композитора, більшу увагу звертає на твори для фортепіано з оркестром, зокрема на Другий ор.22, Четвертий ор.44 і П'ятий ор. 103 фортепіанні концерти та фантазію «Африка» ор. 89. Малі жанри, що також становлять значний пласт спадщини композитора, згадуються побіжно, але розділ містить низку влучних зауважень.

Як стверджує науковець, розвиток фортепіанного циклу у К. Сен-Санса проходив у двох напрямках:

1) більш вільний, програмно-живописний, відчутний вплив має творчість Ф. Ліста («Роки подорожей»);

2) суворий, в основі якого лежать зразки старовинної сюїти клавесиністів. На думку музикознавця другий напрям, зокрема, «Сюїта» ор. 90, міг наштовхнути М. Равеля на створення відомої «Гробниці Куперена» [3, с. 50].

На 130-ті роковини з дня народження композитора – 1965 рік – Джеймс Хардінг / *James Harding* написав значну за обсягом монографію англійською мовою «Сен-Санс і його оточення» / “*Saint-Saëns and His Circle*” [218]. Автор описує величезне коло знайомств композитора, включаючи окрім французьких культурних діячів, майже всі відомі постаті тогочасної Європи і Росії зокрема. Дж. Хардінг порівнює К. Сен-Санса з В. А. Моцартом за його віртуозність і швидкість написання творів. Аналізи творів композитора характеризуються підвищеною емоційністю, а цитати використовуються без посилань на джерело, однак це дослідження допомогло відновити зацікавленість К. Сен-Сансом в США, що сприяло появі у 1970-ті рр. низки наукових праць, присвячених симфонічній, органній, камерній і фортепіанній музиці композитора.

У Західній Європі також спостерігається посилення інтересу до композитора. Німецький музикознавець Міхаель Штегеман / *Michael Stegemann* у дослідженні «Каміль Сен-Санс і Німеччина» / “*Camille Saint-Saëns und Deutschland*” переосмислює ставлення К. Сен-Санса до його країни. Автор вважає, що образ К. Сен-Санса був спотворений як в Німеччині, так і в Франції через його громадську активність під час франко-пруської та першої світової війн. Занепокоєння композитора, що Р. Вагнер може перешкодити незалежному розвитку французької музики, було розтлумачене як відмова від Німеччини в цілому, незважаючи на той факт, що композитор виконував твори Р. Шумана, Л. Бетховена і В. А. Моцарта у своїх програмах [253].

Великим внеском в дослідження життя і творчості великого французького музиканта стала ґрунтовна праця Ю. Кремльова «Каміль Сен-Санс» [86], яка була опублікована в 1970 році. Спираючись на дослідження і матеріали своїх попередників, автор розглядає життєтворчість К. Сен-Санса: його художнє оточення, формування та подальшу еволюцію його творчого мислення, як композитора та виконавця. Монографія містить ґрунтовні аналізи основних творів спадщини композитора: інструментальні концерти, опери, симфонії, симфонічні поеми, камерні опуси. Малі жанри (вокальні та інструментальні) представлені в узагальненій описовій формі.

В останні два десятиліття ХХ ст. (80-90-ті) спостерігається поживлення інтересу до творчої постаті К. Сен-Санса, зокрема, його епістолярної спадщини. Стають доступними нові, раніше не опубліковані листи: наприклад, листування між композитором і Г. Форє (опублікована в 1994 році Жаном-Мішелем Некту / *Jean-Michel Nectoux* [233]), що складається з 138 листів, написаних в період з 1862 по 1920 роки.

У ці ж самі роки дослідники звертають велику увагу і на жанр сольного інструментального концерту в творчості К. Сен-Санса. Так, Пол Кеннон Поллей / *Paul Cannon Pollei* у статті «Віртуозний фортепіанний стиль Ліста у фортепіанних концертах Каміля Сен-Санса» / “*Lisztian Piano Virtuoso Style in the Piano Concerti of Camille Saint-Saëns*” вирізняє п’ять усталених елементів віртуозного стилю, що притаманні фортепіанним концертам: бравурність, токатність, каскадність, філігранність, і простота [238, с 59]. П. Поллей вважає, що немає доказів еволюції стилю піанізму у фортепіанних концертах К. Сен-Санса. Його віртуозність представлена цілком сформованою починаючи з Першого концерту і залишається незмінною протягом усього життя. Виходячи з назви статті, автор чомусь не надає будь-яких конкретних порівнянь між двома композиторами і їхніми фортепіанними концертами.

У 1984 році М. Штегеман опубліковує книгу «Каміль Сен-Санс і французький сольний концерт 1850-1920 років» / “*Camille Saint-Saëns und das französische Solokonzert von 1850 bis 1920*” німецькою мовою, а у 1991 – англійською [252]. Концертні твори К. Сен-Санса досліджуються з точки зору підходу композитора до композиції і різних структурних форм цих робіт. Також розглядається музичний стиль, поряд з використанням народних і східних елементів, аналізуючи цікаві аспекти оркестровки, форми, гармонії, мелодії та ритму, які досі не потрапляли під науковий приціл дослідників. У праці порівнюються концерти К. Сен-Санса з 1850 по 1920 роки з творами інших європейських композиторів у того ж періоду, при чому аналіз творів інших композиторів займає лише близько 20 % від загального обсягу книги (57 ст. з 341ст.) і не охоплює цілісної картини жанру концерту обраного періоду

(деякі твори європейських композиторів взагалі не враховано, як наприклад, відомий репертуарний концерт ор. 39 віртуоза-піаніста Ш. Алькана / *Ch. Alkan*).

Наприкінці минулого століття виходять дві англomовні біографії французького композитора: Стівена Стадда / *Stephen Studd* [254] та Браян Різ / *Brian Rees* [244]. Наукову цінність праці С. Стадда складають знайдені і переведені на англійську мову короткі есе, написані власне К. Сен-Сансом, а також опис його виконавських інтерпретацій. Як пише автор: «він уникав відверто емоційного і сентиментального стилю виконання; швидше намагався грати так, щоб бути вірним наміру композитора, наскільки це можливо» [254, с. 59-60]. Друга біографія є менш цікавою для дослідників, тому що автор, очевидно, запозичує матеріал у своїх попередників, опираючись на статті з журналів, але не вказує джерела з яких беруться цитати.

Варто звернути окрему увагу на дослідження фортепіанної спадщини і піанізму К. Сен-Санса, які належать піаністам і молодшим сучасникам композитора. В першу чергу, вельми цікавими є статті французького піаніста, композитора, педагога і учня К. Сен-Санса Ісідора Філіппа / *Isidore Philipp*. Стаття «Сен-Санс піаніст і органіст» / “*Saint-Saëns pianiste et organiste*” [237] була написана ще за життя композитора в 1907 р. Вона складається з двох частин, в першій описується фортепіанна техніка К. Сен-Санса. Автор пише, що у віці 70 років, композитор був ще великим віртуозом, з «гнучкою» артикуляцією та «прекрасним *legato*», яким, серед відомих йому піаністів більше, ніхто не володіє. В другій частині статті дається оцінка деяких творів для фортепіано з оркестром, серед них концерти, а також фантазія «Африка» ор. 89 та рапсодія «Овернь» ор. 73.

Ще одну статтю І. Філіппа «Сен-Санс піаніст і композитор для фортепіано» / “*Saint-Saëns pianiste et compositeur pour le piano*” [236] було написано після смерті композитора в 1922 році. Автор розповідає про юнацькі концерти К. Сен-Санса і про його навчання у К. Стаматі. Інформативним є опис піанізму К. Сен-Санса, гру якого І. Філіпп неодноразово чув в залі Концертної спілки консерваторії і в салоні Плеєля.

Надалі розглядається фортепіанна спадщина композитора. Автор поділяє твори для фортепіано соло на дві групи: 1) традиційні форми – етюди та танцювальні п'єси (вальси, мазурки); 2) характерні твори, або *intentions pittoresques* (мальовничі наміри) прикладом є «Неаполітанська пісня» з «Альбому» для фортепіано оп. 72, «Овернська» рапсодія оп. 73 і «Спогади по Ізмаїлю» оп. 100.

Швейцарський піаніст і диригент Альфред Корто / *Alfred Cortot*, який також навчався в паризькій консерваторії, у другому томі своєї збірки невеликих есе під назвою «Французька фортепіанна музика» / *“La musique française de piano”* (1930), опублікував статтю «Сен-Санс і фортепіано» / *“Saint-Saëns et le piano”* [212]. Автор розділяє фортепіанні твори композитора на чотири категорії: для фортепіано *solo*, для фортепіано з оркестром, для фортепіано в чотири руки (як для одного, так і для двох інструментів) і фортепіанні транскрипції (творів К. Сен-Санса та ін.). А. Корто більшу увагу приділяє фортепіанним концертам, порівнюючи їх з концертами Ф. Ліста, Р. Шумана і Ф. Мендельсона. Твори для фортепіано *solo* він вважає надто передбачуваними.

У XXI столітті не припиняються дослідження спадщини К. Сен-Санса, як франкомовні, англomовні, так і російсько-українськомовні. Привертає увагу праця Олівії Д. Елліс / *Olivia D. Ellis* [213], що присвячена фортепіанним етюдам для лівої руки оп. 135. Однак, на нашу думку, музикознавець недооцінює новаторство і значення опусу для фортепіанного мистецтва, вона представляє детальний структурний аналіз циклу, однак відмовляє йому в художності, не відносячи етюди до віртуозно-концертного типу.

В сучасному «сенсансознавстві» постала проблема систематизації величезної кількості творів, написаних майже в усіх жанрах, включаючи кінофільми. Над цим питанням працює канадський музикознавець Сабіна Ратнер / *Sabina Ratner*, ще у 1984 вона написала статтю «Приховані автографи Сен-Санса» / *“A Cache of Saint-Saëns Autographs”* [240], котра описує 68 рукописів композитора, датованих 1844 – 1920 рр., що не були включені до

переліку при переміщенні предметів із консерваторії до Національної бібліотеки. Більшість рукописів – це оригінальні твори для фортепіано (шість з яких є неопублікованими), а також транскрипції творів інших композиторів. Автор включає детальний перелік усіх композицій.

На даний момент під редакцією С. Ратнер опубліковані два томи повного тематичного зібрання музики К. Сен-Санса. Перший том [241], присвячений оркестровим та інструментальним творам, опубліковано в 2002 році *Oxford University Press*. Другий том [242], що містить дослідження драматичних творів, вийшов у світ в 2012 р. Ці каталоги є дуже корисними для дослідників, оскільки кожен запис в них містить таку інформацію, як назву і опус твору, ілюстрацію основних тем кожної частини твору, дату, місце і обставини написання, присвяти, склад інструментів, розміщення та опис автографів, дані про видання, дані про всі існуючі версії, аранжування та транскрипції твору, місце прем'єр та значних виконань з іменами виконавців.

В 2012 р. за допомогою *The Bard Music Festival* в поєднанні з *Princeton University Press* опубліковано книгу «Каміль Сен-Санс і його світ» / “*Camille Saint-Saëns and His World*” [207] під редакцією Джен Паслер / *Jann Pasler*. Як пояснює редактор книги у вступному слові, ця біографія не пов'язана зі стилем, впливом і спадщиною композитора, а скоріше, пропонує калейдоскопний підхід до її опису, включаючи мікро-розповіді і аналізи [207, с. 11]. Запропонувавши новий підхід до музичної біографії, з «постмодерністською толерантністю до невідповідностей», вона розглядає парадокс і протиріччя між композитором і його репутацією. «З одного боку, як монументального композитора, "французького Бетховена", а з іншого – як сварливого старого реакціонера, стійкого до змін і обуреного ними» [207, с. 11]. Зокрема, цікавим є другий розділ «Сен-Санс – музикант» / “*Saint-Saëns the musician*” книги у якому розглядається виконавська кар'єра Сен-Санса, а також виконання його музики в Парижі та за кордоном. Д. Гулей / *D. Gooley* [217] підкреслює спорідненість К. Сен-Санса з постаттю композитора-віртуоза Ф. Ліста або А. Рубінштейна.

Автор також демонструє, як цей образ, ця асоціація з фортепіано та віртуозністю погано впливали на сприйняття К. Сен-Санса у ролі композитора.

Серед досліджень останнього десятиліття цікавою є стаття Джефрі Бурлесона «Прото-імпресіонізм у фортепіанній творчості Каміля Сен-Сенса» / *Geoffrey Burlison "Proto-Impressionism in Piano Works of Camille Saint-Saëns"* (2017) [204], в якій розглядаються фактурні і гармонічні елементи етюдів як прототипи основних принципів фортепіанних творів К. Дебюсі і М. Равеля.

Привертають увагу також висловлювання відомих сучасних піаністів-віртуозів Бертрана Шамайю / *Bertrand Chamayou* (інтерв'ю з Кетрін Купер / *Katherine Cooper* (2018) [211]) та Марка-Андре Амлена / *Marc-André Hamelin*. Зокрема, М.-А. Амлен так охарактеризував три опуси етюдів в анотаціях до ювілейного буклету, що вийшов друком до 100-річчя з дня смерті композитора (2021): «Вони здаються мені надзвичайно вимогливими, задуманими піаністом з величезними можливостями. Це дуже добра фортепіанна музика, надзвичайно складна для виконання» [243, с. 25].

Невпинне зростання зацікавленості дослідників та виконавців музикою К. Сен-Санса в останні декілька десятиліть також відобразилось і у вітчизняному музикознавстві. Цікаві міркування щодо ранньої творчості композитора містить стаття Н. Савицької «Декілька міркувань з приводу раннього творчого віку» (2010) [148]. Виконавський стиль та фортепіанна творчість К. Сен-Санса розглядаються у навчальних підручниках Н. Кашкадамова «Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя» (2006) [68] та І. Іванової і А. Мізітової «Вальс в фортепіанній музиці ХІХ – початку ХХ століть» (2014) [60, с. 71-75], а також у статтях О. Пастухової «Фортепіанні концерти Сен-Санса та виконавська культура Франції кінця ХІХ століття» (2004) [134]. Т. Сирятської «Виконавська діяльність К. Сен-Санса та її вплив на піаністичні традиції ХХ століття» (2011) [149], Л. Шевченко «Стильові особливості ансамблевої музики К. Сен-Санса у грі піаністів Одеси» (2019) [190]. Зокрема, Н. Кашкадамова дає короткий опис фортепіанного стилю К. Сен-Санса, проводячи аналогії з Ф. Мендельсоном, «...подібність у

фортеп'яній фактурі обох композиторів: *ідеал ясного, прозорого звучання, гомофонно-гармонічний склад, широке використання формул дрібної пальцевої техніки <...> тут впізнається багаж блискучого піанізму»* (курсив мій – О. К.) [68, с. 380].

Вкажимо також на вагомий внесок харківського музикознавця **Олександра Буреля**, який захистив дисертацію «Інструментальні концерти К. Сен-Санса в контексті французької жанрової традиції XIX – початку XX століть» [25]. В праці виявлено відношення К. Сен-Санса до жанру інструментального концерту як втілення авторських естетико-стильових властивостей та визначено його роль у становленні французької жанрової традиції XIX – початку XX століття.

Отже, дослідження діяльності К. Сен-Санса складають значну кількість матеріалів, що різносторонньо розкривають його творчу особистість. Неоднозначною є і оцінка ролі композитора у світовій та національно-французькій музичній культурі. Стосовно аналізу музичних творів, увага більшості зарубіжних і вітчизняних музикознавців спрямована на масштабні оперно-симфонічні жанри спадщини композитора, камерні жанри аналізовано менш детально. Повнішого дослідження потребує проблема виконавського стилю мислення К. Сен-Санса та його втілення у фортепіанній і органній творчості.

1.2. Генеалогія фортепіанної творчості К. Сен-Санса

Каміль Сен-Санс народився в 1835 році. У цей час Париж отримав славу одного з найбільших осередків музичної культури Західної Європи, зокрема, піанізму. Піаністи-віртуози Франції відрізнялися барвистою і наспівною грою, витонченістю в деталях (продовження традицій, що склалися в епоху клавесиністів), а також культурою використання туше. Такий розквіт фортепіанного виконавства мав свої передумови, і в значній мірі пов'язаний з відкриттям в 1795 році Паризької консерваторії, яку очолив Бернар Саррет / *Bernard Sarrette* (відзначимо, що це перша в світі державна консерваторія).

Велике значення мали *технологія* виготовлення фортепіано (органологічний аспект вивчення мистецтва гри), *темброво-артикуляційні* та *акустичні властивості* самого інструмента, що впливали на розвиток уявлень композиторів та виконавців щодо його художнього потенціалу. У 1821 році французький майстер Себастьян Ерар / *Sébastien Érard* зробив відкриття, яке сьогодні називають «механізм подвійної репетиції». У 1826 році власник фортепіанної фабрики в Парижі Жан Анрі Папе / *Jean-Henri Pape* відмовився від шкіряного покриття молоточків, і почав використовувати спеціальний фетр. Його фабрика перша у Франції почала використовувати перехрещені струни і чавунну раму, що дозволило збільшити звучність фортепіано для концертів у великих залах. Завдяки цим винаходам, фірми С. Ерара і Ж.-А. Папе, а також фабрики К. Плеєля / *C. Pleyel* та А. Герца / *H. Herz* здобули перевагу на європейському ринку першої половини XIX століття. Як пише Є. Зінгер, «...паризьким фабрикам вдалось поєднати позитивні властивості віденських і лондонських інструментів<...>Французькі інструменти стають чутливими, наспівними, барвистими» [59, с. 32].

Розвиток фортепіанного мистецтва Франції відбувався завдяки новаційним ідеям педагогів-методистів, котрі опановували можливості оновленого інструмента. Найвидатнішими з них були професори консерваторії – Жан Луї Адан / *Jean Louis Adam*, Луї-Емануель Жаден / *Louis-Emmanuel Jadin*, Жозеф Ціммерман / *Joseph Zimmermann*. Поряд з консерваторією в Парижі виникає велика кількість приватних курсів і шкіл, які очолюють відомі педагоги-віртуози: Жак і Анрі Герци / *Jacques et Henri Hertz*, Луї Лакомб / *Louis Lacombe*, Фредерік Калькбреннер / *Friedrich Kalkbrenner*.

Розглянемо детальніше школу Ф. Калькбреннера, оскільки К. Сен-Санс перейняв деякі віртуозні елементи фортепіанної техніки саме цієї школи, через свого педагога **Каміля Стаматі** / *Camille Stamaty*. Загальновідомо, що Ф. Калькбренер був одним з найбільших віртуозів Франції 30 – 40-х років XIX століття та навчався в Паризькій консерваторії у Л. Адана. «Він володів високою віртуозною майстерністю: обидві його руки вільно володіли терціями і

секстами. Горезвісна “незалежність” пальців, їх чіткість та рівність були відточені у Ф. Калькбрєннера до рідкісної досконалості», – пише Є. Зінгер [59, с. 46]. Віртуоз прославився красою, ясністю і витонченістю звуку, різноманітністю туше, у поєднанні з продуманістю деталей і майстерною координацією рухів. Відзначимо, що схожими властивостями піанізму володів і К. Сен-Санс, згідно спогадів його сучасників.

За життя Ф. Калькбрєннер володів великим авторитетом педагога. До числа найбільш відомих його учнів належать: Марія Мок / *Marie Moke*, Луїза Маттман / *Luisa Mattman*, К. Стаматі. Навчання в школі Ф. Калькбрєннера проводилось за системою яка називалася «Метода» / “*Méthode*” [222, 223], її автор підсумував досягнення педагогічної думки стосовно фортепіанного виконавства станом на першу третину ХІХ ст. В основу «Методи» було покладено розвиток ідеальної техніки. Для більшої ефективності використовувався спеціальний апарат «рукостав» (“*Guide-mains*”). Пристрій складався з горизонтальної планки, яка прикріплюється до фортепіано на рівні білих клавіш (див. Рис. у Додатку В). Учень мав виконувати вправи пальцями, спираючись передпліччям на планку. Активність плеча і рухи кисті обмежувались: рука рухалась тільки горизонтально. Цікаво, що при творчих умовах виконання художнього твору використання апарату суворо заборонялось.

Великого значення Ф. Калькбрєннер надавав прийому *legato*, рекомендуючи вивчати художні твори наспівним звуком, включаючи групетто і трелі. Але наспівність повинна бути активною, звук фортепіано має бути теплим, але не в’язким, сильним без жорсткості, ніжним без в’ялості пальців.

Вчення про туше займає окремий розділ «Методи» – гра подушечкою закругленого пальця взято за основний прийом звуковидобування, хоча манера туше може змінюватись до нескінченності. Ф. Калькбрєннер вважав помилковими погляди деяких його сучасників, що фортепіано має готовий звук. На його думку, властивості звуку залежать від дотику піаніста до клавіші інструмента: «Дуже поширеною помилкою є думка, що тон фортепіано

залежить виключно від самого інструмента; навпаки, хороше “*grand Piano Forte*” – це, мабуть, той інструмент, у якому звук найбільше здатний до модифікації. Випрямляючи пальці або граючи на нігтях, видається мало звуку; обидва ці шляхи дуже погані. До клавiші слід торкатися м’ясистю частиною пальця...» [222, с. 11].

Таким чином, Ф. Калькбреннер розвиває новітні, на той час, погляди свого вчителя Л. Адана, який переніс центр уваги виконавців на туше і динамічні градації звуку, що означає відмову від застарілого клавесинізму, і поворот до піанізму у французькій музичній культурі.

Як відомо, у десять років (6 травня 1846 року) юний К. Сен-Санс дав свій перший сольний концерт в залі Плеєль / *salle Pleyel*: в той день розпочалась його вісімдесятилітня кар’єра віртуоза-піаніста. Він показав себе авторитетним інтерпретатором класичної музики. Публіка з похвалами сприйняла чудодитину. К. Сен-Санс був проголошений «другим Моцартом», і це порівняння залишиться з ним на все життя. Як свідчить програма концерту (прелюдія і fuga Й. С. Баха, тема з варіаціями Г. Генделя, Концерт для фортепіано з оркестром *B-dur* В. А. Моцарта (К. 450), Третій концерт для фортепіано з оркестром Л. ван Бетховена ор. 37, «Токата» Ф. Калькбреннера), основу педагогічного репертуару школи Калькбреннера – К. Стаматі становили твори геніальних композиторів-класиків.

Міцна класична «муштра», яку отримав К. Сен-Санс в дитинстві під керівництвом К. Стаматі, наклала свій відбиток на його піанізм. Він відрізнявся прозорістю звучання, педантично точним відтворенням тексту, ідеальною рівністю і чіткістю в пасажах. Н. Кашкадамова так характеризує виконавський стиль К. Сен-Санса: «Йому властива була надзвичайна ясність, чистота та викінченість, бездоганна техніка. Сен-Санс любив дуже швидкі темпи, його фразування було елегантним, звучання – стриманим. <...> жвавiсть, дотепність, вишуканість притаманні були значно більшою мірою, ніж сентименти» [68, с. 379]. Один з учнів М. Рубінштейна, Р. Геніке висловив свої враження від К. Сен-Санса в концерті сезону 1875-1876 років в Москві так: «...блиск і чисто

французька жилка його гри викликали загальне захоплення<...>довелося визнати своєрідну красу і велику майстерність гри Сен-Санса» [39].

Слід відзначити і вплив Олександра Боелі / *Alexandre Boëly* (1785-1858), з яким К. Сен-Санс практикував гру на органі. О. Боелі був висококваліфікованим фахівцем, професором консерваторії, та інтенсивним захисником творчості Й. С. Баха. Його захоплення передалось молодому учневі. Орган відіграв важливу роль у формуванні стилю мислення композитора. К. Сен-Санс написав багато творів для цього інструмента. Більш того, органну фактуру можна відчувати і в деяких фортепіанних творах (наприклад, перший розділ етюд № 1 “*Prélude*”, етюд № 3 “*Prélude et fugue en Fa mineur*” op. 52, fuga № 6 *C-dur* op. 161).

Важливим критерієм мистецтва гри на фортепіано була наявність у К. Сен-Санса сформованих виконавських традицій як клавесинного, так і фортепіанного мистецтва, що відбилось на його композиторському стилі. Знаменним є той факт, що в Паризьку консерваторію він прийшов навчатись не фортепіанному мистецтву (бо він вже був добре навченим), а композиції та гри на органі. Отже, формування фортепіанного мислення К. Сен-Санса відбувалось в сприятливих умовах популярності інструмента і піанізму в цілому.

1.3 Жанровий контекст розвитку романтичної мініатюри

Фортепіано відіграло важливу роль у становленні та розвитку жанру музичної мініатюри, як поєднання відносно невеликих розмірів інструмента з можливостями симфонічного оркестру (своєрідне поєднання «великого» в «малому»). Більшість музичних мініатюр написані саме для цього інструмента. Розквіт фортепіанної мініатюри, що відбувся на початку XIX, вплинув на творчі орієнтири багатьох композиторів-романтиків. На думку Є. Назайкінського, зародження музичної мініатюри відбувається тоді, коли музика знаходить незалежні специфічні способи побудови моделі світу, «...свої ліричні, драматичні або епічні засоби і прийоми, свої романні, новельні,

афористичні принципи, власні форми поєднання багатьох протистоянь, які притаманні мініатюрі – семантичних, структурних і функціональних <...> мініатюра – це не лише мале. Це мала художня модель великого, мікрокосм» [123].

Розвиток фортепіанної мініатюри є предметом дослідження у праці К. Зенкіна, мистецтвознавець вважає, що формування жанру починається від малих форм, котрі в доромантичній музиці виконували прикладну, службову функцію: танці (наприклад менуети віденських класиків) і п'єси інструктивно-технічного призначення (етюди, прелюдії). Також, науковець вказує на інший шлях формування фортепіанної мініатюри, що пов'язаний з «полегшенням», мініатюаризацією форм, котрі входили до складу класицистичного сонатного циклу (багателі Л. Бетховена, п'єси К. Вебера і чеських композиторів В. Томашека / *Vilém Tomášek* і Я. Воржишика / *Jan Voříšek*) [56, с. 15].

Розглянемо найбільш знакові приклади фортепіанних мініатюр у творчості геніальних композиторів *передромантичної* і власне романтичної епох.

Фортепіанна спадщина **Л. Бетховена** налічує біля шестидесяти творів малих жанрів: багатель, екосезів, лендлерів, менуетів, маршів, вальсів. Як вказує М. Чернявська, «...якщо танцювальні п'єси Л. Бетховена продовжували естетику класичного стилю, то багателі стали сферою експериментів, пошуку нових шляхів романтичного світогляду. Велика кількість цих творів становлять справжні шедеври фортепіанної музики» [178 с. 129].

У творчості ірландського композитора, **Джона Фільда** / *John Field* фортепіанна мініатюра отримала типові якості романтичного стилю, що перш за все втілилось у образній сфері: ліричному спогляданні та передачі внутрішнього світу людини. Дж. Фільд є одним з перших авторів ноктюрну для фортепіано, що став справжнім відкриттям романтичної мініатюри, завдяки фактурним знахідкам композитора трансформації вокального звукообразу в інструментальних умовах фортепіанного звучання, свободі та гнучкості структури композиції. Дж. Фільд передбачив одну з ідіом музичного

романтизму, що виражена у охопленні лірикою усієї панорами художнього світу. Його двадцять ноктюрнів є прикладом переосмисленням звукообразу фортепіано як наспівного інструмента, цю тенденцію продовжили розвивати Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Ф. Мендельсон.

Завершальний етап формування романтичної мініатюри пов'язаний з геніальними композиторами Ф. Мендельсоном і Ф. Шубертом. У фортепіанній творчості обох композиторів вона займає значне місце, та втілена у індивідуальних композиційних моделях і жанрових системах мініатюр.

Фортепіанна мініатюра **Ф. Мендельсона**, представлена жанровим різноманіттям: етюдами, каприсами, прелюдіями, дитячими п'єсами, однак найцікавішим є створений композитором жанр «пісні без слів» – втілення побутової німецької пісні початку XIX століття (з її інтонаційно-образною простотою) в інструментальному жанрі фортепіанної мініатюри. Пісні без слів відображають зрілість романтичного світогляду втіленого у загальних принципах композиторського стилю Ф. Мендесьсона, а саме ліричному характері семантики та особливій «прихованій» програмності.

З творчістю **Ф. Шуберта** пов'язаний розквіт малих жанрів: вокальних (цикли для голосу з фортепіано) і творів для фортепіано *solo* (вальс, експромт і музичний момент, які автор також поєднував у цикли). Неповторний та індивідуальний світ великої кількості вальсів Ф. Шуберта (близько 250 творів), розкриває праобраз усієї романтичної фортепіанної мініатюри. Основними принципами якої є «...нероздільне поєднання ліричного самовираження і грайливості (з точки зору інтонаційної побудови); максимальне загострення мініатюрності в кристалічно-квадратних формах (з точки зору структури композиції)» [56, с. 17]. У логіці чергування вальсів Ф. Шуберта вбачається праобраз майбутніх циклів мініатюр.

Музичні моменти Ф. Шуберта формують драматургічно-композиційні принципи цього жанру – монообразність втілена шляхом використання єдиної фіругаційно-технічної формули, що також притаманна етюдам і прелюдіям Ф. Шопена.

У творчості Р. Шумана і Ф. Шопена фортепіанна мініатюра є провідним жанром, і відображає неповторний стиль мислення кожного з геніїв.

Р. Шуман підніс фортепіанний цикл на якісно новий рівень, зробивши його програмним («Карнавал», «Танці давидсбюндлерів», «Крейслеріана», «Фантастичні п'єси»). З точки зору міжжанрової взаємодії, у циклах Р. Шуман використовує розповсюджені в Європі початку ХІХ століття жанри: вальс, пісню, арію, хорал, полонез, марш, за допомогою яких композитор створює ефект сюрреальності (чергування різнохарактерних п'єс). Цикли Р. Шумана глибоко індивідуалізовані (стильовий принцип психологізації образу) і розкривають усю багатогранність творчої особистості композитора.

Мініатюри **Ф. Шопена** не мають програмних назв, їхні назви дають лише жанрове означення п'єси. Польський музикознавець М. Томашевський / *M. Tomaszewski* [160] поділяє усі фортепіанні мініатюри Ф. Шопена на три групи: 1) танцювальні – мазурки, вальси, полонези; 2) ліричні фігураційно-експресивні (фігураційна техніка, тематична і фактурна однорідність) – етюди, прелюдії та експромти; 3) ліричні орнаментально-експресивні – техніка орнаменталізації, близькість до вокальної музики, що отримали назву ноктюрна, колискової, баркароли. На думку К. Зенкіна: «Кожен з жанрів, у яких працював композитор, відображають сторони його звуковідчуття: ноктюрни (лірика, «спів» на фортепіано) мазурки і вальси (танцювальність, грайливість), етюди (артистичність і концертність)» [56, с. 23].

Жанр фортепіанної мініатюри у творчості **Ф. Ліста** увібрав основні стильові принципи романтичного художнього мислення. У ньому поєдналися концертність, віртуозність, образні трансформації, програмність, живописність і звукообразність образів. У своїх п'єсах Ф. Ліст всебічно розвивав поширену тенденцію музичного романтизму ХІХ ст. – уподібнення звучання фортепіано з оркестром. У них часто зустрічаються авторські позначки *quasi tromba*, *quasi flauto*, а також використання фактурних елементів, що імітують оркестрове *tutti*. Як і його попередники, Ф. Ліст об'єднував твори в цикли: три

зошити під назвою «Роки подорожей», «Поетичні і релігійні гармонії», «Трансцендентні етюди», «Угорські історичні портрети», «Різдвяна ялинка».

Розвиток п'єс малих жанрів клавесинного (пізніше фортепіанного) мистецтва в контексті французької музичної культури має свої особливості. Великий вплив на формування національних рис французької мініатюри мали популярні придворні інструментальні композитори XVII-XVIII століть. Так, французький клавесинізм (правління Людовика XIV та Людовика XV), що сформувався у вишуканій атмосфері і умовах салонності (коли у французькому мистецтві панівним був стиль рококо), відбив принципи світогляду митців свого часу: схильність до мініатюри, камерність стилю, танцювальній основі п'єс, пластичній орнаментованій мелодії.

Музикознавець Н. Кашкадамова так охарактеризовує композиторів клавесиністів: «Французам властива увага до точної передачі змісту, без туманності. У втіленні музичного образу велика роль належить зоровим уявленням, їхньому опису, звукозображальності» [69, с. 91].

Великий внесок у розвиток п'єс малого жанру вніс **Ф. Куперен** / *F. Couperin*. Починаючи з другої збірки, у Ф. Куперена переважають цикли, складені з програмних п'єс. Поряд зі спільною тональністю, об'єднуючу роль в них виконує спеціально сплановане групування частин або панування тих чи інших поетичних образів, що означені програмними назвами. Такими є цикли «Юні роки», «Свята великої і старовинної Менестріади». Істотним засобом музичної виразності у творах Ф. Куперена є прикраси (орнаментика і мелодичні фігурації, тремоло), які збагачують звукообраз клавесину, його сонорні можливості новими барвами, а не лише подовжують швидке згасання звучання клавесину.

Молодші сучасники Ф. Куперена, які продовжували розвиток циклів програмних мініатюр, представлені такими іменами, як Ж.-Ф. Дандріє / *J.-F. Dandrieu*, Л. Дакен / *L. Daquin*, Л. Маршан / *L. Marchand*, Ж. – Ф. Рамо / *J.-P. Rameau*. Творчість останнього є найбільш цікавою.

Ж. - Ф. Рамо трактував цикл, подібно до Ф. Куперена, як послідовність танцювальних і програмних п'єс, але його твори є більш драматичними, напружені, яскравими («Єгиптянка», «Курка», «Циклопи»). Щодо клавірного письма, музикознавець Н. Кашкадамова поділяє твори Ж. – Ф. Рамо на дві групи: «інтимно-клавесинні» та пізні, **віртуозно-ефектні**, що готують вже блискучу фортепіанну гру [69, с. 109]. Твори другої групи насичено короткими, довгими і ламаними арпеджіо, швидкими тремолоподібними фігурами, *martellato*, стрибками. Завдячуючи своїй віртуозній фактурі, твори Ж. – Ф. Рамо² були популярними серед піаністів XIX-XX століть.

Отже, творчість французьких клавесиністів мала значний вплив на ментальність національної французької культури, відігравши роль її «генетичної пам'яті», що втілилась у камерності стилю, програмності та мініатюризмі як типу мислення, орнаментациї мелосу. Додамо також такі ознаки як віртуозність фактури та жвавість руху (зумовлені орналогією інструмента), що згодом сформувалось у явище так званої французької «жилки».

У першій половині XIX століття відбулось ослаблення розвитку фортепіанної мініатюри у французькій національній школі. Це пояснюється історико-соціальними умовами (період наполеонівської диктатури і Реставрації). Французькі композитори (Ф. Обер / *F. Auber*, Дж. Мейєрбер / *G. Meyerbeer*, а згодом і Г. Берліоз / *H. Berlioz*) віддали перевагу монументальним жанрам симфонії, опери та кантати. Однак, новий інструмент – фортепіано зумовив появу цілої плеяди композиторів-виконавців-віртуозів, що опановували його багаті стереофонічні та технічні можливості. Як наслідок, було створено відповідний репертуар, що в умовах національної французької традиції в більшій мірі тяжів до малих форм втілення образу.

Одним з перших композиторів для фортепіано був **Олександр Боелі** (1785-1858), автор низки мініатюр. У його ранніх творах відчувається вплив

² Закцентуєм увагу, що К. Сен-Санс детально вивчав клавірну творчість Ж. – Ф. Рамо, і у 1895 році підготував повне перевидання трьох збірок п'єс відповідно до нових норм нотного письма.

ідей класицизму, прикладом слугують п'єси педагогічного спрямування «Тридцять каприсів або етюдних п'єс» оп. 2, що вважались кращими до появи “*Gradus ad Parnassum*” М. Клементі. Зразком ранньої романтичної салонної мініатюри є «Романтичний каприс в ритмі вальсу» оп. 7 та «Двадцять чотири п'єси» оп. 20, що своїм наспівним тематизмом схожі на жанр «пісні без слів» Ф. Мендельсона. Твори пізнього періоду творчості композитора характеризуються стилізацією жанрів докласичного періоду: «Чотири сюїти в стилі старих майстрів» (*Quatre Suites dans le style des anciens maîtres*) для фортепіано оп. 16.

У перші десятиліття ХІХ століття у французькій фортепіанній літературі поширеними були різні «актуальні» та «описові» п'єси – «баталії», жанрові музичні замальовки, «присвяти», «суміші» (*mélanges*). З композиторів котрі писали в цих жанрах, назвемо **Луї Жадена** (1768-1853), відомого своїми п'єсами «баталіями» («Битва біля Аустерліцу») і п'єсами «обставинами» («Присвята мадам Бонапарт»). У цей період починає формуватися жанр концертного віртуозного етюд, що під впливом французької національної культури з її звукозображальними традиціями перевтілюється на коротку замальовку, невеликий пейзаж, характерну сценку. Композитори почали перетворювати етуди на п'єси з усією палітрою барв і багатоплановістю звучання, що відрізнялись фактурним різноманіттям і допомагали виконавцям оволодіти багатьма виразовими засобами.

Типові зразки жанру віртуозного етюд містить фортепіанна творчість **Анрі Бертіні** / *Henri Bertini* (1798-1876), автора популярних на той час віртуозних п'єс. З двадцяти зошитів етюдів, прелюдій, екзерсисів, каприсів найбільш відомими є «Характерні етуди», «Артистичні етуди», «Двадцять чотири характерні п'єси» («Мелодія», «Молитва», «Баллада»), а також етуди оп. 29 і оп. 32, що виконуються і в наш час.

Цікавою є творчість **Еміля Прюдана** / *Émile Prudent* (1817-1863), котрий подібно до інших французьких композиторів, створює програмні етуди («Нічний огляд», «Ластівка») та «Жанрові етуди», що призначені для розвитку

фразування, педалізації, уміння поєднувати мелодичну лінію з орнаментикою. Його твори були найбільш популярними в 40-і роки XIX ст. До найкращих з них належать п'єси під назвою «Етюд-пісні» («Щаслива юність», «Ніжний сум», «Мрія»), що поєднують зображальність та характеристичність з віртуозним блиском.

Варто звернути увагу на творчість **Шарля Алькана** (1813-1888), музична спадщина якого складається винятково з творів для фортепіано *solo* і відрізняється неабиякою технічною складністю. Ш. Алькан відомий своїми етюдами і п'єсами етюдного характеру з програмними назвами «Дружба», «Вітер», «Смерть». П'єса «Залізничний шлях» (1844) – одна з перших спроб звукоімітації залізної дороги (стукіт коліс, свисток поїзда). Цікаву драматургію мають 12 п'єс фортепіанного циклу «Місяці». Двадцять чотири етюда (ор. 35 і ор. 39) з точки зору технічної витонченості можуть позмагатися з «Трансцендентними етюдами» Ф. Ліста. Творам Ш. Алькана притаманні основні національно-французькі тенденції: програмність та звукозображальність, віртуозність.

Велику популярність у Франції першої половини XIX ст. мали танцювальні п'єси: вальси, галопи, польки, кадрилі. Інколи їх об'єднували в збірки або сюїти. Прикладом є творчість **Анрі Герца** (1806-1888), який був видатним композитором танців і автором серії польок під назвою «Північні красуні»: «Полька», «Циганка», «Угорка», «Німкеня», «Москвичка», «Шведка». Також цікавими є його збірки «Музична мозаїка» (18 п'єс в дві і чотири руки), «24 музичні розваги», «Багателі». Його збірка етюдів «Вправи або прелюдії у всіх мажорних і мінорних тональностях» ор. 21, як відзначає музикознавець Є. Зінгер, мала вплив на творчість Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана, С. Тальберга³.

У другій половині XIX століття після періоду вражаючого розквіту популярність французької камерно-інструментальної музики опустилась до

³ Піаніст-віртуоз, мав значний вплив на розвиток французької музичної культури, є автором ряду фортепіанних мініатюр: два ноктюрна ор. 16, три ноктюрна ор. 31, дванадцять етюдів ор. 26, «Andante».

рівня салонного мистецтва. К. Сен-Санс описав цей період в статті «*La Societe Nationale de Musique*»: «...французький композитор, який мав нахабство працювати в області інструментальної музики, не мав іншої можливості публічно виконати свої твори, окрім дати авторський концерт у своєму виконанні, і запросити на нього своїх друзів і музичних критиків. Стосовно публіки, справжньої публіки – про неї не можна було й подумати...» [164, с. 207-208]. Цим пояснюється зменшення кількості творів, написаних у жанрі фортепіанної мініатюри. Винятком є творчі спадщини К. Сен-Санса та його учня Г. Форе / *G. Fauré*.

К. Сен-Санс продовжив розвиток фортепіанних мініатюр у національно французькому романтичному напрямі, спираючись на творчі досягнення французьких клавесиністів, класиків Європи і віртуозів-романтиків. Він часто звертався до форми циклу мініатюр, що складають значну частину його фортепіанної спадщини: Шість багатель ор. 3, «Альбом» ор. 72, Сюїта ор. 90, Шість етюдів ор. 52 (перший зошит), Шість етюдів ор. 111 (другий зошит), Шість етюдів для лівої руки ор. 135 і Шість фуг ор. 161.

Окрім циклів, малі жанри у фортепіанній творчості К. Сен-Санса представлено танцювальними («Гавот» ор. 23, «Менует і вальс» ор. 56, вальси ор. 88, ор. 104, ор. 110, ор. 120, ор. 139, мазурки ор. 21, ор. 24, ор. 66) та живописними програмними («Листок з альбому» ор. 169, «Вечірні дзвони» ор. 85, «Спогади про Італію» ор. 80, «Спогади по Ізмаїлію» ор. 100, «Романс без слів») п'єсами.

Фортепіанні твори **Г. Форе** дослідники схарактеризовують як зв'язок між Ф. Шопеном і К. Дебюсі, що одночасно поєднують тонкощі гармонічного звучання, вишуканість, стриманість і простоту з типово французьким почуттям міри і такту. Г. Форе, подібно Ф. Шопену і Ф. Шуберту, не дає програмних назв своїм творам, а вказує лише жанрову приналежність. До малих жанрів у його фортепіанній спадщині належать: тринадцять баркарол і стільки ж ноктюрнів, дев'ять прелюдій, шість експромтів, три романси без слів, чотири вальси-каприси.

Отже, романтичну фортепіанну мініатюру представлено у різноманітні індивідуально-стильових композиторських версій, однак можна виділити її характерні ознаки: 1) ліризація та психологізація семантики; 2) наслідування пісенних жанрів; 3) концертна трансформація танцювальних жанрів; 4) програмність; 5) циклізація.

У французькій національній музичній культурі для фортепіанної мініатюри притаманними є, в першу чергу, зображальність, театральність, а з розвитком нового інструмента – фортепіано, віртуозні елементи фактури стають невід’ємною складовою тематизму. Віртуозність, поряд з колористичним звукообразом інструмента, стає провідним чинником мислення французької композиторської школи.

1.4 Методи дослідження фортепіанного стилю Каміля Сен-Санса на сучасному етапі

Дослідження багатогранної творчої особистості К. Сен-Санса і, зокрема, його фортепіанного стилю, затребує важливі концепти сучасного музикознавства, а саме: віртуозності, синтезу композиторського і виконавського стилів композитора-віртуоза, неокласицизму і стилізації.

Атрибутом фортепіанного стилю мислення композитора-виконавця є віртуозність як основний критерій цінності будь-якої творчості. У сучасному музикознавстві поняття віртуозності перебуває на стадії наукового осмислення з різних точок зору. Виокремлюються два напрями досліджень: *історико-культурний огляд і теоретичне осмислення з виділенням типології*.

У Великій енциклопедії «Терра» визначено: «Віртуоз (італ. *Virtuoso*, від лат. *Virtus* – сила, відвага, талант) – музикант-виконавець (артист, художник, майстер), який досконало володіє технікою своєї професії». Однак ще у XVII ст. в Італії термін вживали не лише стосовно музикантів, віртуозами називали усіх артистів і, навіть, вчених. В енциклопедії зазначено, що стосовно музикантів-виконавців професіоналів, термін “віртуоз” почав застосовуватися в XVIII ст. Поняття відображало мистецтво виконавства з «...артистичним

натхненням, що захоплює аудиторію і сприяє великому враженню від твору» [18, с. 269].

Підтвердження відомостей з енциклопедії «Терра» знаходимо в статті про трактування слова «віртуоз» Оувена Джандера / *Owen Jander* в «Новому музичному словнику Гроува». Автор вказує, що віртуоз (англ. *Virtuoso*) – це людина помітних досягнень; музикант надзвичайної технічної майстерності. У своєму первинному італійському вжитку (особливо у XVI та XVII століттях) термін «віртуоз» був визначенням якості людини, котра вирізняється в будь-якій інтелектуальній чи мистецькій галузі: поет, архітектор, науковець [221].

Цікавими є приклади застосування терміну до теоретично-композиторських, а не традиційно практично-виконавських умінь музиканта. Віртуоз-музикант обов'язково мав бути композитором, теоретиком, чи принаймні, відомим капельмейстером. Автор опирається на праці значних композиторів і теоретиків XVIII століття: Себастіана Броссарда (*Sébastien de Brossard*), Йоган Вальтера (*Johann Gottfried Walther*), Йоган Меттисон (*Johann Mattheson*).

С. Броссард у своєму «Музичному словнику» / *“Dictionnaire de musique”* (1703 р.), трактував слово «віртуоз», використовуючи його латинський корінь *“virtu”*. Французький композитор підкреслював, що справжній віртуоз має бути музикантом виняткової підготовки, особливо в теорії. Вшановуючи традиційну «теоретичну віртуозність», С. Броссард підкреслював значення «віртуозної практики» [203]. Такої ж думки дотримується Й. Вальтер у «Музичному лексиконі» / *“Musicalisches Lexicon”* (1732) [256] та німецький композитор Й. Меттисон у пролозі до флейтової сонати *“Der brauchbare Virtuoso”* (1720) [229].

Отже, перші ґрунтовні визначення поняття «віртуоз» поєднали у собі характеристику якості як композиторської, так і виконавської творчості музикантів з акцентом на їх теоретично-професійні знання.

Своє розуміння поняття «віртуозність» дає Г. Коган (1901-1979): «Віртуоз – музикант, артист, художник, який з блиском долає значні технічні труднощі»

[78, с. 311]. Музикознавець наголошує, що поняття застосовується переважно до музикантів-виконавців – інструменталістів і вокалістів. Г. Коган вважає, що віртуозність є мистецтвом виконавця-віртуоза і дозволяє з максимальною повнотою донести до слухача зміст музичного твору. Відмічається і негативна сторона віртуозності в умовах, коли виконавець занадто захоплюється віртуозністю, тоді «...зміст відступає на другий план і, навіть, приноситься в жертву демонстрації технічної майстерності гри» [78, с. 311].

Цінними є висловлювання *С. Фейнберга*, наведені у його праці «Піанізм як мистецтво» (1969). На його думку: «...віртуозність – засіб» і «...потрібна тільки для досягнення цілей, поставлених перед собою великим музикантом і художником» [162]. У книзі представлено оригінальні думки щодо втілення віртуозності, автор вважає, що помилково трактувати віртуозність тільки як зовнішній «блиск гри», як подолання труднощів засобами, що звертають на себе увагу аудиторії і візуально вражають, тому що це бувають далеко не найбільші труднощі, в той час як справжні залишаються непоміченими і вільне подолання їх може оцінити тільки фахівець.

Музикант звертає увагу на семантико-комунікативну функцію віртуозності, що пов'язана з музичними образами і активізує сприйняття музики, а також на її моральний аспект (досягненні духовних цінностей за допомогою фізичного зусилля).

Б. Бородін (2006), котрий досліджує віртуозність з точки зору її ролі в формуванні та розвитку фортепіанної транскрипції, надає своє трактування зазначеного поняття. На його думку: «Віртуозність – це найвищий рівень виконавської майстерності в будь-якій творчій сфері, що розширює межі можливого та володіє самостійною естетичною цінністю і здатністю перетворювати об'єкт свого застосування» [21, с. 27]. Дослідження *Б. Бородіна* містить цінну для нас типологію віртуозності, сформовану на основі історико-культурологічного огляду формування феномену: епоха Середньовіччя – етичний тип, Відродження – естетичний, Барокко – універсальний, Романтизм – трансцендентний [21, с. 27]. З трансцендентним типом віртуозності

музикознавець пов'язує виникнення нового художнього типу виконавця – «демонічного віртуоза» як позначення того приголомшуючого враження, яке музиканти такого типу надають аудиторії [21, с. 28]. Варто відзначити, що до зафіксованих в нотному тексті зразків романтичної віртуозності, котрі пов'язані з демонічними та інфернальними образами, автор відносить і «Танець смерті» ор. 40 К. Сен-Санса.

Г. Мурадян у дисертації «Віртуозність як феномен в історії фортепіанної культури» (2015) [119] вказує, що еволюція явища віртуозності в історії культури пов'язана зі зміною слухацького мислення і трактуванням найвищої якості виконання. Музикознавець виокремлює основні трансформації критеріїв оцінки виконавця на клавирі або фортепіано: в періоди панування усної традиції; віртуозність музиканта трактується як висока ступінь «інвенторності» мислення; віртуозність Нового часу демонструє альтернативу образно-змістовної глибини тексту і технічної досконалості володіння інструментом; на межі класицизму і романтизму основним є критерій швидкості, швидкості і спритності рук; епоха романтизму приносить протистояння глибини інтерпретації письмового тексту і стихії імпровізації; зміст усього ХХ століття і початок ХХІ-го характеризується протистоянням віртуозності як навмисної демонстрації техніки, і віртуозності як засобу, необхідного для реалізації глибоких змістовних завдань.

Робимо висновок, що *віртуозність як якісний критерій змістовності і технічної майстерності* протягом усього свого історичного розвитку музичного виконавства перебувала між двома взаємопов'язаними «опорними точками» будь-якого художнього процесу. У своєму ідеальному втіленні митець знаходить баланс між ними, однак в історії еволюції поняття, «центр» віртуозності був зміщений в бік однієї з точок.

Розглядаючи віртуозність з точки зору рівня володіння інструментом, Г. Мурадян підкреслює її важливість як чинника формування характерних ознак не лише спеціальних жанрів, що призначені для її культивування

(концертно-віртуозний тип романтичного етюд), але й інших (**фортепіанна мініатюра**, соната, концерт) [119, с. 7].

На думку *А. Левінтова*, віртуозність є досконалою частиною культури, «...як натхненна відвертість і відкритість культури силам позасоціальним, позачасовим, але суто локальним, загостреним на місце сходження Духа». Ця концепція має багато спільного з романтичним розумінням поняття, в ній віртуозність вимірюється в універсумально-духовному просторі, що доступний для всіх, але досягається небагатьма. З точки зору соціуму, який споживає культуру, віртуозність є істиною, що транслюється через віртуоза. На думку науковця, це є причиною відчуття дива при зіткненні з віртуозністю, як найкоротший шлях від істини до людини [94].

Серед багатьох концепцій поняття віртуозності музикознавців ХХІ століття виокремлюються глибинні дослідження *О. Мурги*, *І. Оношко* і *М. Бажанова*. Зазначені науковці розглядають поняття з різних ракурсів, однак, виділяється ряд схожих ключових питань, на які кожен з авторів намагається знайти відповідь. Основним з них є питання відношення віртуозності до об'єкта або суб'єкта творчості.

Мистецтвознавець *О. Мурга* звертає увагу на двозначність змісту етимології слова «віртуозність». На її думку «...воно визначає і якість процесу (“віртуозно зроблена річ”), і результат процесу, підкреслюючи якість матеріально втіленого художнього підсумку (“віртуозна річ”, як складновлаштована, і, разом з тим, досконала у своїй красі)» [120, с.8].

М. Бажанов у своєму дослідженні також виділяє двозначність зазначеного поняття «...як вміння музикантів – композиторів, виконавців, слухачів, або як атрибут музичного твору». На думку науковця, існує п'ять форм віртуозності: композитора, композиторського твору, виконавця, виконавського виду твору, слухача. [9, с. 90].

І. Оношко пропонує своє визначення поняття віртуозності, акцентуючи увагу лише на її виконавському (суб'єктивному) аспекті. Як зазначає білоруська дослідниця: «Віртуозність – це вищий рівень виконавської

майстерності, атрибут творчої діяльності музиканта-виконавця, його професійна готовність до технічно-досконалої і творчо-самобутньої виконавської інтерпретації музики, артистична якість, необхідна для публічного (концертного) виконання музичного твору» [131, с. 10].

Аналізуючи дослідження згаданих вище науковців, можна виокремити спільні думки щодо механізму утворення віртуозної ситуації, основною умовою якого є процес подолання: подолання технічних труднощів (І. Оношко), високо інтенсивне подолання інерції поєднання звукових сполучень (О. Мурга), з точки зору слухачького сприйняття – подолання виконавцем неможливого, непереборного (М. Бажанов).

Названі музикознавці пропонують також різні підходи і методи аналізу засобів виразності для вирішення питання виокремлення віртуозності як важливого **стильового чинника художнього мислення** митця в музичному тексті.

О. Мурга вводить поняття принципу віртуозності як «...механізму реалізації “віртуозної якості” в тексті музичного твору» [120, с. 7]. Науковець вважає, що принцип віртуозності є фактором утворення динамічних компонентів музичного стилю і типологічним фактором жанрової моделі фортепіанного концерту, що розкривається на рівні виразових засобів стилю. В її методології комплекси фортепіанної виразності поділяються на декілька інваріантних типів інструментального трактування фортепіано: 1) стиль “аль-фреско” – симфонічний, оркестральний; 2) інструментально-колористичний – власне піаністичний; 3) змішаний, що виникає через взаємодію перших двох [120, с. 10].

На думку *М. Бажанова*, віртуозними можуть бути окремо взяті засоби виразності. Мистецтвознавець поділяє їх на виконавські (віртуозна мелодія, віртуозна динаміка, віртуозна темброва палітра), і композиторські – віртуозна фактура твору, що має величезний виразовий потенціал. Як приклад типології, музикознавець називає деякі віртуозні фактурні відкриття композиторів:

мелодія всередині акомпанементу, складні метричні дроблення, багатозвучні акорди нетерцієвої будови. [9, с. 90].

I. Оношко скерує увагу на фактуру, темп, динаміку, артикуляційні та ритмічні засоби семантики. Осмисленню віртуозної якості *фактури* з точки зору просторового аспекту слугує її щільність, «...яка в значній мірі обумовлена динамічними, артикуляційними, педальними та іншими “умовами буття” музичної тканини.<...> Віртуозні прийоми, втілені в творі, як правило, базуються на особливій схильності автора до того чи іншого виду техніки і, відповідно, типу фактури» [130, с. 66]. Суттєвим критерієм віртуозності у концепції білоруського музикознавця слугує часова організація музичного твору – *темп і ритм*. Музичний ритм в умовах віртуозного руху розкривається або в тривалій дії однієї формули (*perpetuum mobile*), або інтенсивності її зміни (поліметрія, поліритмія). Віртуозна якість проявляється за принципом «максимум нот у мінімум часу» [130, с. 67]. Нарешті, *артикуляцію* як критерій віртуозності маємо розуміти в широкому сенсі: цей параметр містить агогічні, звуковисотні, темброві, динамічні характеристики моторно-рухливого тематизму.

Отже, *віртуозність є ціннісним критерієм стилю як суб'єкта, так і об'єкта музичного процесу. Віртуозність суб'єкта музичного процесу має на увазі створення, відтворення, сприймання інтонаційних подій, втілених через засоби виразності, що потребують значних витрат енергії суб'єкта для подолання труднощів. Відповідно, об'єкт віртуозності містить інтонаційні події та художньо-технічні засоби втілення, що потребують значних витрат енергії суб'єктів при їх створенні, відтворенні і сприйманні.*

Ще одним важливим питанням (однак, маловивченим на сьогоднішній день) є взаємовплив виконавського і композиторського стилю в художньому мисленні композитора-віртуоза. Спробу наукового осмислення подібного роду творчого синтезу здійснив О. Кандинський-Рибніков [64] (1980) на прикладі фортепіанної творчості С. Рахманінова. Вагомим внеском у дослідження проблематики мислення композитора-віртуоза є дисертація *Н. Усенко* [161]

(2005). Автор розглядає сферу впливу виконавської діяльності на композиторську спадщину Ф. Шопена, Ф. Ліста, С. Рахманінова і О. Скрябіна з точки зору трьох аналітичних ракурсів: фактурної організації, темпоритму і формоутворення.

Н. Усенко пропонує розглядати фортепіанну творчість композитора-віртуоза не тільки в органічному зв'язку з виконавською діяльністю митця, а й в контексті безперервного «діалогу» з традиціями віртуозного піанізму романтичної епохи. Музикознавець вводить термін «виконавське замовлення» як реалізацію впливу індивідуального віртуозно-виконавського стилю на творчий образ композитора-піаніста. У її концепції «виконавське замовлення» залежить від низки чинників: професійної майстерності та оригінальності композиторського мислення; генеології і виконавської індивідуальності (уподобань, артистичного темпераменту); особливості будови піаністичного апарату; соціально-естетичних і комерційних запитів [161, с. 12-13].

На думку *Р. Хатишової* (2010), в новому романтичному типі виконавця – віртуоза-композитора, композиторська творчість **підпорядковується** віртуозній виконавській майстерності. Аналізуючи каприси Н. Паганіні, автор дослідження виокремлює репрезентанти віртуозності – акустико-технічні (розширення прийомів звуковидобування і кордонів акустичних можливостей інструмента), моторно-рухові (включення в тематизм різноманітних кліше загальних форм руху) і темброво-регістрові (формування діалогічних структур на регістровому, лексичному і артикуляційному рівнях) компоненти [165].

Цікавим є дослідження *А. Показа* (2016), в якому специфіка композитора-віртуоза розглядається в аспекті джазової фортепіанної імпровізації. Віртуозність представлено як якість володіння «музичним матеріалом», виконавської техніки, процесу імпровізації. Науковець дає своє визначення поняття віртуозності в композиційно-стильових умовах джазу як «...техніки мислення, розумової комбінаторики, що дає можливість виконавцю-імпровізатору “грати” елементами свого “словникового запасу” мелодичними, гармонічними, ритмічними, фактурними, тембро-динамічними формулами»

[135, с.444]. На противагу традиційному тлумаченню віртуозності як технічної підготовленості музиканта, А. Показ акцентує увагу на «особливій рухливості розуму», винахідливості мислення.

Таким чином, спадщина композитора-віртуоза як продукт нероздільного творчого синтезу є відображенням композиторського і виконавського стилів митця. У цьому двоєдиному тандемі жанрові і звукообразні масштаби композиторського мислення впливають на виконавське мислення на окремому інструменті, і навпаки, виконавські чинники корегують композиторський задум.

Необароко, неокласика, стилізація

Розглянемо різноманіття трактувань поняття «неокласика» в зарубіжному і вітчизняному музикознавстві, починаючи з 70-х років минулого століття. Окрему увагу буде приділено проблематиці визначення часових рамок використання терміну, а також ролі французької музичної культури у формуванні даного явища.

У розгорнутій статті *Ю. Келдиша* в «Музичній енциклопедії» (1976) надається значення терміну «неокласицизм» як одного з «...напрямків у музиці ХХ ст., представники якого прагнули відродити стилістичні ознаки ранньокласичного і докласичного періоду» [70, с. 960]. Щодо схарактеризування неокласичних явищ другої половини ХІХ – початку ХХ ст., які є цінними для контексту даного дослідження, автор вказує на відмінності неокласицизму як напряму і класицистичними тенденціями, що проявляються в межах романтизму та деяких інших стильових течіях. Як приклад, музикознавець наводить творчість французьких композиторів С. Франка і К. Сен-Санса, описуючи їх звернення до строгих класичних форм як «...“протиотруту” від крайнощів романтичного суб’єктивізму, засіб досягнення рівноваги між особистим і об’єктивно-раціональним» [70, с. 960].

С. Месінг (1991) зауважує відсутність опису історії виникнення терміну «неокласицизм». На основі аналізу досліджень, що торкаються даного поняття, музикознавець звертає увагу на два парадокси: 1) термін у дослідженнях

музикознавців початку ХХ століття є настільки часто вживаний, що більшість композиторів перших трьох десятиліть минулого століття повністю або частково були пов'язані з ним; 2) різноманіття умов вживання терміну, знецінюють сенс його значення.

Дослідник вказує, що термін неокласицизм виникає після 1900 року і використовується французами з негативним відтінком для схарактеризування німецьких композиторів ХІХ століття (Й. Брамса, Г. Малера), котрі використовували популярні форми інструментальної музики ХVІІІ ст., жертвуючи оригінальністю та глибиною музичного змісту на користь структури композиції. На противагу німецькому неокласицизму, для позитивного опису схожих тенденцій кінця ХІХ ст. у власній національній французькій культурі (звернення до творчості клавесиністів: Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо) використовувався термін «новий класицизм» (*“nouveau classicisme”*), що був втіленням ряду таких естетичних атрибутів художнього стилю як чіткість, простота, поміркованість, акуратність [230].

Намагаючись обґрунтувати теоретичні принципи неокласицизму у своїй статті «Неокласицизм і анахроністичні імпульси в музиці ХХ сторіччя», науковець М. Хайд (1996) наводить приклад чотирьох різних «стратегій» реконструкції минулого, які використовували композитори початку ХХ століття. Дослідниця пропонує оригінальну методологію аналізу явищ неокласицизму, виділяючи два загальні підходи у дослідженнях стосовно звернень композиторів до класики: 1) антикварний або філологічний (вивчає обставини створення та зміст творів); 2) акомодатійний або адаптивний (вивчає сполучення різних періодів). На її думку, останній є більш придатним для розуміння музики ХХ століття.

М. Хайд також вводить поняття «метаморфічний анахронізм» (*metamorphic anachronism*), що означає різні види наслідування як поєднання двох різних історико-стильових періодів. Науковець виокремлює чотири моделі наслідування і наводить їх зразки у спадщині композиторів початку ХХ століття:

1) шанобливе (*reverential*) – педантичне (скуппульозне) наслідування класичної моделі (М. Равель «Форлана» з сюїти «Гробниця Куперена»);
 2) еkleктичне (*eclectic*) – використання алюзій, фраз, композиторських технік, композиційних форм з довільно обраного кола попередніх композиторів і стилів (І. Стравінський «Октет для духових інструментів»);

3) евристичне (*heuristic*) – не приховує наслідування старовинних зразків, акцентуючи увагу на цьому, та змушує слухача одразу розпізнати невідповідність, анахронізм проведених зв'язків (Б. Барток «Вісім імпровізацій на угорські пісні», ор. 20);

4) діалектичне (*dialectical*) – покликане підкреслити діалогічність, щонайменше, двох голосів або позицій з їх порівнянням (А. Шонберг Струнний квартет № 3, ор. 30) [220].

Як зазначено в статті А. Уімтал (2001) з «Нового музичного словника Гроува», термін «неокласика» означає узагальнений характер явищ і є неточним, його неможливо використовувати для означення конкретних стилістичних принципів. Він ніколи не вживався для виокремлення відродження лише методів і форм Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена. Оскільки напрямок має гасло «назад до Баха» (І. Стравінський), значення терміну є менш значним для позначення відродження традицій, а відображає реакцію проти більш екстремальних тенденцій недавнього минулого (як результат антиромантизму чи антиекспресіонізму), головна мета – не усунути всю виразність, а вдосконалити та контролювати її.

Автор статті, робить влучне зауваження щодо префіксу «нео». На його думку, він «...часто уособлює імплікацію пародії чи спотворення справді класичних рис, що зумовлено використанням неокласиками розширених тональностей, модальності або, навіть, атональності, на протипагу ієрархічно структурованої тональної системи справжнього (віденського) класицизму».

Навівши приклади декількох аналітичних технік і різні методи до вивчення неокласичних явищ у творчості І. Стравінського, А. Шонберга,

С. Прокоф'єва, музикознавець робить висновок: «...термін “неокласика” навряд чи стане корисною аналітичною концепцією, але, безсумнівно, виживе як зручно адаптована літературна формула [258].

Український музикознавець *Л. Мельник* (2004) у своєму дослідженні розмежовує поняття неокласицизм і необароко. На її думку, в європейській культурі необароко виникає і розвивається як течія неокласицизму – стилістичного та історичного напрямку. Відмінною ознакою необароко «...є “модельовання” епохи бароко в різних формальних і технічних особливостях: від окремих ознак музичної мови аж до глибинних світоглядних рис», на противагу неокласицизму, що відображає «...гру стильовими моделями, створеними протягом усього розвитку історії музики» [111, с. 11]. У дослідженні запропоновано методологію аналізу явища, що містить декілька рівнів міжчасових зв'язків: вербальний (програмність жанру, програмність сюжетних асоціацій, літературна програма), формальний (жанри вокальної музики та музичного театру бароко, інструментальні жанри), рівень музичної мови.

У концепції музикознавця, усі прояви принципів класичного або барокового художнього мислення композиторів до 1920-тих років слід вважати лише передумовами неостилістики. Для ідентифікації подібних явищ постромантичної доби (починаючи з другою половиною ХІХ століття) вона пропонує термін **«історизм»**.

Твердження деяких музикознавців, що явища неокласичного мислення проявлялися за декілька десятиліть до знаменного «Октету для духових інструментів» І. Стравінського, підтримує також *А. Кудряшов* (2006) у своїй ґрунтовній праці щодо музичного змісту. Він зауважує, що саме композитори романтики відкрили цінність історично віддалених музичних епох і самотність великих творчих індивідуальностей, що репрезентують ці епохи [89, с. 260]. Як приклади, науковець наводить Симфонію № 6, «Історичну» (1839) Л. Шпора, в якій композитор свідомо моделює стилі бароко (Й. С. Баха і Г. Генделя), раннього класицизму (Й. Гайдна, частково В. А. Моцарта), та

Л. ван Бетховена; «Шість прелюдій і фуг для фортепіано, ор. 35, (1837) Ф. Мендельсона, як перша спроба відродження барокового циклу «прелюдія і fuga» у стилі Й. С. Баха. Ще одним значним прикладом ретроспективізму у композиторів німецької культури ХІХ століття дослідник називає художнє мислення Й. Брамса, який «...реалізує естетичні і етичні ідеали класичної музичної спадщини (в широкому значенні), тим самим готуючи ґрунт для неокласики ХХ століття» [89, с. 262].

Розглядаючи перед-неокласичні процеси у французькій музичній культурі другої половини ХІХ століття, А. Кудряшов виокремлює творчість С. Франка, який, на його думку, найближче наблизився до неокласицизму. Композиторський стиль С. Франка відображає вишукане поєднання «...романтичної пісенної мелодики, фактури і гармонії, бетховенського методу симфонічного розвитку, а також жанрів, поліфонічних форм і інтонаційних зворотів епохи Й. С. Баха» [89, с. 298].

На думку автора, названі приклади залучення в музику ХІХ – початку ХХ ст. жанрів і стилістики ХVІІІ ст. (структурних форм, інтонаційної будови і способів розвитку) уособлювали лише експеримент, складну еволюцію індивідуального композиторського стилю, моду на «старовинний колорит» (стилізацію), і не претендують на звання епохально значущою художньою концепції. Неокласицизм ХХ століття надавав «відкриттю минулого» якісно нове значення – «...відновлення істинної ієрархії цінностей життя і мистецтва, що катастрофічно втрачені за попереднє століття» [89, с. 300].

Узявши за основу висловлювання І. Стравінського, музикознавець реконструює комплекс основних ідей неокласичного напрямку: 1) органічна ідіосинкразія до всякого роду абстрактних філософствувань у звуках або програмності і проголошення ідеалу «абсолютної музики»; 2) неприхована антипатія до модернізму і визначення нового, ясного, впорядкованого «теперішнього»; 3) проголошення поліфонії як об'єктивної основи вічного «теперішнього» європейської музики; 4) реставрація докласичних «техніки» і

«ремесла» і добровільне підкорення канону; 5) нове розуміння особистості в мистецтві, в основі якої етико-діалогічна концепція стилю.

А. Кудряшов підкреслює, що неокласичний метод музичного мислення полягає не тільки в модернізації інтонаційно-стильових моделей різних епох, а в парадоксальному «виращуванні» щоразу нового справжнього художнього організму – музичного твору, на основі єдино можливого методу коментування одного музичного твору іншим [89, с. 300-304].

Цінні відомості щодо розвитку французького неокласицизму знаходимо у праці Р. Тарускіна (2009). На його думку, перша велика хвиля звернення композиторів до національного французького «класичного» коріння виникла в 1871 році після франко-прусської війни разом зі створенням «Національного музичного товариства» під девізом “*Ars Gallica*” («французьке мистецтво»). Музикознавець наголошує на великому неокласичному доробку, який було створено за сприяння спілки, що, окрім салонного репертуару (як приклад, п’єси «в старому стилі» А. де Кастильона / *A. de Castillon*), містить твори великих композиторів – К. Сен-Санс і В. Д’інді / *Vincent d'Indy*. Р. Тарускін підкреслює, що такий ретроспективізм був лише спробою боротьби з впливом музики Р. Вагнера, однак, не потрібно забувати, що геніальні твори: «Три сарабанди» (1887) Е. Саті, «Беграмаська сюїта» (1890) і «Сюїта для фортепіано» (1894-1901) К. Дебюсі, також виникли під впливом ідей товариства [255].

М. Рябоконева (2016) розглядає сутність феномену музичного неокласицизму з культурологічної точки зору. У її праці знаходимо визначення поняття як «...типу музичного творення, реалізованого в історико-культурних умовах модерністського і постмодерністського дискурсу шляхом взаємодії різночасових естетико-стильових елементів, один з яких сприймається як сучасний, інший – як класичний» [146, с. 13]. Цікавими є думки музикознавця стосовно втілення неокласицизму у виконавському мистецтві. Вона вбачає реалізацію неокласичного типу мислення в тенденції до об’єктивної інтерпретації нотного тексту та намагання відійти від виконавських прийомів романтичної традиції в практиці кінця XIX – початку XX століть. Дослідниця

звертає увагу на те, що означення «неокласичний» **уперше було застосовано щодо французького композитора К. Сен-Санса** [146, с. 9].

Варта уваги праця *М. Уїлдон* «Антидебюсизм та утворення французького неокласицизму» (2017), в якій представлено історію формування принципів неокласицизму з акцентом на роль у цьому процесі творчості К. Дебюсі. В оригінальній концепції дослідниці антидебюсизм є передумовою становлення неокласицизму. На її думку: «незважаючи на різницю між негативною риторикою антидебюсизму та позитивною риторикою неокласицизму, їхні музичні цілі були однаковими: чіткість музичних ліній акцент на контрапункті, визначені тембри на користь духових інструментів та перевага неприхованого змісту абсолютної музики» [257, с. 471]. Як висновок, музикознавець вказує, що варто переосмислити передумови появи неокласицизму, незважаючи на різні його художні втілення (звернення до контрапункту, творчості Й. С. Баха, композиторів XVIII століття), його початковий імпульс був набагато простішим. Вона пропонує шукати початки неокласицизму набагато ближче, ніж доромантичні традиції, і звертає увагу музикознавців не тільки на тенденції, викликані реакцією проти естетики імпресіонізму К. Дебюссі («дебюсизм»), а також на творчість його попереднього покоління [257, с. 471].

Окрему увагу варто приділити явищу стилізації, що стоїть поряд з неокласицизмом. Інколи важко диференціювати ці два музичні явища, особливо на ранніх стадіях формування неокласицизму в кінці XIX століття.

У «Музичному словнику» під редакцією Ю. Келдиша міститься цінна і фундаментальна стаття про стилізацію *Т. Кюрегян* (1981). Автором надає дефініцію терміну: «Стилізація – навмисне відтворення специфічних особливостей музики якогось народу, творчої епохи, художнього напрямку, рідше індивідуального композиторського стилю в творах, що відносяться до іншого національного або часового пласту і належать творчій особистості з іншими художніми принципами». Цікавим є зауваження дослідника, що до явищ стилізації не відносяться звернення до традиції, коли усталені художні норми переносяться в споріднені та природні для них умови (як приклад

наведено, бетховенські традиції в творчості Й. Брамса). На думку автора, стилізація (у всіх її градаціях) є атрибутом неокласицизму, який шукає опору у відтворенні перевірених часом сюжетних формах, прийомах. Т. Кюрегян підкреслює, що важливою умовою повноцінного існування стилізації є високий рівень культури як композитора (щоб бути вище рівня еkleктики), так і слухачів (які адекватно оцінять «музику в музиці»), вона адресована до інтелекту і розвинутого художнього смаку [91, с. 277-281].

Грунтовне дослідження явища стилізації належить українському музикознавцю С. Шипу (1989), який формулює своє визначення поняття. На його думку, **музична стилізація** – це «художній прийом, в основі якого свідомо або несвідомо імітація стилю шляхом відтворення властивих йому виразових засобів (як мінімум, специфічних, найбільш репрезентативних) і, в більшості випадків, поєднання їх з “власними” музичними засобами стильової манери композитора» [194, с. 104].

Спираючись на психологічний феномен «художньої дистанції», науковець пропонує поділ стилізації на три типи: 1) визначається історичною віддаленістю автора від музичного явища, яке є об'єктом імітації; 2) в основі дистанція між етнічною природою явища і власною музичною мовою композитора; 3) визначає дистанцію між власною і чужою стильовими «манерами» композиторів. С. Шип робить висновок, що стилізація передбачає звернення до виразових засобів щонайменше двох стилів, які репрезентують «зовнішню» і «внутрішню» художні позиції композитора [194, с. 92-95].

На основі цього, він виділяє три різних способи їх взаємодії: 1) послідовний (безпосередні зіставлення, перемикання стилів та плавні переходи, трансформації, модуляції з одного стилю в інший), 2) одночасний (одночасно поява ознак різних стилів на «звуковому, інтонаційно-мовному та фактурно-композиційному» рівнях та їх підрівнях), 3) взаємодія моностильових музичних засобів і немусичних формальних компонентів твору (заголовки, програми) [194, с. 96-97].

Важливим для музикознавства є розглянуте в дослідженні питання розмежування імітації стилю та імітації жанру. Спираючись на визначення понять, автор підсумовує, що будь-яка музична стилізація може стати по необхідності імітацією певного жанру (відтворенням притаманних йому формальних властивостей). На його думку, існують жанри більш-менш репрезентативні для кожного даного стилю (те ж саме можна сказати і про стилі стосовно конкретного жанру) [194, с. 94].

Отже, перші зразки неокласичних тенденцій було створено набагато раніше початку ХХ ст. однак вони не були ще масовим культурним явищем. Більшість «провісників» неокласицизму випереджали свій час, тому не отримували належної оцінки сучасників. Підкреслимо, що у французькій музичній культурі митці використовували повернення не до німецького класицизму, а до жанрів і форм французьких клавесиністів і їх попередників, що дає підстави для використання терміну «необароко» стосовно подібних явищ.

Висновки до Розділу 1

1. К. Сен-Санс був свідком великих художніх та соціальних змін в усьому світі. Він навчився читати під світло свічок, а до кінця його життя електричне світло сприймалось як належне в західній цивілізації. У період його формування як творчої особистості, в художньому просторі Європи панували ідеї зрілого романтизму. І поки він відстоював та розвивав принципи своїх сучасників, котрі насправді випрацьовували романтичний тип мистецтва (спосіб світовідчуття), він не міг змусити себе прийняти ряд нових напрямів та стилів, що характеризувались надмірністю та художнім екстремізмом і активно розповсюджувались у кінці ХІХ – початку ХХ століть.

Виконаний огляд історіографії щодо оцінки творчості К. Сен-Санса в зарубіжному та вітчизняному музикознавстві дозволяє зробити такі висновки:

- Прослідковано еволюцію наукової думки: від узагальнено-описового викладу аналізів стилю композитора та його творчості, притаманного

музикознавцям кінця XIX – початку XX ст. до ґрунтовних інтонаційно-драматургічних, жанрово-композиційних аналізів та детальної систематизації творчості – в дослідженнях з 70-х років минулого століття до нашого часу.

- Незважаючи на велику кількість досліджень, деякі твори рідше потрапляють у поле зору науковців. Це стосується вокальної творчості (романсів і пісень); фортепіанних транскрипцій. Більш поглибленого дослідження потребує велика кількість фортепіанних творів малих жанрів, зокрема, циклів для фортепіано.

2. Французька музична культура в першій половині XIX ст. сформувала фортепіанну школу, опанувавши в повній мірі можливості нового інструмента. Цьому сприяли декілька важливих чинників: заснування спеціалізованого навчального закладу (консерваторія), де було зібрано найкращих педагогів; наявність багатьох приватних педагогів-віртуозів, котрі з однієї сторони пропонували так звані готові «рецепти» віртуозного піанізму, а з іншої, підготовлювали кадри для консерваторії; статус Парижу як загальноєвропейського культурного центру, насиченого концертним життям; поширення популярності фортепіано серед народу як протиположності «королівському» клавесину.

Генеалогічне дерево піанізму К. Сен-Санса пов'язане з видатними педагогами-методистами Л. Аданом, і Ф. Калькбреннером, котрі свого часу змінили уявлення щодо звукообразу фортепіано, відчували його акустичний потенціал і зуміли сформувати нові принципи звуковидобування і фортепіанної техніки. К. Сен-Санс один з небагатьох, кому пощастило успадкувати віртуозний стиль піанізму перших десятиліть XIX ст. і донести його неповторний виконавський дух в наступне XX ст.

3. Розвиток фортепіанної мініатюри на початку XIX ст відбувався в двох основних напрямках: збагачення комунікативно-семантичних функцій танцювальних та інструктивно-технічних жанрів; створення нових жанрів, орієнтованих на втілення вокальних пісенно-романсових принципів композиції.

Романтична мініатюра як жанр фортепіанної творчості склалася в творчості геніальних композиторів-романтиків: Дж. Фільда, Ф. Мендельсон, Ф. Шуберт, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста (на підставі чого вона утвердилася як спеціальне *жанрове ім'я*). У мініатюрі XIX століття на перший план виходить неповторна творча індивідуальність композитора, відбувається психологізація образів, яскраво проявляється програмність, поєднання мініатюр у цикли.

Мініатюра мала свої особливості в національній музичній культурі Франції. Починаючи з творчості французьких клавесиністів, в першу чергу, Ф. Куперена і Ж. - Ф. Рамо, які трактують цикл як послідовність танцювальних і програмних п'єс, у втіленні музичного образу велика роль належить зоровим уявленням, звукозображальним прийомам гри, асоціативному сприйняттю.

З появою нового інструмента – фортепіано – з його акустичними та технічними можливостями, формуються жанри концертної віртуозної п'єси і програмного етюд, що реалізують звукозображальну семантику та тонкощі орнаментального фразування традиції клавесиністів у багатій палітрі фортепіанного звуку та віртуозних технічних елементах фактури.

4. У художній моделі побудови світу віртуозність є важливим атрибутом тотожним градації якості того чи іншого художнього процесу чи явища. У музичному мистецтві віртуозність має універсальний характер та органічно може бути властивою всім суб'єктам і об'єктам музичного процесу (композитор, виконавець, слухач, композиторський твір, виконавська версія твору, слухачьке сприйняття твору).

В сучасному музикознавстві поняття неокласицизм як напрям немає чітких художніх ідіом і означень. Його принципи моделювання композиції схожі з історизмом і стилізацією. Основною розрізняльною характеристикою, на нашу думку, слід вважати ступінь інтеграції стилю, що імітується (від швидкоплинної алюзії до скрупульозного копіювання).

Методологія дослідження фортепіанного стилю К. Сен-Санса потребує ґрунтовного аналізу його фортепіанних творів і виконавської діяльності з точки

зору теорії віртуозності та неокласики як актуальних проблем сучасного музикознавства. Такий науковий підхід глибше розкриє значимість К. Сен-Санса в розвитку європейської культури XIX ст. та розширить музикознавчі уявлення щодо романтичного та постромантичного фортепіанного мистецтва Європи.

Перейдемо до аналітичних розділів дослідження для обґрунтування *творчого синтезу композиторського та виконавського Я* в уособленні музичних образів та звукових відкриттів фортепіанних циклів французького Майстра.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВА ДРАМАТУРГІЯ ТА ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ К. СЕН-САНСА

2.1 Втілення ігрової логіки концертування в фортепіанних циклах раннього періоду творчості К. Сен-Санса

Основою віртуозності завжди було зацікавлення слухача, захоплення його уваги різними засобами: подоланням технічних складнощів, відкриттям нових тонкощів звуковидобування та інтонування, створенням ефектних композиційних та драматургічних рішень втілення художніх образів, «театралізацією» виступів. З цієї точки зору доцільно розглядати фортепіанні опуси малих жанрів раннього періоду творчості К. Сен-Санса, використовуючи два основні критерії, що допоможуть у повній мірі розкрити віртуозність стилю мислення композитора: 1) композиційно-драматургічну побудову творів; 2) віртуозні елементи фактури і технічні формули.

Типологію музичного модусу з точки зору семантики складає тріада «етос – пафос – логос» [122, с 241], або «характер – емоція – думка». У музичних творах вони присутні в поєднанні, при чому домінування одного типу модусу над іншими визначає направленість розвитку та семантичний комплекс. Закономірності логіки музичного синтаксису створюють **ігровий модус** — типовий хід мислення. Що передумовлює використання характерних комплексів виразових засобів та їх організації — **ігрових фігур**.

Дефініція музичної ігрової логіки вказує, що це логіка концертування та театралізації музичного явища, і тому споріднює її з мисленням виконавця та в більш повній мірі розкриває принципи мислення композитора-віртуоза. Ігрова логіка реалізується шляхом використання поєднання ігрових фігур, що описуються з трьох ракурсів: встановленням характеру нового синтаксичного елемента (його модусу і інтонаційних констант), з'ясуванням його відношення до попередніх елементів і способу появи (плавного входження, різкого вторгнення, співставлення) [122, с. 227].

Перейдемо до аналізу обраних фортепіанних циклів композитора.

2.1.1 «Шість багателей» оп.3

«Шість багателей» оп. 3⁴ – це перший опус для фортепіано *solo*, написаний К. Сен-Сансом у 1855 році, коли йому було 20 років. А. Алексєєв так описав його: «Він наповнений щирістю музики і благородством смаку. Молодий композитор проявив себе в ньому обдарованим і серйозним музикантом, який стоїть на голову вище тих багаточисельних салонно-віртуозних творів, які наповнювали ринок ремісничою макулатурою» [3, с. 50]. Обравши жанрове визначення «багатель», К. Сен-Санс спирався на національний вимір фортепіанної традиції, оскільки перший твір з назвою «*Les bagatelles*» написав Ф. Куперен у 1717 році. Багателі писав також А. Герц. Значний внесок у розвиток жанру мала творчість Л. ван Бетховена (оп. 33, 119, 126), завдяки якому багатель закріпилась як окремий жанр західноєвропейської інструментальної музики. Багателі Л. Бетховена втілюють принципи галантного стилю французьких клавесиністів в умовах звучання фортепіано.

Пропонується інтонаційно-драматургічний аналіз багателей оп. 3 К. Сен-Санса. Відкриває його перша лірико-таємнича тема експозиції **Багателі № 1** *Poco sostenuto*, що складається з мотивів «зітхання» та характерних пауз. Відзначимо незвичність гармонічного змісту цієї теми: оскільки вона розпочинається з нестійкої функції (двох субдомінантових акордів), то відразу сприймається як розвиток музичного образу. Приклад 1 (див. Додаток А).

Друга тема експозиції складної тричастинної форми (*A B A1*) – невелике трьохголосне фугато, контрастне до першої теми завдяки вольовому образу і розміреному руху восьмих тривалостей. Приклад 2 (див. Додаток А). Завершення експозиції має відкритий характер, оскільки тема закінчується на домінантовій функції.

⁴ Присвячені Альберту Лібону / *Albert Libon*. Альберт Лібон (1823-1877) був директором поштового відділу і другом композитора, йому також присвячена опера «Срібний дзвіночок» [241. с. 19].

В середньому розділі **B** відзначаємо риси розробковості, що не є типовим для складної тричастинної форми. Обидві теми трансформуються завдяки реєстровим та тональним співставленням; ущільненню фактури ходами октав та подвійних нот (типові віртуозні елементи), що тематично пов'язані з другою темою експозиції і увиразнюють образно-семантичний контрапункт.

У репризі ліричний образ першої теми перемагає, змінився й її реєстровий виклад: тепер вона звучить більш насиченим тембром октавою нижче (як ствердження початкових інтонацій). Репризу скорочено за рахунок другої теми, що втратила свою значущість. Цікаво, що основна тональність *g-moll* утверджується в повній мірі лише в заключному кадансі. Тип розвитку музичної драматургії п'єси – контрастне співставлення з елементами сонатності.

Яскравим прикладом концертно-віртуозного мислення композитора є **Багатель № 2 *Allegro animato quasi presto (Es-dur)***. — поєднання складних фактурних елементів (стрибків, поліритмії, пасажів інтервальної побудови, арпеджіо, октав і акордів) зі швидким темпом часової організації. У її синтаксичній будові К. Сен-Санс використав ігрову фігуру «зміну модусу⁵», що зробило складну тричастинну форму з динамізованою репризою (**A B A1**) подібною до варіаційного циклу. Принцип варіювання як метод пошуку засобів виразності розвитку художнього образу споріднений з мистецтвом імпровізації, що підкреслює вплив піанізму К. Сен-Санса на його композиторську діяльність.

Крайні розділи багателі складаються з чотирьох проведень теми (два у першому, і два у репризі), де кожне наступне проведення є варіантом першого. Виклад теми об'ємний і, водночас, прозорий, завдяки штриху *staccato* і постійним стрибкам у партії лівої руки. Приклад 3 (див. Додаток А).

Мелодична лінія в другому проведенні зміщується на слабку долю (звучить характерна синкопа). Фактура ущільнюється: октави і ламані акорди в партіях обох рук, внаслідок чого зростає динаміка. Приклад 4 (див. Додаток А).

⁵ Тут і надалі запропоновані назви ігрових фігур є запозиченими термінами Є. Назайкінського

У третьому проведенні (реприза) автор спирається на виразовість поліритмії (дуольний ритм поєднує з тріолями), динамізацію руху, в порівнянні з технічною формулою в першому розділі. Мелодична лінія прихована в тріольну ритмоформулу в поєднанні з ламаними акордами в партії правої руки. У цій варіації, незважаючи на поліритмію, ефект віртуозності залежить саме від темпу і артикуляції в широкому значенні (*Presto, leggero e con fuoco*). Приклад 5 (див. Додаток А).

Заключне четверте проведення теми є проявом іншого виду віртуозності (бравурного, блискучого), що провокує інший *тематичний комплекс*: мелодія повертається на сильну долю такту, вводяться арпеджіо шістнадцятими тривалостями, у поєднанні зі стрибками та динамікою в градації *ff*. Приклад 6 (див. Додаток А). В останніх тактах ущільнення фактури здійснюється за допомогою арпеджіо в обох руках та збільшенням кількості нот в одиницю часу (тріолі шістнадцятих тривалостей).

Середній розділ контрастує з крайніми, має однотемну просту тричастинну форму з динамізованою репризою, і написаний у далекій, відносно основної, тональності *H-dur*. Протяжна, плавна тема складається з низхідного гамоподібного ходу четвертними тривалостями, що створює спокійний ліричний образ. Приклад 7 (див. Додаток А). Фактура містить подвійні ноти, октави з терцією, тріолі ламаних інтервалів (терцій і октав).

Багатель № 3 *Poco adagio (B-dur)* містить два протилежних образа, втілених у подвійній простій двочастинній структурі форми (*A B A1 B1 кода*). Перший образ носить світлий споглядальний характер, другий — трагічний.

Тематизм розділу *A* містить ритмоформулу подвійних нот (у партії правої руки), що є основною, створюючи ефект моторики, і в такий спосіб слугує прикладом сонорних і темброво-регістрових пошуків композитора. Отримавши нову колористичну, сонорну властивість, вона виконує функцію середовища (фону) для наспівної мелодичної лінії (в партії лівої руки). Приклад 8 (див. Додаток А).

Фонізм гармонії утворює *семантичний комплекс*: фактурне рішення і виразові засоби (динамічний нюас *p, pp*), завдяки якому розкриваються її колористичні можливості. Важливе значення має орієнтація на віртуозність, що потребує відповідного фактурного викладу. Йдеться про семантичні функції фактури, яка стає тематичною будовою і тим самим впливає на сприйняття віртуозного стилю, потребуючи певної краси, поетичності і натхненності.

Низхідні мотиви та напружене звучання нонакордів (домінанти та альтерованої субдомінанти) створюють трагічний образ Розділу **B**; картину доповнює органний пункт на тоні *d* та репетиційний рух восьми тривалостей в одному з пластів фактури, що створює ефект невідворотності фатуму. Приклад 9 (див. Додаток А).

Хоча п'єса створена в середині XIX століття і її драматургія та композиція побудовані за принципами типово романтичного стилю, окремі елементи фактури створюють звукообраз фортепіано, що відповідає естетиці та ідеям імпресіонізму.

Багатель №4 Moderato assai (F-dur) має однотемну просту тричастинну форму з динамізованою репризою (**A B A1**), що втілює монообразний задум композитора. Тематизм створює моторний, дещо «суворий» образ світського благородного танцю. Відчувається жанрова спорідненість з французьким танцем «менует» (розмір $\frac{3}{4}$, квадратність періоду зі структурою сумування, характерний затакт початкових фраз). Фактуру багателі, що насичена акордами і подвійними нотами, можна визначити як хоральну. Середній розділ є найцікавішим: мелодична лінія має октавний виклад, багат шаровість фактури досягнуто шляхом використання педальних можливостей фортепіано та прийому перехрещення рук (часто вживаний віртуозами бароко і класицизму). Приклад 10 (див. Додаток А). В структурі синтаксису тематизму використано ігрові фігури «репліка-втора, підтвердження-посилення»: він побудований за принципом діалогу, з теситурними та тональними співставленнями.

Моторний, емоційно схвильований образ крайніх розділів **Багателі №5 Allegro molto (d-moll)** є втіленням блискучого піанізму романтичної епохи,

представленого в творчості Ф. Калькбреннера, К. Черні, І. Мошелеса (окремих творах романтиків-новаторів, наприклад, Етюд оп. 10 №8 Ф. Шопена).

П'єса має доволі масштабну структуру: складна тричастинна (*A B A1*). Перша частина — подвійна проста двочастинна репризна форма. Тематизм складається з однотипних пасажів та варіантів коротких та довгих арпеджіо в умовах безперервного руху шістнадцятими тривалостями у швидкому темпі. З розвитком вони ускладнюються проведенням мотивів мелодичної лінії, що по чергово проходять у партіях обох рук. Короткі «репліки-ехо, репліки-вторі», огортаючи з обох сторін гармонічне заповнення, створюють цікаве стереофонічне звучання — імітацію розмови. Приклад 11 (див. Додаток А).

Середній розділ (*g-moll*) містить контрастний тематизм і написаний в однотемній простій тричастинній формі. Мелодична лінія восьмитактової теми побудована з двох взаємодоповнюючих мотивів: стрибкоподібного, по головних ступенях ладу, і плавного хроматичного низхідного ходу. Типова тришарова гомофонно-гармонічна фактура насичена октавами, акордами і трелями. Загальна реприза *A1* майже точна, що відповідає зразкам класицизму.

Завершує опус протяжна, захоплююча й емоційно глибока **Багатель № 6**. Форма композиції контрастно-складова і складається з двох частин. Перша — *poco sostenuto (g-moll)* – виконує роль тематичної арки: вона містить точні відтворення мотивів двох тем багателі № 1 і є тонально спорідненою з нею. В синтаксичній будові цієї частини К. Сен-Санс використав ігрову фігуру «прорив імпровізаційності»: вона насичена речитативами та вільними елементами, що наближають її до жанру фантазії або рапсодії. Підкреслює імпровізаційний характер тематизму і фактура, що містить використання прийому тремоло. Приклад 12 (див. Додаток А).

Друга частина *Adagio* написана як проста подвійна двочастинна форма з кодою: *A B A1 B1*, дві ліричні теми якої взаємодоповнюють одна одну створюючи драматургічний розвиток. Розпочинає частину світлий образ розділу *A* (тональність одноіменного мажору) – наспівна протяжна тема, побудована на плавному русі четвертних та восьмих тривалостей. Для більшої

єдності тематизму композитор використовує в його структурі каданс-вторгнення.

Друга тема (**B**) є більш емоційно напруженою: мелодична лінія стрибко подібного типу, нестійкий гармонічний план. Повтор розділів проходить з структурними (скорочується розділ *A*), фактурними (мінюється щільність викладу) та ладо гармонічними (стійкий *G-dur*) змінами.

Кода побудована з дещо грайливих коротких мотивів та низхідного ходу по звуках тризвука основної тональності й тонічного органного пункту, що слугує чудовим завершенням усього циклу.

Окрему увагу варто звернути на фактуру багателі, вражає її багатосаровість та масштабність. Безліч підголосків, октавних подвоєнь створюють широку і густу музичну текстуру. Щільність викладу і велика кількість віртуозних елементів фактури відіграють ключову роль в оцінці віртуозності п'єси, компенсуючи нешвидкий темп. Приклад 13 (див. Додаток А).

На противагу попереднім багателям, що містять переважно фактурні новації епох бароко і класицизму (ламані інтервали і акорди, перехрещення рук), остання відрізняється використанням прийому гри в «три руки» та тремоло – відкриття фортепіанної техніки романтизму.

Композитор поділяє цикл на дві сюїти по три багателі. Особливістю драматургії першої сюїти є спокійні кантиленні крайні частини (*poco sostenuto* і *poco adagio*), друга – розпочинається моторно-танцювальною п'єсою (*Moderato assai*) і завершується розміреним, але емоційно наповненим *Adagio*. Обидві сюїти містять контрастні віртуозні середні частини. Незважаючи на такий поділ, єдність усього циклу не втрачається завдяки тематичній арці між першою та останньою багателею.

2.1.2 «Шість етюдів» оп. 52

Продовжуючи традиції, що склалися в композиторів XIX століття, в першу чергу піаністів-віртуозів, К. Сен-Санс досліджував жанр етюд. «Шість

етюдів» оп. 52⁶ – перший з трьох надрукованих опусів творів, написаних у цьому жанрі.

Відкриває опус **Етюд № 1 “Prélude”**⁷ / «Прелюдія». Його образ відповідає програмній назві, що виражено в фантазійно-імпровізаційному, відкриваючому характері тематизму.

В основі композиції лежить проста двочастинна форма: **A B** (кода), що була більш притаманною для прелюдій барокової доби. Тональність етюду *C-dur*, зберігаючи основні функції загального тонального плану — T-D, D-T, композитор використовує гармонічну мову пізнього романтизму: нонакорди, еліпсис септакордів, альтерації і хроматизми.

Бурхлива та структурно нестабільна перша частина етюду (розділ **A** *Con bravura*) написана на кшталт імпровізацій прелюдії бароко, що семантично відповідає ігровій фігурі «прорив імпровізаційності». Тематизм складається з двох елементів, і, відповідно, двох технічних формул: 1) на витриманому тонічному органному пункті висхідні і низхідні фігурації, в основі яких п'ятипальцева технічна формула, що охоплює інтервал октаву; 2) акордове *martellato*. В обох елементах рух відбувається тридцять другими тривалостями.

Розділ **B**, незважаючи на авторську позначку *Più mosso*, має більш спокійний за характером образ, оскільки одиниця руху змінюється на шістнадцяту тривалість. Це зумовлено появою нової технічної формули: хвилеподібний рух подвійними нотами (паралельних секст і квінт) по звуках того чи іншого септакорду в партіях обох рук. Приклад 14 (див. Додаток А).

Невелика за обсягом **Кода** складається з висхідного пасажу терціями і арпеджіато акордів T і D функцій, що в свою чергу збільшують різноманіття технічних складнощів етюду.

⁶ Усі етюди, окрім одного, створені у 1877 році. Етюд №2 створений у жовтні 1868 року, спеціально для практичної школи піанізму Сігісмунда Леберта і Луї Старка, надрукованої в 1869 році [241, с. 30].

⁷ Присвячений *A Monsieur Édouard Marlois* (Мсьє Едуарду Марлуа), який був учнем К. Сен-Санса в школі Нідермайера, а пізніше працював професором в Лондонській академії музики [241, с. 30].

Етюд № 2 “*Pour l'indépendance des doigts*”⁸ / «Для незалежної роботи пальців»⁹. Форма етюду однотемна проста тричастинна: *A B A1* з розвиваючою серединою і кодою. Позначення темпу і характеру виконання *Andantino malinconico*, та тональність *a-moll* передбачають спокійний ліричний образ. У контексті жанру «етюду» такий прийом означає збільшення акценту уваги виконавця на слуховому контролі співвідношення пластів фактури і, відповідно, збільшення контролю моторики пальців.

Даний етюд є зразком нової фактурної знахідки К. Сен-Санса. Розміщена в середині акорду мелодична лінія проводиться за допомогою поперемінного виокремлення того чи іншого звуку акорду.

В Репризі, до основної мелодичної лінії додаються ще два голоси, утворюючи поєднання двох різних типів фактури гомофонно-гармонічного і контрастної поліфонії. Такий виклад тематизму збагачує набір сонорних ефектів фортепіано, і продовжує тенденцію XIX ст. — уподібнення його звучання з оркестром. Приклад 15 (див. Додаток А).

Етюд № 3 “*Prélude et fugue en Fa mineur*”¹⁰ / «Прелюдія і fuga фа-мінор». Це перший з двох етюдів цього опусу, що складається з циклу типу «прелюдія і fuga». Таке композиційне рішення підкреслює неокласичні тенденції мислення К. Сен-Санса.

Прелюдія написана в розвинутій одночастинній формі (період єдиної побудови). Така структурна організація передбачає вільний, нерідко імпровізаційний тематизм, відсутністю цезур, і вдало використана композитором для втілення бурхливого схвильовано-драматичного образу цієї прелюдії.

Протягом усієї прелюдії діє одна технічна формула (*perpetuum mobile*): токатне репетиційне повторення того чи іншого інтервалу (переважно терції) або акорду поперемінно в обох руках, у незмінному тріольному ритмі

⁸ К. Сен-Санс присвятив талановитому піаністу і композитору салонної музики у Парижі (1845-1870 рр) Вільгельму Крюгеру (*Wilhelm Krüger*) [241, с. 30].

⁹ Переклад програмних назв творів на українську тут і надалі – мій. О. К.

¹⁰ Присвячений Антону Рубінштейну, з котрим автора пов'язувала дружба і творча співпраця [241, с. 30].

шістнадцятих тривалостей. Ритмічна формула тематизму у поєднанні з швидким темпом *Allegro* вказують на жанрові зв'язки з італійським танцем тарантелюю. Приклад 16 (див. Додаток А).

Після нестримної прелюдії виникає розмірений образ ритмічно чіткої трьохголосної **Фуги**, тема якої побудована з виключно восьмих тривалостей, і містить багато хроматизмів. В основі теми секвенція з двох ланок від I та VII ступенів, та низхідний хід, що завершується на D функції ладу. Приклад 17 (див. Додаток А). *Відповідь* — реальна, поєднана з ритмічно цікавішим неутриманим протискладенням. Після експозиції є ще два проведення теми в тональностях G і D функцій.

Особливістю фуги є подвоєння в октаву не тільки теми, але й усіх трьох голосів в кінці розробкового розділу (кульмінації). Завершується твір масштабною секвенцією першого мотиву фуги паралельними октами у двох руках, які приводять до заключного кадансу. Використання цього фактурного прийому відображає вплив органу на фортепіанну творчість К. Сен-Санса.

Етюд № 4 “*Étude de rythme*”¹¹ / «Ритм етюд». Це своєрідний ліричний епізод в контексті загальної драматургії опусу. Структура композиції проста тричастинна з динамізованою репризою, вступом і кодою: **Вступ А В А1 (Кода)**. Плавність поєднання фраз тематизму забезпечується завдяки ігрової фігури «кадансу-вторгнення».

Тема вступу побудована з різних ритмічних варіантів повторення V ступені основної тональності *As-dur*. Експозиція має пісенний тематизм. Фактурне співвідношення побудоване на одній технічній формулі, що спирається на поліритмію — тріольний ритм у поєднанні з дуольним.

Середній розділ вносить контраст, тональність змінюється на одноіменний мінор (*as-moll*). Схвильований драматичний образ втілюється шляхом ускладнення поліритмічного завдання. Фактура складається з трьох пластів з різним ритмічним рисунком, і кожна з трьох можливих пар утворює

¹¹ Має присвяту *A Madame Constance Pontet* (Мадам Констансі Понтет), що була подругою учениці К. Сен-Санса Марі Джаєль (*Marie Jaëll*) [241, с. 30].

поліритмію. Піаніст повинен виконувати ритмічний малюнок «два на три» у партії однієї руки. Приклад 18 (див. Додаток А).

В Репризі, друге проведення теми містить метро-ритмічні перевтілення. Розмір змінюється на **5/8**, мелодична лінія проводиться з характерним запізненням на шістнадцяту тривалість. Однак зростаючий розвиток репризи обривається, і після паузи він «застигає» в звучанні акордів далеких від основної тональностей (ігрова фігура «припинення дії»), створюючи цікавий колористичний ефект. Розширення репризи відбувається і завдяки висхідному хроматичному ланцюгу секундакордів, що приводять до кадансу, за яким слідує невелика кода, утверджуючи основну тональність *As-dur*.

Етюд № 5 “Prélude et fugue en La majeur”¹² / «Прелюдія і fuga Ля-мажор». Ще один етюд в строгому неокласичному стилі, який містить в собі циклічну форму. Цього разу в мажорній тональності (*A-dur*).

Прелюдія має ліричний світлий образ. В основі композиції розвинена одночастинна форма, а точніше барокова одночастинна форма типу розгортання.

Ядро займає п'ять тактів, складається з двох елементів: 1) хвилеподібні фігурації подвійних нот (секст) у тріольному ритмічному малюнку — основна технічна формула прелюдії; 2) витончена мелодична лінія наспівного характеру. Приклад 19 (див. Додаток А).

Розгортання спочатку будується на проведеннях коротких мотивів мелодичної лінії за принципом ігрової фігури «підтвердження-посилення», поперемінно у партії кожної руки. Згодом мелодія зникає і фігурації подвійних нот (паралельно у двох руках), що раніше були мерехтливим «фоном», тепер отримують провідну розвиваючу роль (колористичне звучання фактури виходить на перший план). З точки зору тонального плану, розвиток відбувається згідно класичних засад, проте через призму гармонічної мови романтизму. Розгортання охоплює усі ступені ладу, включаючи неаполітанську

¹²Присвячений Миколі Рубінштейну, брату Антона Рубінштейна.

(II^b) та оминає I ступінь, але композитор вводить нехарактерні для класичної гармонії – мажор на VI ступені і тональності далекого ступеня спорідненості до *A-dur* на понижених V і I ступенях ладу: *cis-moll*, *h-moll*, *B-dur*, *gis-moll*, *Fis-dur*, *E-dur*, *D-dur*, *Es-dur*, *As-dur*.

Комплекс тематичної організації прелюдії відображає спроби втілення нового ладогармонічного відчуття, в якому функціональні принципи гармонії стають другорядними, а на перший план виходить фонізм і фігураційні ритмобудови, що лежать в основі фактури музичного імпресіонізму. На думку Дж. Бурлесона: «... роль К. Сен-Санса, як новатора гармонії та фактури, що передбачає, а іноді і виходить за межі ідіом імпресіонізму є маловивченою і недооціненою в історії музики» [204].

Тема **Фуги** споріднена з темою фуги *C-dur* I тому ДТК Й. С. Баха, (особливо початковим мотивом), а також з хоралом, що лежить у її основі «*Nun danket alle Gott*» («Подякуємо Господу») BWV 657 [12 с. 297]. Приклади 20 а, 20 б, 20 с (див. Додаток А). Світлий спокійний образ втілений у масштабній чотирьохголосній композиції (після обов'язкових чотирьох проведень теми йде контрекспозиція) з плавним розвитком теми, що побудована в іонійському діатонічному ладі. Тональну відповідь чудово доповнює протискладення, що є утриманим протягом усієї фуги.

Ця фуга, так само як і фуга з Етюд № 3 демонструє великий талант та знання композитором техніки поліфонічного викладу, що в більшій мірі проявилось в органних імпровізаціях та останньому фортепіанному циклі з шести фуг.

Етюд № 6 “*En forme de valse*”¹³ / «У жанрі вальсу» найбільш популярний твір (на біс), виконує роль віртуозного ефектного завершення. Етюд є втіленням вишуканості і чарівності танцювальної моторики, написаний у

¹³ Присвячений *A Madame Marie Jaëll*. Марі Джаель — піаністка і композитор, яка вивчала композицію з С. Франком і К. Сен-Сансом, але потім присвятила себе музичній естетиці та педагогіці [241 с. 30].

змішаній формі: поєднання складної тричастинної і сонатної (з подвійною експозицією) форм з додаванням рефрену.

Відкриває етюд віртуозний **вступ**, що розпочинається вольовою, токатною темою в октаву. Приклад 21 (див. Додаток А). Далі йде блискучий хроматичний висхідний та бравурний гамоподібний низхідний пасажі, що є тонально невизначиними та створюють ефект притаманний для «прориву імпровізаційності» і, справді, сприймаються на слух як «прорив» концертної віртуозності. Завершується вступний розділ повторенням акордів (S та D функцій основної тональності *Des-dur*), що підготовлює появу *першої теми* (**Головної партії**).

Експозиція. Розділ *A* (**Г.П.**) — квадратний період повторної будови. Граціозний проте стриманий характер образу, втілений у двох контрастних елементах теми: стрімкого висхідного пасажу шістнадцятих та розміреного нисхідного мотиву четвертних тривалостей. Характерна вальсова ритмоформула супроводу з'являється епізодично, створюючи ефект «натяку» на жанр танцю. Приклад 22 (див. Додаток А).

Розділ *B* містить *другу тему* етюду (**Побічну партію**), написаний в тональності *As-dur*, що відповідає класичним засадам тонального плану сонатного *Allegro*. Мужній, хоробрий образ чудово доповнює першу тему, створюючи «органічне ціле». Тема складається з технічної фігурації руху подвійних нот з елементом токатності та елегантним завершенням двома пасажами в стилі *jeu perlé* Ф. Шопена. Приклад 23 (див. Додаток А).

У Розділі *C* (**розробка**) напориста тема вступу перевтілюється в наспівну мелодію (ігрова фігура «зміна модусу»), що створює світлий ліричний образ з типовим вальсовим акомпанементом (*E-dur*). Приклад 24 (див. Додаток А). За ним відбувається повернення початкового відважного характеру з регістровими та тональними змінами. Фактура ускладнюється пасажами терцій, та октав, стрибками у партіях обох рук, що супроводжується поступовим збільшенням динаміки до *ff*. До складу тонального плану розробки входять далекі тональності: *E-dur, D-dur, g-moll, G-dur, C-dur, as-moll*.

Реприза. У першій темі супровід ускладнений фігураціями та октавними пасажами, що однак, не відобразилось на структурі та характері образу. Друга тема є структурно скороченою, проте її доповнено новим матеріалом бравурного віртуозного викладу (октавно-акордове письмо), що приводить до кадансу репризи на доміантовій функції, за яким слідує розгорнута кода.

Кода. Напруга спадає: появляється схожий з розділом *C* світлий образ «кружляння у вальсі», що підкреслює характерний ритм супроводу. В основі тематизму – рух подвійними нотами (пасажі хроматичними терціями та секстами), що потрібно виконувати технікою *leggiero*, у партії правої, а згодом і лівої рук. Поступове зростання динаміки підводить до завершального проведення теми вступу та заключного кадансу усього етюд.

Етюд “*En forme de valse*” написаний в типово романтичному стилі, на що вказують композиція, драматургія та гармонічна мова твору. Фактура також є втіленням віртуозного мислення романтиків, і представлена великою кількістю різновидів дрібної та крупної фортепіанних технік, комплексом технічних формул втілення тематизму. Зауважимо, що бельгійський скрипаль і композитор Ежен Ізаї / *Eugène Ysaÿe* (1858-1931), який відомий своїми віртуозними творами, створив транскрипцію цього етюд для скрипки з оркестром. Цей факт підтверджує художню цінність, та концертну вирашність твору (як аналогія- каприси Н. Паганіні у транскрипціях Ф. Ліста), що дозволяє вважати Етюд № 6, ор. 52 К. Сен-Санса одним із найкращих творів композиторів-віртуозів, поряд з творами Ф. Ліста та Ф. Шопена.

Отже, з точки зору стильового мислення композитора, «Шість етюдів» ор. 52 є синтезом трьох стильових напрямків: неокласицизму, романтизму та імпресіонізму. Так, стилістика *неокласицизму* увиразнена у виборі структурних форм композицій, в першу чергу використання циклу типу «прелюдія і fuga» з його типовими драматургічними та композиційними принципами побудови, що є нетиповим та новаторським для жанру «етюд», та барокової простої двочастинної форми Етюд № 1. *Романтизм* яскраво виражений у композиції

Етюд № 6 (концертна трактовка жанру «вальс», нетипова змішана форма твору), гармонічній мові та фактурі майже усіх етюдів опусу. Як виняток, розділ **B** етюд № 1, Прелюдія етюд № 5, що уособлюють естетичні принципи *імпресіонізму*: знівелювання функціональних принципів гармонії та пошуки нових фактурних прийомів передачі звуковідчуття.

В драматургічній будові циклу втілено сюїтний принцип контрастного чергування стриманих кантиленних і швидких образів. Характерною ознакою цього опусу є нетипове використання для етюдів форми поліфонічного циклу типу «прелюдія і фуга». Таким чином, К. Сен-Санс значно розширює семантичні можливості жанру, руйнуючи усталений стереотип про його монообразність.

Аналіз ранніх циклів для фортепіано композитора виявив основні типи ігрових фігур, що притаманні його мисленню, а їх систематизація слугує відображенням впливу концертно-віртуозної традиції Західної Європи на власний стиль К. Сен-Санса.

Прорив імпровізаційності — речитативи та вільні мотивні побудови у першій частині *Poco sostenuto* багателі № 6 ор. 3, наближені до жанру фантазії (рапсодії). Цю тезу підкреслює імпровізаційний характер тематизму і фактура, що містить часте використання прийому тремоло. В дусі імпровізацій прелюдії бароко написана бурхлива та структурно нестабільна перша частина етюд № 1 “*Prélude*” ор. 52. Тонально нестійкі пасажі та фігурації вступу в Етюд № 6 “*En forme de valse*” ор. 52 є типовим прикладом ігрової фігури «прорив імпровізаційності».

Припинення дії як семантична фігура ігрової логіки може мати різноманітну трактовку в музичному контексті. Простежується в творах кінця раннього та початку зрілого періодів творчості К. Сен-Санса. Прикладом є етюд № 4 “*Étude de rythme*” ор. 52. Цей ігровий прийом потрактовується як прояв настроїв містицизму, розповсюджених творчими ідеями Ф. Ліста і Р. Вагнера.

Каданс-вторгнення — в більшості випадків композитор використовує каданс-вторгнення в умовах спокійного помірною тематизму, в яких основне

віртуозне навантаження несуть ритмічні і фактурні знахідки, відсуваючи темп на другий план. Таким чином, прийоми музичного синтаксису залишаються основою єдності розвитку. Приклади: друга частина багателі № 6 *Adagio*, op. 3, етюдів № 2 “*Pour l'indépendance des doigts*” і № 4 “*Étude de rythme*” op. 52.

Зміна модусу — типовий прийом, що живить розвиток драматургії. В аналізованих творах К. Сен-Санса ця фігура є найвживанішою. Перетворення грізного образу вступу у Етюдів № 6 “*En forme de valse*” op. 52 на етапі розвитку змішаної форми стає втіленням інтимної лірики. Зміну модусу закладено К. Сен-Сансом у синтаксичну будову Багателі № 2 *Allegro animato quasi presto* op. 3, уподобивши тричастинну форму до варіаційного циклу.

До наступної групи ігрових фігур входять *репліка-ехо*, *репліка-втора*, *підтвердження-посилення* й різні варіанти тематичної розробки, які виражені в монологіях, діалогах і полілогах. Їх задіяння зближує музичні твори К. Сен-Санса з театральною драмою, а концертне, публічне виконання — з театральним дійством. Так, мотивна розробка теми в середньому розділі Багателі № 4 *Moderato assai*, op. 3 побудована за принципом діалогу, з теситурними та тональними співставленнями. Короткі репліки, огортаючи з обох сторін гармонічне заповнення, створюють цікаве стереофонічне звучання — імітацію розмови. Подібне фактурно-синтаксичне рішення використано в багателі № 5 *Allegro molto* op. 3. За принципом підтвердження-посилення побудовані фрази мелодичної лінії прелюдії етюдів № 5 “*Prélude et fugue en La majeur*” op. 52.

Варто відзначити масштабність фортепіанного викладу, що втілено у багатощаровісті фактури, використанні октав, акордів, пасажів та фігурацій подвійними нотами. Кожен опус К. Сен-Санса вимагає від виконавця цілої системи технічних навичок, що свідчить не лише про рівень майстерності митця, але й визначає його віртуозний стиль як складову *світової фортепіанної спадщини та актуальність для виконавської практики XXI ст.*

2.2 Семантика віртуозності в жанрово-стилістичній системі «Альбому» для фортепіано ор. 72 К. Сен-Санса

Семантика музичного тексту і виконавська фактура тісно взаємопов'язані, оскільки фактурні елементи як семантичні знаки здатні передавати смислову виразність. Будова фактури залежить від багатьох факторів. Утворився міцний семантичний взаємозв'язок між конкретним музичним жанром і типовою для нього фактурою, що закріпилась у музичній практиці та стала її розрізнявальною ознакою. Типовими зразками є акордове письмо хоралу, характерний супровід вальсу, токатне *martellato* як артикуляційний прийом.

Існує також взаємозумовленість музичного стилю та елементів фактури на історичному, національному, або індивідуально-композиторському рівнях. Як приклад, вишукана орнаментика у творах французьких клавесиністів, альбертієві баси – у віденських класиків. Надбанням культури доби романтизму є нечуваний сплеск віртуозного стилю у виконавському мистецтві. У ХІХ столітті, як ніколи раніше, важливе значення отримала семантика віртуозності, що проявляється у виборі комплексу виразових засобів фортепіанних творів. В центрі якого знаходиться фактура, а темпо-ритм, артикуляція, динаміка і агогіка створюють варіанти її звучання (ясність і прозорість *jeu perlé* Ф. Шопена, бравурні октавні пасажі Ф. Ліста).

Поряд з основними смислоутворюючими механізмами жанру та стилю у фортепіанних творах ХІХ століття знаходиться програмність. У епоху бароко вона була тісно пов'язана з ораторським мистецтвом і теорією афектів. Романтики розширили уявлення про можливості музичного мистецтва до універсальної мови. Як наслідок, в останні два століття починає формуватися «словник» семантики фактури, пов'язаний з програмністю. Яскравим і досить поширеним прикладом є звуконаслідування дзвонів (знак-індекс, за В. Холоповою), що передбачає використання акордів, широкий регістровий діапазон, поліритмію (Ф. Ліст, О. Бородін, С. Рахманінов, К. Дебюссі).

К. Сен-Санс, як один з найзнаменитіших представників французької фортепіанної школи уособлює феномен «композитора-віртуоза». Тому серед усіх видів понятійно-музичних і понятійно-словесних знаків (за В. Холоповою) з яких складається фактура фортепіанних творів К. Сен-Санса, важливу роль відіграють знаки віртуозності. Наукове осмислення знаків віртуозності має повніше розкрити сутність його фортепіанного стилю.

«Альбом» для фортепіано ор.72 (1884)¹⁴ написаний у роки інтенсивної творчості К. Сен-Санса як виконавця і композитора, і в цілому увиразнює основні тенденції зрілого періоду його фортепіанного мислення. Відкриває цикл **“Prélude”** / «Прелюдія». Авторське позначення *poco allegro, tempo rubato* вказує на те, що п'єсу написано саме на кшталт прелюдій барокової доби з притаманним цьому жанру духом імпровізаційності і передбачає вільне розгортання і фігураційну обробку тематизму. Це ствердження обґрунтовують виявлені знаки віртуозності, втілені у фактурі. Основна тема *A* складної двочастинної репризної форми (*A A1 B A2* + кода) проводиться з характерним «запізненням» верхнього голосу, дублюючи наспівний нижній голос в партії лівої руки (*martellato*). Відповідно до обраної стилістики бароко, вона має рухливо-зображальний характер, написана як період барокового типу (ядро з розгортанням). Мелодична лінія (що складається з середнього та верхнього пластів фактури) рухається по звуках низхідної гами *E-dur* за принципом дублювання в умовах поліритмії. Приклад 25 (див. Додаток А).

Другий розділ експозиції *A1* виконує функцію розвитку, створюючи динамізацію теми-образу (тт.15-26). Тут у повній мірі ущільнюються фактурні пласти, що збагачує гомофонно-гармонічний виклад до октавно-акордового (в порівнянні з *quasi*-монодійним ядром теми) і увиразнює образну трансформацію теми. Цікаво, що К. Сен-Санс вперше виписує ремарку *appassionato* на *ff*.

¹⁴ Цикл має присвяту: *A Mademoiselle Anna Hoskier* (Мадмуазель Анні Хоскер), вона була ученицею К. Сен-Санса і дочкою його доброго друга – банкіра Еміля Хоскера. У 1892 р. композитор присвятив їй своє Фортепіанне тріо № 2 ор. 92 [241, с. 35]. Вперше твори з циклу були виконані у грудні 1884 р., К. Сен-Санс зіграв «Неаполітанську пісню» на концерті у Марселі. 21 лютого 1885 р. вона прозвучала у залі «Плесель» у виконанні Марі Джаель (*Marie Jaell*), Ще одним інтерпретатором «Альбому» за життя композитора був піаніст і композитор Генрі Фалке (*Henri Falcke*) [241, с. 37].

Досягнувши вершини виразових можливостей *martellato*, в кульмінації вводяться арпеджіо шістнадцятими тривалостями, що підготовлює наступний розділ прелюдії з іншим знаком віртуозності (відповідно до імпровізаційного типу розвитку). Приклад 26 (див. Додаток А).

Новий розділ **B** – вищий щабель розвитку, що не має чіткої структури і тональної визначеності. Змінюється фактура: *поєднання гомоподібних пасажів і арпеджіо* шістнадцять тривалостей у тональностях *D-dur* і *C-dur* відбивають блискучий піанізм романтичної доби, широко представлений у творчості Ф. Калькбреннера, К. Черні, І. Мошелеса. Вони приводять до генеральної кульмінації на *fff* в тональності *B-dur*: як заклик двох валторн звучить тема *речитативу* на інтонаціях *b-c-d-d* в октавному викладі. Приклад 27 (див. Додаток А). Після чого знову змінюється виклад: звучить *тремоло* – характерний знак, відомий ще за часів бароко. Тремоло часто використовувалось солістами інструментальних концертів наприкінці імпровізованих каденцій і знаменувало перехід до репризи. Відповідну функцію воно виконує і в прелюдії К. Сен-Санса: спочатку на звуках зменшеного тризвука на V ступені ладу, а пізніше *as-moll'*ного секундакорда приводить до репризи.

Друга п'єса циклу має програмну назву – “*Carillon*” / «Передзвін». Основу тематизму складає темброва імітація звучання ударного інструмента, який має назву «карильйон» (фр. *Carillon*) і складається з набору точно налагоджених дзвонів з механічним керуванням. Розмір *7/4* підкреслює розмірковано-споглядальний образ і надає широту і свободу мелодичній лінії основної теми, що увиразнює красу і багатство тембрового оригіналу. Зауважимо, що французький митець продовжує традиції Ф. Ліста та засновника цієї музичної семантики в російській культурі М. Мусорського («Богатирські ворота» з «Картинок з виставки»). Продовжувачем ідеї наслідування дзвонів

К. Сен-Санса¹⁵ можна вважати К. Дебюсі (прелюдія «Затонулий собор» з циклу «24 прелюдії» для фортепіано).

Композицію «Передзвону» створено за сонатним принципом, що складає специфіку мислення композитора. Автор задумав масштабну колористичну картину, в якій сонатна експозиція переходить безпосередньо в репризу з пропуском розробки. **Головна тема** (*Moderato tranquillo*) складається з двох елементів: *перший* – інтонаційне зерно з трьох четвертних (e-g-e) по ступенях тональності *e-moll*, що є звуконаслідуванням великого дзвону (авторська позначка *quasi campani*) і звучить як утримане остинато протягом усієї теми; *другий* – доповнює перший як інтонаційно рухливіший: він містить гармонічний і мелодичний розвиток висхідного звукообразу. Гармонія теми базується на зворотах ввідного тризвука і септакорда I, III, VI щаблів. У кульмінаційному проведенні (т. 5) з'являється ввідний квінтсектакорд до VII натуральної і нонакорд мажорної S: ці колористичні функції разом з фактурою (де два малюнки – висхідний та низхідний – водночас) і темброво-регістровим варіюванням складають базовий чинник звуконаслідування дзвонів у версії К. Сен-Санса. Приклад 28 (див. Додаток А). Г.П. – це період відкритого типу (без заключного кадансу), оскільки розвиток тематичного ядра переходить у домінанту **побічної теми** *h-moll* (*Largamente*), виконуючи функцію зв'язуючої партії.

Побічна тема (П.П.) контрастна до першої, складається як дует мелодико-фактурних ліній широкого діапазону, кожна з яких розвивається в своєму руслі. У цій темі найкраще проявився знак віртуозності, однак комплекс виразових засобів відрізняється від попередньої п'єси: по-перше, повільнішим темпом; по-друге, до складу інтонаційної будови тематизму входять елементи експресивної лірики XIX ст. – затримання, фігури оспівування (проінтоновані групето), стрибки на широкі інтервали. З точки зору метро-ритмічної організації, фактуру характеризують своєрідні тріольні «перегукування» в поєднанні з поліритмією і

¹⁵ Ще в дитинстві К. Сен-Санс вловив складність звучання дзвонів, а 11 вересня 1881 року була надрукована (в «*Renaissance Musicale*») його стаття «Множинний резонанс дзвонів», якою зацікавились акустики.

синкопованим ритмом. Як наслідок, виникає схвильований, наспівний, відкрито-емоційний романтичний образ. Приклад 29 (див. Додаток А).

Заключна тема сонатної експозиції звучить у тональності *B-dur*, її хоральна фактура поступово трансформується у рівномірно-висхідні лінії збільшених тризвуків від *fis* і *g* (дзвони на *p*), що проводять до початкової тональності (*e-moll*), яка знаменує *репризу*. У *репризі* віртуозність яскраво виражена в обох темах: в Г.П. за рахунок ущільнення фактури до октавно-акордового викладу двох її елементів, що додало масштабності і змінило характер образу дзвонів (*molto pezante*); у П.П. – октавні стрибки верхнього голосу перетворюють емоційну схвильованість теми в патетику і кульмінацію драматургії твору.

“Toccata” / «Токата» повертає слухача зі сфери трансцендентного до земного світу. Знак віртуозності, закладений в жанр токати як демонстрація технічних можливостей руху в умовах інструменталізму, в повній мірі проявляє вплив піанізму К. Сен-Санса на його композиторське мислення.

Трьохдольний метр і танцювальна будова мотивів (тріолі шістнадцятих) вказують на її походження від італійської тарантели. К. Сен-Санс у своїй творчості часто звертається до цього жанру: прикладом слугують фінал Другого фортепіанного концерту ор. 22 і «Тарантела» для флейти і кларнета з оркестром, ор. 6.

“Toccata” написана в складній тричастинній репризній формі з розвиваючою серединою і кодою. Експозиція – подвійна двочастинна форма. В основі композиції лежить тональне співставлення двох споріднених тем. Приклад 30 а, 30 б (див. Додаток А). Для збільшення ефекту безперервності руху музичного матеріалу, К. Сен-Санс використовує каданс-вторгнення. Тематизм складається з шістнадцятих (*perpetuum mobile*) і єдиного темпу без відхилень. Фактуру побудовано за принципом одноголосної токатної моторики з елементами поліфонічної імітації, типових фігурацій дрібної техніки (тират), ламаних акордів; в кульмінаціях фраз автор використовує артикуляційний прийом акордового *martellato*.

Реприза і кода є справжнім випробуванням майстерності виконавця з точки зору віртуозності. Фактура теми ускладнюється: композитор «окутує» її пасажами з тридцятьдругих тривалостей, користуючись прийомом гри в «три руки». *Koda* містить «бравурні» пасажі подвійними нотами від басів до верхнього регістру клавіатури — «блискуче» завершення (*rinforzando* і *fff*), що підкреслює експресивний характер усієї п'єси.

“*Valse*” / «Вальс» продовжує лінію танцювальних образів у дусі традицій композиторів-романтиків, а саме: Ф. Шуберта, Ф. Шопена, П. Чайковського. Композицію п'єси складає подвійна тричастинна форма: *A B A1 B1 A2* (кода). Основна тема містить характерні риси вальсу XIX століття: ліризм, вишуканість, пластичність мелодичної лінії в поєднанні з типовою ритмічною формулою в партії лівої руки. Однак, у другому проведенні вальсовість замінюється прозорим рівномірним коливанням ноктюрності. За допомогою такого фактурного рішення, а також тональних співставлень (*A – C – A – H*) композитор змальовує різні барви одного образу – то моторно-танцювальні, то меланхолійно-наспівні.

Розвиваючий розділ твору (*B*) побудований на новому тематичному матеріалі, є емоційно насиченим і більш рухливим. Короткі мотиви з вісімок швидко чергуються між партіями лівої і правої руки – зображення жвавої світської розмови» на тлі оркестру, що грає вальс (урочисті октавні скачки і типово вальсовий супровід). Приклад 31 (див. Додаток А).

Драматургічні етапи *B1* та *A2* відповідають наскрізному характеру цілісного розвитку, який завершує невелика кода як образ граничного танцювального руху (*presto*), що підкреслює переосмислення К. Сен-Сансом вальсу як концертно-віртуозного жанру. Як наслідок, характерною особливістю «Вальсу» є партія лівої руки, що потребує неабиякої майстерності, і виконує роль, рівноправну з партією правої руки, не поступаючись у фактурно-технічній завантаженості і наспівності тематизму.

“*Chanson Napolitaine*” / «Неаполітанська пісня» – зразок пісенного жанру в інструментальній версії – продовжує музичний калейдоскоп «Альбому».

К. Сен-Санс використовує споріднену з народними наспівами тему, звукозображальність (ритмо-фактурні формули «музики на воді»), перевтілення куплетно-варіаційної вокальної форми в інструментальну.

Мелодія першого куплету містить елементи декламації (повторювані тони *c* і *f*), однак наспівність втілюється у вишуканій орнаментиці. Приклад 32 (див. Додаток А). Ліричному образу додає схвильованості середній пласт фактури, в якому арпеджовані акорди на відносно сильних долях імітують звучання національного італійського інструмента *мандоліни*. Тріольні фігурації створюють уявний образ моря, що отримує розвиток у наступних варіантах куплету. Спокійні хвилі переростають у шторм (про що свідчать акордовий виклад, висхідні і низхідні хроматичні гами, арпеджіо, прийом гри «в три руки»). Віртуозність проявляється й у приспіві: поступовий висхідний рух мелодії з додаванням хроматики, поява акцентів, пунктирного ритму з ламаними октавами в супроводі, ущільнення фактури з кожним проведенням фрази. Генеральна кульмінація твору розміщена після третього «куплету» і побудована на інтонаціях приспіву: емоційне напруження отримує свободу – символ перемоги людини над природною стихією.

Завершує цикл мініатюр «Альбому» ор. 72 масштабний віртуозний *“Final”* / «Фінал». Його жанровою основою К. Сен-Санс обрав французький танець менует. Схожу ідею циклічної будови використовував Г. Гендель, у якого завершуючим розділом оперної увертюри нерідко слугував менует. З точки зору гармонічної мови *“Final”* є прикладом поєднання функціонального мислення – в крайніх частинах тричастинної форми: *A B A1* (кода) і пошуком нових тембрових (фонічних) можливостей фортепіано – середній розділ.

Експозицію і *репризу* (*A* і *A1*) безперечно написано в «діамантовому» стилі, притаманному піанізму першої половини романтичного XIX ст.: швидкий темп, акордовий склад, пасажі октавами і секстами (хоча у метро-ритмі старовинного французького танцю). Приклад 33 (див. Додаток А). У другому розділі віртуозність заявляє про себе ще більше: з’являються октавні

пасажі на *staccato*, що містять квартові стрибки, підносячи образ на новий, більш урочистий рівень.

Середній розділ твору (**B**) – контрастний до першого: зникає вольове начало, вводиться паралельний мінор. Його тематизм – приклад нового виду фактури: мелодія, в традиційному значенні, відсутня, її функцію виконують мелодичні фігурації. Авторська позначка *vivamente, leggerissimo* вимагає від виконавця не тільки швидкої та легкої гри, але й наспівності пасажів. Основу теми складають висхідні і низхідні гами в межах сексти (великої або малої). Фактура має прозоре звучання, поєднуючи дві одноголосні мелодичні лінії, автор використав прийом поліритмії («п'ять на три»), завдяки якому втрачається чуття акцентно-регулярної організації. Динаміка всього розділу в межах *pp* – *mf*, і разом з хроматизмами та часто змінюваними тональними модуляціями зображає різні колоритні забарвлення образу, який має багато спільного з образами імпресіонізму (п'єса М. Равеля «Гра води»), що спричинив виникнення в музичному мистецтві нових фактурно-гармонічних комплексів і, відповідно, **нових знаків віртуозності**. Приклад 34 (див. Додаток А).

Жанрово-стилістична система циклу мініатюр для фортепіано «Альбому» оп. 72 є складною і різноманітною. Умовно композицію «Альбому» можна поділити на два «малих цикла». Перший цикл містить “*Prélude*”, “*Carillon*” і “*Toccata*”, а другий – “*Valse*”, “*Chanson Napolitaine*” і “*Final*”. Кожен з «малих циклів» характеризується, по-перше, наявністю моторних (моторно-танцювальних) жанрів у крайніх частинах; по-друге, контрастом середньої частини – звукозображальної та кантиленної.

В «Альбомі» наявним є використання фольклорних жанрів музичної культури Італії, як наслідування іншонаціональної традиції (тарантела у “*Toccata*”, і “*Chanson Napolitaine*”), поєднання жанрів прелюдій барокової і романтичної епох (барокових принципів композиції у втіленні романтичного образу). Отже, наявним є принцип *міжжанрової взаємодії*.

«Альбом» для фортепіано оп. 72 К. Сен-Санса вимагає від виконавця цілої системи технічних навичок. З точки зору віртуозності, можна вирізнити три основні семантичні комплекси (модуси віртуозності), через які вона проявляється: 1) гамоподібні пасажі, арпеджіо, пасажі подвійними нотами, октавно-акордовий виклад у гучній динаміці (*ff*, *fff*), швидкому темпі з проартикульованою чіткістю (*non legato*, *marcatissimo*, *rinforzando*); 2) багатопластова фактура зі складною метро-ритмічною організацією і елементами поліфонічного письма, що компенсує невіртуозність помірною темпу; 3) прозора фактура дрібної пальцевої техніки в поєднанні з швидким темпом, артикуляційним *leggiero* і тихою динамікою (*p*, *pp*). Отже, проаналізований опус відображає розвиток стильових принципів мислення композитора, закладених у двох попередніх циклах, і містить не лише творчий синтез фортепіанного письма доби бароко, класицизму, романтизму, спадкоємних для митця, а також нові ідеї тематичної організації, що передбачають появу в майбутньому стилістики музичного імпресіонізму.

2.3 Принцип стильової інтеграції у фортепіанній сюїті оп. 90 К. Сен-Санса

У західноєвропейській культурі другої половини XIX століття закріпилась як провідна тенденція до ідеалізації минулого, що в музичному мистецтві зумовило звернення до традицій бароко. Композитори-романтики використовували жанри, форми та прийоми композиції барокової та передкласицистичної доби, наповнюючи їх новим психологічним змістом. У музичній культурі Франції дане явище втілювалось у відродженні жанру фортепіанної сюїти. Одним з перших, хто започаткував її відновлення, був О. Боелі, який у 1854 році створив «Чотири сюїти в стилі старих майстрів» / *“Quatre Suites dans le style des anciens maîtres”* для фортепіано оп. 16.

Творчі ідеї О. Боелі підтримав А. де Кастільйон / *A de Castillon* у своїх сюїтах № 1 оп. 5 (1867) і № 2 оп. 10 (1873) та в «П'яти п'єсах у старому стилі» *“Cinq pièces dans le style ancien”* оп. 9 (1871). Ці композитори акцентували

увагу на здобутках музики французького бароко: знаменна назва «в стилі старих майстрів» стає емблематичною для національного мистецтва Франції.

К. Сен-Санс високо цінив творчість Ж.-Ф. Рамо та робив усе можливе для збереження й популяризації його творчості: у 90-ті роки ХІХ століття почав роботу над редагуванням його фортепіанних опусів, що, можливо, вплинуло на художньо-естетичні прагнення митця відновити втрачені національні орієнтири. Звернення до «Сюїти» оп. 90 К. Сен-Санса, що є прикладом утілення віддзеркалення романтичної та барокової свідомості, більш того, всебічний аналіз цього твору дає підстави для розширення вже сформованих музикознавчих уявлень про пізній період творчості композитора, його роль у становленні новітніх тенденцій західноєвропейського мистецтва ХХ століття, зокрема принципу стильової інтеграції, що діє в діахронії під час «живого» виконавського вслуховування та відтворення.

Наприкінці ХІХ – початку ХХ століття у Франції з'являються нові зразки фортепіанної сюїти: «Бергамаська сюїта» / *“Suite bergamasque”* (1905) і «Сюїта для фортепіано» (1901) К. Дебюссі, «Гробниця Куперена» / *“Le tombeau de Couperin”* (1917) М. Равеля. Одним із перших, менш відомих прикладів неокласичного стилю мислення, є твір К. Сен-Санса «Сюїта» для фортепіано оп. 90¹⁶ (1891).

Розглянемо жанрово-стилістичні особливості цього твору в аспекті проблематики стильової інтеграції.

Відкриває сюїту № 1 *“Prélude et fugue”* / «Прелюдія і fuga», що є нетиповим для драматургії сюїтного циклу, хоча зразок малого циклу можна знайти у творчому доробку Г. Ф. Генделя (Сюїта *f-moll* Vol. 1 № 8 HWV 433). У цьому творі К. Сен-Санс використовує модель контрастно-складової форми, що є близькою до французької увертюри Ж. Б. Люллі / *J.-B. Lully* в її двочастинному варіанті. Схожий приклад є у творчій спадщині Й. С. Баха

¹⁶ Присвячена матері дружини видавця Жака Дюрана (*Jacques Durand*), мадам Луїзі Маркотт (*Louise Marcotte*) [241, с. 42].

(Прелюдія з Англійської сюїти № 6 *d-moll*, де першу частину написано в старовинній двочастинній формі, другу – як триголосну фугу).

З перших тактів **прелюдії** виникає бароковий образ, майстерно стилізований К. Сен-Сансом завдяки зображальній музично-риторичній фігурі *circulation* (колоподібний рух тридцять других тривалостей), що в лексичному словнику теорії афектів символізує божественно просвітлену світобудову. Приклад 35 (див. Додаток А). Для К. Сен-Санса ця фігура крізь призму століть уже втрачає конкретно-сміслові значення і сучасним слухачем сприймається як стилістичний знак музики бароко (так само, як і структурна ознака прелюдії – період типу розгортання).

Однак, не всі стилістичні рівні тематизму прелюдії підпорядковано стилізації музичної мови бароко: наприклад, гармонія, яку на етапі *розгортання* тематичного ядра насичено септакордами IV, III і VII^б ступенів ладу (9–11 тт.), має ознаки романтичного мислення. Кадансову зону характеризують колористичні зіставлення, притаманні мажоро-мінорній системі за участю тонічної та однойменної мінорної тональності (із закріпленням останньої).

Фуга як розділ контрастно-складової форми ще з більшою переконливістю відтворює звучання поліфонічної епохи. Якщо прелюдія репрезентує принцип стильової інтеграції на рівні історичного стилю, то фуга – національну відмінність і стиль композиторського письма К. Сен-Санса.

Триголосну **фугу** розпочинає сопрановий голос вольовою темою в гармонії D функції, на якій завершилась прелюдія. *Тема* неоднорідна, її початковий розділ містить два характерних стрибки: спочатку на квінту вниз, і одразу на дециму вгору ($c^2-b^1-d^2-g^1-b^2$), які створюють індивідуальний рисунок. Приклад 36 (див. Додаток А). За ним настає тематична «розрядка», що завершується на III ступені *F-dur*. Цікавим композиторським рішенням є реальна *відповідь*, представлена у вигляді теми, точно транспонованої на квінту вниз. Відповідно, її каденційний зворот приводить розвиток у S сферу, тональність II ступеня (*g-moll*). Використання в експозиційному розділі фуґи інших тональностей, окрім T і D функцій, є рідкісним музичним явищем, однак

відступ від загальноновживаних правил знаходимо й у фортепіанному циклі Й. С. Баха (Фуга *Cis-dur* з II тому «Добре темперованого клавіру»).

К. Сен-Санс відходить від традиційної гармонічно-функціональної схеми фуги, що має виразні ознаки барочної двочастинності, і завершує її другим розділ модуляцією в *g-moll* (S функції), що вносить м'які кольори в загальний розвиток фуги. Ще одним яскравим стильовим елементом французького композитора є використання октавного подвоєння ведучого голосу в останньому проведенні теми (як і у Фузі *f-moll* op. 52).

Забігаючи наперед, вкажемо, що прелюдія є константною ознакою композиторського трактування не тільки цієї Сюїти, а й інших фортепіанних циклів зрілого та пізнього періоду творчості («Альбом» op. 72, цикли етюдів op. 52, op. 111, op. 135).

У наступному номері сюїти, на відміну від інших складових циклу, яскраво проявляється *поліжанрова семантика*. При єдності авторського означення жанру п'єси, слухацьке сприйняття фіксує нашарування кількох семантичних планів, що проростають з певних ознак композиторського тексту. Наприклад, № 2 “*Menuet*” / «Менует» – вишуканий елегантний і, водночас, ліричний образ, незважаючи на авторське визначення п'єси, перші два мотиви твору мають типовий ритмічний малюнок іншого жанру – сарабанди, а одразу в 5 т. з'являється алюзія на вальсовість. Приклад 37, 38 (див. Додаток А).

Тематизм крайніх розділів (форми *A B A1* (кода)) менуету побудований на секвенційному розвитку коротких мотивів та інтонаціях оспівування, що перетворює його на ліричний центр усієї сюїти та споріднює його звучання з творами французьких клавесиністів.

Середній розділ (*B*) є найцікавішим з точки зору поєднання принципів музичної мови двох різних століть. І знову стиль XVIII століття – на першому плані. Тематизм побудований за поліфонічним принципом двоголосного канону, що створює відчутний контраст у порівнянні з гомофонно-гармонічним викладом крайніх розділів. Для створення ефекту диференціації образів чоловічого і жіночого начал у парному танці, К. Сен-Санс використав

поліфонічний прийом проведення теми в оберненому варіанті зі зміною регістрів звучання (спочатку в басовому, а потім у світлих другій та третій октавах), що створює натяк на імітацію забарвлень регістрів французького клавесина. Стилїстика ХІХ столїття проявилась у віртуозних елементах фактури виконавської практики романтизму: октави, пасажі подвійними нотами (паралельними терціями, секстами і квартами). Як наслідок, такий синтез стилів підсилює семантично-комунікативну функцію музики та увиразнює сприйняття образу танцю. Приклад 39 (див. Додаток А).

№ 3 “Gavotte” / «Гавот» продовжує лінію французьких старовинних танців. Відповідно до законів теорії афектів, витончений та піднесений образ менуету змінюється на мужній та енергійний, генетично пов’язаний зі швидким народним танцем, що привертає увагу слухача, перш за все, своїми колористичними гармоніями та ритмічною пружністю.

У попередніх двох номерах сюїти К. Сен-Санс використовує стильові засоби музичної мови бароко та романтизму, у гавоті з’являються експериментальні для часу його створення елементи гармонії імпресіонізму. У перших тактах твору ми чуємо барвисте звучання: спочатку домінантового нонакорду, і одразу, неначе на порівняння – акорду з трьох малих терцій та чистої кварта ¹⁷, на що композитор звертає увагу слухача, підкреслюючи їх звучання акцентом на слабкій другій долі такту. Приклад 40 (див. Додаток А).

З точки зору стильового співвідношення, в п’єсі домінантною є ладогармонічна система пізнього романтизму. Весь експозиційний розділ насичено нонакордами та раптовими відхиленнями в далекі, відносно основної *F-dur*, тональності: *Es-dur*, *As-dur*.

За принципом порівняння, що закладений у початкових мотивах тематизму, будується й середній розділ гавота. Його тема складається з двох протилежних за значенням фраз: перша – висхідний пасаж подвійними нотами по звуках акордів Т і D функцій (чоловічий образ), друга – низхідна секвенція

¹⁷ Ю. Кремльов зауважує, що елементи цього акорду пізніше стали типовими для гармонічного мислення М. Равеля (тризвук, що містить зменшену октаву: мала терція або збільшена секунда + мала секста, в даному випадку звуку *dis-fis-d*) [86, с. 191].

коротких граціозних мотивів, побудованих на T і S співвідношеннях (жіночий образ). Однак їх значення можна розглядати і з точки зору впливу музично-риторичних фігур *anabasis* і *katabasis* (явище «приховування знака» (згідно з М. Арановським)). Звучання двох елементів тематизму в другому проведенні наповнюється новими барвами акордів збільшеного (*des-f-a*) та зменшеного (*a-c-es*) тризвуків і швидкоплинними відхиленнями в тональності *Des-dur*, *b-moll*, *Ges-dur*. Приклад 41 (див. Додаток А).

Хоч стильові семантичні знаки епохи бароко і перебувають на другому плані сприйняття, саме в композиційній (проста тричастинна форма) і драматургічній структурах викристалізувались значення, що є основою для створення образу придворного й салонного танцю XVII століття.

№ 4 “Gigue” / «Жига» виконує традиційно фінальну функцію всього циклу. Для стилізації К. Сен-Санс обрав німецький варіант композиції танцю, що передбачає використання імітаційної поліфонії. Відчуття стилю додає барокова двочастинна форма, поєднуючи принцип розгортання і триголосної фуґи. Місце ядра в даному типі форми займає експозиція (1–12 тт.), а ділянку розгортання – інтермедія.

В основі тем двочастинної жиги – діалектичний принцип боротьби та єдності протилежностей. Тему побудовано за принципом низхідної секвенції, що відповідає впливу зображальної музично-риторичної фігури *katabasis* і складається з трьох ланок. Кожна ланка будується з висхідних коротких арпеджіо по звуках тризвука й септакорда, що знаходиться терцією нижче. Гармонічний розвиток проходить виключно в субдомінантовій сфері (окрім автентичного звороту, що замикає тему): T-VI₇, VI-IV₇, IV-II₇, D-T. Приклад 42 (див. Додаток А). Для порівняння – в другій частині композиції тема складається з висхідної секвенції (*anabasis*), а акорди, на яких вона будується, якщо розглядати їх з точки зору *C-dur*, належать виключно (окрім заключної ланки) до домінантової сфери: T-T₇, III-III₇, V-V₇, III-VI₆. Зауважимо, що аналогічне підпорядкування гармонічних функцій музично-риторичному знаку спостерігається і в “Gavotte” (*katabasis* — S, *anabasis* — D).

Однак, уся прагматика форми і поліфонічного викладу приховується під «покривалом» чудових поєднань барв гармонічної мови. Починаючи з першої інтермедії (13 т.), К. Сен-Санс уміло використовує елементи музичної мови романтичної доби: мажор на II і VI^б, еліпсис септакордів у передкадансовій зоні першої частини і, відповідно, другої. Композитор навіть впроваджує **новаторські поєднання**: тема і відповідь на початку другої частини жиги перебувають не в кварто-квінтовому співвідношенні, а на відстані тритону, що увиразнює «міжстильовий конфлікт», з відтінком гротеска. Приклад 43 (див. Додаток А).

Результати дослідження унаочнюють інтеграцію принципів барокової традиції в композиторське мислення кінця XIX століття. Обравши циклічну форму старовинної інструментальної сюїти, К. Сен-Санс створив нову драматургічну модель жанру, яка містить малий цикл (прелюдія і фуга), менует, гавот, жигу. Композитор трансформував функціональну відмінність частин циклу: менует стає «ліричним центром», роль якого виконувала традиційно сарабанда. Відповідно, змінилась темпова партитура циклу, побудована за принципом поступового прискорення: *Andante maestoso*, *Modéré*, *Allegro*, *Presto*.

Комплексний аналіз сюїти розкрив основні семантико-комунікативні елементи барокового мислення. У першу чергу, до них належать музично-риторичні фігури: *circulation*, *anabasis* і *katabasis*, котрі К. Сен-Санс використовує як у масштабах будови фраз, так і для зміни драматургічних образів. Не менш важливими для створення умов адекватного сприйняття епохи є композиційні структури п'єс, що традиційно формувались разом з жанрами: прелюдія – період типу розгортання; менует і гавот – складна тричастинна репризна форма квадратної будови; жига – варіант барокової двочастинної форми, що поєднує принцип розгортання і триголосної фуґи.

Жанрова семантика Сюїти оп. 90 К. Сен-Санса містить ознаки трьох музично-історичних стилів, органічно поєднуючи їх в єдиний образний моноліт. Однак, чітко простужується ієрархія співвідношення, в якій

домінантне місце відводиться бароко, а романтизм та елементи музичної мови імпресіонізму, попри їх значний вплив, відсуваються на другий план. Винятком є “*Gavotte*”, в якому слухацьку увагу впродовж усієї п’єси звернено на незвично яскраве звучання акордів, притаманне пізньому романтизму і ранньому імпресіонізму.

2.4 «Шість етюдів» ор. 111 як втілення ідеалу концертно-віртуозного етюда XIX століття

«Шість етюдів» ор. 111 – це другий зошит етюдів, що відображає, з одного боку, педагогічні наміри і експерименти в області фортепіанної техніки К. Сен-Сенса, а з іншого, підкреслює високий рівень його власного віртуозного стилю. Усі етюди, як і в попередньому, зошиті мають присвяти видатним піаністам-віртуозам кінця XIX століття.

Кожен з етюдів призначений для розвитку різних умінь піаніста-виконавця і пропагує елементи піанізму, притаманного творам К. Сен-Санса і композиторам його фортепіанної школи, включаючи твори Ф. Калькбренера.

Варто відзначити, що в порівнянні з етюдами ор. 52, в партитурі цього опусу набагато більше авторських позначень темпів виконання, динамічних відтінків і рекомендацій щодо педалізації, а також ще більша увага звернена на розвиток умінь виконання подвійними нотами, особливо терціями.

Етюд № 1 “*Tierces majeures et mineurs*”¹⁸ / «Мажорні і мінорні терції» написаний у простій тричастинній формі зі скороченою репризою і кодою – *A-B-A1* (coda). Музикознавці традиційно і не безпідставно порівнюють його з етюдом № 6 ор. 25 Ф. Шопена. Для цього є декілька причин, що помітні з перших тактів твору. Для обох етюдів основною тональністю є *gis-moll* і вони призначені для покращення уміння виконання терцій. Хоча більш яскравою причиною є той факт, що К. Сен-Санс розпочинає етюд з повтору тих самих терцій, що і Ф. Шопен (*h-dis, cis-e*). Можливо, щоб підкреслити першоджерело

¹⁸Присвячений Артуру де Гріфу / *Arthur de Greef*. Артур Де Гріф (народився . Лувені 1862; помер у Брюсселі 1940) навчався у Ф. Ліста у Веймарі, а в 1885 році був призначений професором фортепіано в Брюссельській консерваторії. Відомий виконавець, писав фортепіанні композиції та пісні [241, с. 52].

технічного задуму, композитором було цілеспрямовано створено алюзію на відомий етюд польського віртуоза. Приклад 44 (див. Додаток А).

Однак, звуково-образна подібність етюдів є лише поверхневим враженням. Детальне порівняння в аспекті віртуозного виконавського завдання виявляє значні їх відмінності, починаючи з ритмо-формули повтору терцій, які у французького митця базуються на тріольному рисунку, на відміну від шопенівських «звичайних» шістнадцяток. К. Сен-Санс ускладнив і саме виконання терцій, доручивши першому пальцю окрему мелодичну лінію з витриманих нот, що потребує від інших пальців неабиякої самостійності і тренуваності. Ця технічна формула не обмежується рамками партії правої руки, як у етюді Ф. Шопена: у середньому розділі тричастинної композиції терції переходять до партії лівої руки, одночасно у обох руках, швидко змінюючи партії рук. Також К. Сен-Санс окрім терцій використовує пасажі, що складаються з секст і квінт. Приклад 45 (див. Додаток А).

Наступний етюд No. 2 *“Traits chromatiques”*¹⁹ / «Хроматичні елементи» написаний також в мінорній тональності (*a-moll*). Він є дещо масштабнішим ніж попередній, і потребує більшої витривалості від виконавця, хоча композиційно вони не відрізняються – проста тричастинна форма з невеликою кодою (*A-B-A1* (coda)).

Основну технічну формулу твору представлено короткими хроматичними пасажами тридцять других тривалостей в межах п'ятипальцевої позиції. Приклад 46 (див. Додаток А). Подібна формула вже зустрічалась в фортепіанних творах К. Сен-Санса (середній розділ *“Final”* з «Альбому» op. 72), що відображало зацікавлення композитора у виразових можливостях хроматизмів і, як наслідок, близьких до імпресіонізму образів, хоча ще не в повній мірі втілюючи семантику цього напрямку. На думку Ю. Кремльова, етюд нагадує «Політ джмеля» з опери «Повість про царя Салтана» Н. Римського-Корсакова [86, с. 215].

¹⁹ Етюд має присвяту Луї Лівону / *Louis Livon*. Луї Лівон (помер 1913 р.). професор фортепіано в Марсельській консерваторії, виконував твори К. Сен-Санса на своїх концертних гастрольах, а також концерт соль мінор на концертах Ламоре / *Lamoureux* [241, с. 52].

Хроматичні пасажі в обох партіях рук складають тільки частину віртуозних складнощів, з якими зустрічається виконавець. У середньому розділі композитор вводить дещо змінену технічну формулу: утриманий першим пальцем звук проводить свою мелодичну лінію, в той час як решта пальців продовжують виконувати короткі пасажі. Серйозним ускладненням також є виконання даної технічної формули одночасно в обох руках. В середній частині змінюється насиченість фактури: К. Сен-Санс додає нові пласти, створюючи декілька підголосків (елементи поліфонії). Інші складові тематизму середнього розділу етюдів відображають більшість основних віртуозних елементів фактури: подвійні ноти, ламані акорди та інтервали.

Реприза динамізована, в ній композитор використав принцип поліритмії, трансформувавши подвійні ноти восьмими тривалостями у партії лівої руки у тріолі «шістнадцятками».

Кода з точки зору загальної драматургії етюд виконує функцію заспокоєння, однак це додає ще більшого віртуозного випробування для виконавця, оскільки важко досягнути чіткого і ясного звучання швидкого пасажу у великій і контр октавах та в умовах звучності *p – pp*.

Продовжує цикл № 3 “*Prélude et Fugue*”²⁰ / «Прелюдія і fuga» в тональності *es-moll*. Використання композиції малого поліфонічного циклу у рамках жанру концертно-віртуозного етюдів стає типовим для мислення К. Сен-Санса, що ми можемо спостерігати у кожному з його циклів етюдів, не виняток «Шість етюдів для лівої руки» оп. 135.

Дотримуючись неокласичного задуму етюдів, композитор обирає для **Прелюдії** барокову одночастинну форму типу розгортання, що чудово втілює наскрізний розвиток емоційно схвильованого образу.

Ядро доволі масштабне (10 тактів) завдяки низхідній секвенції за принципом якої воно побудоване. Тематизм ядра складають два елементи:

²⁰ Присвячений Шарлю Мальєрбе / *Charles Malherbe*. Шарль Мальєрбе (народився у Парижі, 1853 р.; помер у Кормейлесі, 1911р.), музикознавець і бібліотекар-архівіст Паризької Опери, часто співпрацював з К. Сен-Сансом над його виданнями, включаючи видання Ж.-Ф. Рамо, опубліковане «Дурандом» / “*Durand*”. К. Сен-Санс вважав його неоціненним другом і людиною ґрунтовних знань [241, с. 53].

перший – безперевні і громісткі акордові послідовності, що виконують функцію фону; другий – виразна мелодична лінія в октавному викладі, яка доповнює образ, створюючи контраст до рівномірного руху акордів. Приклад 47 (див. Додаток А).

Саме перший елемент складає основне технічне завдання етюд, оволодіння котрим дозволяє розвинути піаністу майстерність виконання акордової техніки в обох руках. Порівнюючи технічні завдання Прелюдії і першого етюд даного опусу, спостерігаємо їх спорідненість, оскільки в обох етюдах є затримання першого пальця (в прелюдії в репетиційному вигляді, що вимагає акордовий виклад), і основне навантаження міститься у русі терцій. Таким чином, Прелюдія є своєрідною трансформацією першого етюд, наступним рівнем складності.

Розвиток драматургії в основному відбувається завдяки мелодичній лінії та розробці інтонацій другого елемента, а саме: синкопованого ритмічного рисунку, висхідного і низхідного квартових стрибків. В кульмінації композитор використовує експресійну семантику тріолей четвертними тривалостями. Інтонаційна розробка акордів відбувається лише завдяки звуковисотним і регістровим змінам.

Взаємообмінюючи мелодичну лінію і акордовий «фон» між партіями правої і лівої рук, К. Сен-Санс створює враження дуету жіночого і чоловічого голосів (подібний варіант розробки матеріалу знаходимо в Прелюдії етюд № 5, ор. 52).

Образ триголосної **Фуги** вносить помітний контраст як у драматургію даного етюд, так і всього циклу. Тема займає 2 такти, однорідна, має спокійний розповідний характер, однак мелодична лінія містить стрибки на широкі інтервали (м. 7, в. 6) і хроматизми, що втілюють авторський задум *moderato espressivo*. Приклад 48 (див. Додаток А). К. Сен-Санс використовує тональну відповідь (*b-moll*), замінюючи початковий ввідний тон (VII#) на III ст. основної тональності. Експозиція містить утримане протискладення. Після основних трьох проведенень теми слідує ще три проведення, котрі утворюють

контрекспозицію. Два останніх обрамлені інтермедіями. Характерно, що першу інтермедію побудовано з початкових інтонацій теми, а другу – з останнього мотиву протискладення. Вони також демонструють розробку тематичного матеріалу в експозиційній частині фуги, ніби «відкриваючи» і «закриваючи» його. Особливо це стосується протискладення, оскільки в середній (вільній) частині фуги на значний проміжок часу його замінюють пасажі шістнадцяток, що стають своєрідним мостом між двома жанрами – етюда і фуги.

Вільна частина фуги розпочинається з пари проведень у формі теми (*Ges-dur*) і відповіді (*Des-dur*), мажорні тональності вносять світлі кольори і разом з новим матеріалом протискладення значно оживляють розвиток. Третя інтермедія (23-29 тт.) є масштабнішою за попередні, її структура складається з двох інтонаційних блоків розвитку. Спочатку у ній, як і в першій інтермедії, секвенційно розвиваються початкові мотиви теми, а починаючи з 27 т. знову звучать віртуозні гамоподібні пасажі, що «окутують» наступні два проведення теми в тональностях *as-moll* і *Des-dur*. Однак, ці проведення мають структурні і інтонаційні зміни, що є особливо помітним у першому – продовжене завдяки секвенції і без останнього мотиву (хроматичного ходу).

Далі йде знову пара проведень у формі теми (*f-moll*) і відповіді (*c-moll*). Проведення в тональності *f-moll* (у середньому голосі) звучить на домінантовому органному пункті в басу, в той час як верхній голос продовжує розвивати лінію шістнадцятих тривалостей. Четверта інтермедія хоч є і найпротяжнішою у фузі, однак вона не вносить нового розвитку інтонаційної напруги, окрім її останніх тактів, що завдяки октавному органному пункті (на домінантовій V ст. до основної тональності) підводять до заключної частини.

Заклучна частина є найбільш цікавою з точки зору втілення ефектної віртуозності. Тема востаннє проводиться в основній і домінантовій тональності у вигляді стрети. Після цього звучання фактури розширюється до октавно-акордового масштабного звучання, що скеровує увагу слухача до образів органної семантики. Тематизм побудований на інтонаціях теми, досягає піку

свого розвитку у генеральній кульмінації. К. Сен-Санс використав типовий прийом розширення заключних частин барокових органних фуг (зокрема Й. С. Баха і Г. Генделя) – перед завершальним кадансом звучить своєрідна каденція з імпровізаційно-віртуозних пасажів і фігурацій на акорді субдомінантової функції (в даному випадку $s7$). Приклад 49 (див. Додаток А).

Порівняння фуги даного опусу з двома фугами етюдів оп. 52 дає можливість прослідкувати, з одного боку, посилення впливу ознак етюдності в жанрі фуги, з іншого – впровадження К. Сен-Сансом принципів розвитку та елементів фактури органного типу фуги, що більше підходить до жанру етюду. Таким чином, французький композитор створює своєрідну фортепіанну транскрипцію ефектного імпровізаційно-віртуозного образу, що безумовно знаходиться на одному трансцендентному рівні з романтичним концертно-віртуозним етюдом, а також вимагає від виконавця найвищого ступеня майстерності.

Справжньою перлиною циклу є етюд № 4 *“Les cloches de Las Palmas”*²¹ / «Дзвони Лас-Пальмаса». Звукообраз дзвонів проходить своєрідним лейтмотивом через усю фортепіанну творчість К. Сен-Санса (*“Carillon”* з «Альбому» оп. 72, «Вечірні дзвони» / *“Les Cloches du Soir”* оп. 85). Дослідники творчості французького майстра Ю. Кремльов та Дж. Бурлесон порівнюють звучання етюду з образами «Фонтанів вілли Д’Есте» / *“Les jeux d’eaux a la Villa d’Este”* («Роки мандрів» третій рік) Ф. Ліста та «Грою води» / *“Jeux d’eau”* М. Равеля. З такими твердженнями можна погодитись лише з точки зору передбачення К. Сен-Сансом стилістики імпресіонізму, що через два роки втілиться в творі М. Равеля: по-перше, значення мелодичної лінії нівелюється, її функції беруть на себе фігурації по звуках акордів; по-друге гармонію твору ускладнено «блукаючими» акордами, що створюють доволі різке дисонуюче звучання; останньою ознакою є нетипове для творчості композитора майже безперервне використання демпферної педалі.

²¹ Має присвяту Клотільді Кліберг / *Clotilde Kleeberg* (народилася у Парижі у 1866 р.; померла у Брюсселі у 1909 р.) К Кліберг отримала першу премію з фортепіано в Паризькій консерваторії в 1878 р. Вона щорічно з’являлася у важливих паризьких концертах, виступала в Лондоні і досягла великих успіхів у Відні та Берліні [241, с. 53].

Однак, на нашу думку, композиторський задум етюдів має багато точок дотику з Етюдом по Н. Паганіні № 3 “*La Campanella*” Ф. Ліста, що підтверджує аналіз його фактури з точки зору віртуозності: технічна формула в межах октави і фігурації ускладнені технікою репетиції. Відповідно можна провести паралелі і між звукообразами етюдів, що імітують звучання цілої низки малих дзвонів та їх обертонові відлуння. Знаковим є також факт створення Пабло Сарасате / *Pablo de Sarasate* (1844–1908) транскрипції етюдів для скрипки, що підкреслює високий рівень геніальності твору і споріднює його з твором Ліста-Паганіні.

Вдруге у даному опусі етюдів К. Сен-Санс використовує тональність *gis-moll*. “*Les cloches de Las Palmas*” завершують мінорний нахил вибору тональностей (два останні етюди циклу втілено в мажорі). Цікавою є композиція етюдів: подвійна тричастинна форма – *A B A1 B1 A2*.

Розділ *A* побудований на одному короткому мотиві з двох тридцятьдругих тривалостей і однієї шістнадцятої (*gis-e-fis*). Розвиток образу у розділі відбувається за допомогою наростання і спадання звучності (від *p* до *f* і навпаки), а також відповідної агогіки, що визначено в авторських позначках (*accelerando*, *ritardando*). Створюється характерний образ наближення і віддалення звучання невеликих за розміром дзвонів. Приклад 50 (див. Додаток А).

Перші такти розділу *B* (*più lento quasi adagio*) імітують звукообраз великих і середніх дзвонів, що втілено у повторюваному мотиві акцентованих октав басової лінії (*gis-fis-gis-dis*) з виділенням домінантового тону “*dis*”.

Згодом метро-ритм дзвонів пришвидшується і знову з'являються «переливи» групи малих дзвонів у початковому темпі етюдів (*Andante*). Саме в розділі *B* і, зокрема, у цих «переливах» закладено трансцендентну віртуозність образу етюдів. Технічна формула фігурацій тридцять другими тривалостями охоплює діапазон октави (крайні звуки котрої утворюють мелодичну лінію), а в її основі репетиційне повторення одного звуку. Володіння відтінками темброво-кolorистичного забарвлення кожного звуку фортепіано є першорядним у

створенні задуманого автором образу, що потребує майстерності туше і над високого слухового контролю. Складність полягає у змішуванні обертонів таким чином, щоб кожна зміна звуковисотності фігурацій була чіткою і ясною та водночас доповнювала попередню «фарбу» звучання, оскільки весь розділ слід виконувати не підмінюючи демпферну педаль. Приклад 51 (див. Додаток А).

В розділі **В1** фігурації у партії правої руки доповнюються значно розвинутішими, ніж у розділі **В**, інтонаціями в партії лівої руки. Композитор доповнює звучання двома пластами фактури: низхідним рухом басової мелодичної лінії від звуку “*gis*” до “*cis*” великої октави і гармонічним заповненням у вигляді ламаних акордів і коротких арпеджіо.

Завершується етюд інтонаціями мотиву розділу **А**, що немов рефрен повторюються третій раз. Їх звучання поступово «розчиняється» до градації динаміки **ppp**, зникаючи у звукопросторі разом із завершальним кадансом, втілюючи тим самим основну художню ідею майбутнього імпресіонізму – зображення швидкоплинності часу.

Наступний етюд опусу No. 5 “*Tierces majeures chromatiques*”²² / «Хроматичні мажорні терції» написаний в тональності *D-dur*. Композитор знову використовує просту тричастинну форму з кодою – **А В А1 (coda)**. З перших звуків твору виникає образ казкового героя, він має дещо зловісний і хитрий характер, незважаючи на мажор. Таке враження створюється завдяки визначенню автором у назві твору хроматичним пасажем великими терціями (інколи зм.4) і штриху *staccato* в акомпанементі, що будується з ламаних акордів синкопного ритму. Приклад 52 (див. Додаток А).

Хвилеподібна побудова тематизму розділу **А** схожа на мелодичну лінію пасажів етюду No. 2 “*Traits chromatiques*”, однак, доповнена технічною формулою подвійних нот, що потребує від піаніста високого рівня витривалості і незалежної роботи пальців. Варто зауважити, що, з точки зору складності

²² Присвячений Едуарду Ріслеру / *Édouard Risler*. Едуард Ріслер (народився у Баден-Бадені 1873 р.; помер у Парижі 1929 р.) навчався у Луї Дімера / *Louis Diémer* в Паризькій консерваторії, завоювавши першу премію з фортепіано (1889), він став провідним піаністом у Європі [241, с. 53].

виконання, його справедливо можна вважати найважчим етюдом циклу, хоча наступна токата має набагато масштабнішу композицію.

Фактура середнього розділу (**B**) ускладнюється: хроматичні пасажі переходять у партію лівої руки і доповнюються октавною мелодичною лінією, що містить тріольний ритм, у партії правої руки, як наслідок утворюється поліритмічне співвідношення.

На наступному етапі розробки матеріалу К. Сен-Санс на деякий час відмовляється від заявлених терції і вводить хвилеподібні пасажі хроматичних секст. Особливістю середнього розділу поряд зі стрімким розвитком тонального плану (раптові модуляції в далекі тональності: *C-dur*, *g-moll*, *H-dur*) є часта зміна викладу музичного матеріалу акомпанементу: арпеджіо, акорди з синкопованим ритмом, а також хроматичні пасажі шістнадцятими тривалостями як доповнення до терцій. Приклад 53 (див. Додаток А).

Кода побудована на незвичних гармоніях, що закріплюють казково-містичний образ усього етюд (Г7, D7 з пониженою квінтою, збільшений тризвук на VI^б ступені). Завершується етюд «розчиненням» звучання на *pianissimo*, що є типовим для більшості фортепіанних мініатюр композитора, зокрема цього опусу.

Завершує цикл № 6 “*Toccata*”²³ / «Токата» в тональності *F-dur*, що разом з “*Les cloches de Las Palmas*” є найбільш виконуваним етюдом опусу починаючи від дати створення і до нині. Токата є версією для фортепіано *solo* третьої частини П’ятого концерту для фортепіано з оркестром (*F-dur*) оп. 103. Вона відображає типовий для всієї творчості К. Сен-Санса вольовий, життєрадісний образ з гнучною і пружною ритмікою, стрімкістю і неочікуваністю розвитку тематичного матеріалу, а також може претендувати на звання «енциклопедії» віртуозного піанізму французького композитора.

²³ Має присвяту Раулю Пунью / *Raoul Pugno*. Рауль Пунью (народився у м. Монтруж 1852 р.; помер у Москві 1914 р.), піаніст і композитор, навчався в школі Нідермайера та в Паризькій консерваторії. У 1870 році став органістом у Еglise Сен-Ежен / *Eglise Saint-Eugène*, а згодом капельмейстром. Призначений професором гармонії У Паризькій консерваторії в 1892 році та професором фортепіано в 1896 році. Як близький друг К. Сен-Санса, він неодноразово виступав у дуєті з ним [241, 53 с.].

Композиція токати має ознаки рондо, і подвійної концентричної форми: **Вступ A B C B1 D A1 C1 E C2 B2 D1 coda**

Розпочинається етюд ефектним і вольовим *вступом*, який побудовано з однотокового мотиву, що містить характерну синкопу. Технічна формула включає виконання терцій в октаву одночасно двома руками, вона є схожою до технічного завдання першого етюдю опусу. Приклад 54 (див. Додаток А).

Розділ *A (F-dur – e-moll)* створює веселий і світлий характер. У партії правої руки віртуозні пасажі побудовано на основі технічних формул арпеджіо і ламаних акордів. У партії лівої руки, як влучно зауважує Дж. Бурлесон, використаний типовий акомпанемент джазового жанру *ragtime* (рівномірний маршеподібний ритм басового звуку і гармонічного заповнення). Розділ складається з двох періодів і двох зв'язок. Короткі зв'язки відрізняються технічною формулою, вони побудовані з швидких висхідних арпеджіо тридцятьдругих тривалостей. Приклад 55 (див. Додаток А).

Розділ *B (45-101 тт.)* найбільше відображає бравурно-героїчний характер образу етюдю, що втілено композитором за допомогою віртуозних елементів фактури: октавного *martellato* і, обрамленого октавами в басу та акцентованими акордами вверху, арпеджіо. Додатковою виконавською складністю є почергова зміна (кожні два такти) технічних формул цих різних видів техніки. З точки зору тонального розвитку, розділ постійно модулює (*d-moll, B-dur, es-moll, H-dur, e-moll, f-moll, D-dur*). Приклад 56 (див. Додаток А).

Звучання розділу *C (102-133 тт.)* вносить семантику ліричної образності у драматургію етюдю. Основну тему розділу представлено у трьох варіантах її фактурного втілення. Перше її проведення звучить у формі фігурацій шістнадцятими, що охоплюють дві октави. Вдруге тему представлено у гомофонно-гармонічній фактурі: акордово-октавна мелодична лінія і хвилеподібні арпеджіо «шістнадцятками» акомпанементу, з пропущеними сильними долями на початку кожного такту. У третьому варіанті тема звучить у партії лівої руки в першій октаві – це своєрідна кульмінація розділу. В цей час у партії правої руки звучать арпеджовані фігурації (в межах другої та четвертої

октав) з авторською позначкою *leggiere*, що створює враження неосяжності світлого простору і прозорості. Приклад 57 (див. Додаток А).

Технічну формулу розділу **D** (164-179 тт.) побудовано виключно на октавно-акордовому *martellato*, що є типовим для жанру токати. Цей невеликий розділ є справжнім сплеском бравури, який підтримується звучністю *fortissimo* і вимагає значних затрат виконавської енергії. Приклад 58 (див. Додаток А).

Віртуозно-виконавське завдання розділу **E** (228-247) є подібним до розділу **D**, однак, без октавного викладу і артикуляційним штрихом *molto staccato*. Від цього змінюється і характер образу, що втілює швидше семантику скерцозності ніж войовничої бравури. Приклад 59 (див. Додаток А).

Завершується етюд невеликою кодою, що після довгих ладо-гармонічних «блукань» утверджує основну тональність *F-dur*. Звучність наближається до максимально можливого рівня: *fff*, те саме стосується і темпу, який за задумкою автора, «зжимається» (*stringendo*). Таке рішення створює відповідний до образу та жанру токати ефектний «безкомпромісний» фінал для останнього етюду і всього опусу.

Таким чином, “*Toccata*” служить грандіозною кульмінацією підготовленою попередніми етюдами. Вона містить цілий ряд віртуозних елементів фактури, переважно, крупної фортепіанної техніки для створення ефекту бравури, основні з них це гамоподібні пасажі з інтегрованими ламаними акордами, акордово-октавне *martellato* та різні види фіругацій, що містять арпеджіо.

Етюди ор. 111 К. Сен-Санса є великим внеском у світовий фортепіанний репертуар з точки зору художньо-образного змісту та в аспекті їх цільового направлення на вдосконалення майстерності піаніста. Опус розвиває низку найважливіших виконавських компетентностей артиста-віртуоза: основні види дрібної і крупної техніки, слуховий контроль і володіння різноманітним фортепіанним туше, фізичною витривалістю.

2.5 Віртуозність як стилеутворюючий фактор у пізній творчості К. Сен-Санса: на матеріалі «Шести етюдів для лівої руки» оп. 135

Протягом XIX століття французькі композитори зверталися до написання фортепіанних творів для лівої руки: наприклад, Шарль Валентин Алькан «Фантазія» / *Charles Valentin Alkan "Fantaisie"*, оп. 76 (1838-1840), Алешандре Горія «Серенада: етюд для лівої руки» / *Alexandre Gorias "Sérénade: Etude pour la main gauche"*, оп. 9 (1860), Теодор Лак «Дванадцять спеціальних етюдів для лівої руки» / *Théodore Lack "Douze études spéciales pour la main gauche"*, оп. 75 (1882).

Однією з очевидних причин появи цих творів було створення репертуару для розвитку технічної вправності лівої руки піаніста. Однак, не тільки це спонукало композиторів віддавати лівій руці роль «соліста». Іншою причиною цього була будова і можливості фортепіано. На думку Л. Годовського, «...завдяки повноті нижнього регістру, ліва рука з легкістю здатна створювати тон більш гучний, але з меншою ударністю звуку – досягнення кількості та якості з мінімальними зусиллями» [216, с. 299].

Зауважимо, що і на початку XX століття створення фортепіанних творів для лівої руки було поширеним явищем, що підтверджує перелік зазначених творів тільки за один 1910 рік, а саме: Поль-Сільва Герард «Дванадцять фортепіанних етюдів для лівої руки» / *Paul-Silva Herard "Douze études pianistiques pour la main gauche"* оп. 103; Суон Хеннессі «Інтродукція, 12 варіацій і фуга тільки для лівої руки» / *Swan Hennessey "Introduction, 12 variations et fugue, pour la main gauche seule"*; Ісидор Філіп «Два етюдів для лівої руки по Мендельсону і Паганіні» / *Isidor Philipp "Deux études pour la main gauche seule d'après Mendelssohn et Paganini"* [235].

Зазначені факти написання творів для лівої руки можна трактувати як прояв тенденції, причини якої (зокрема, створення великого репертуару для лівої руки і широти жанрового кола) пов'язані не тільки з майстерністю виконавця, а й з особистими обставинами. Більшість творів для лівої руки було створено на замовлення піаністів, у яких права рука була травмованою або

відсутня. Не стала винятком історія написання «Шести етюдів для лівої руки»²⁴ оп. 135 К. Сен-Санса: вони були створені на замовлення Кароліни де Серр (Монтіні-Реморі)²⁵ і їй присвячені. Для вдосконалення моторики лівої руки К. Сен-Санс вибрав жанр етюд, оскільки він покликаний служити розвитку виконавської техніки піаніста. З точки зору художності, в цьому опусі поставлене завдання виховання історичного слуху на стилізацію старовинних жанрів епохи бароко, що є актуальним і для фортепіанного мистецтва ХХ століття.

Шість етюдів об'єднано задумом сюїтної драматургії, на що вказують їх програмні назви. Однак, таку ознаку старовинної сюїти, як єдність тональності всіх номерів циклу, К. Сен-Санс потрактує більш вільно. При основній тональності *G-dur* №3 “*Moto Perpetuo*” написаний в тональності *E-dur* (мажорна VI ступінь), №4 “*Bourée*” – в паралельному мінорі (*g-moll*), а №5 “*Élégie*” – в тональності, що знаходиться в тритоновому співвідношенні з основною (*Des-dur*).

Розпочинається цикл з жанру прелюдії, що є типовим драматургічним рішенням побудови циклу для К. Сен-Санса. Не є винятком і відносно регламентована драматургія жанру сюїти, що можна спостерігати також в «Сюїті» оп. 90.

Композиція “*Prélude*” (складна двочастинна репризна) має багато спільного з прелюдією більш раннього оп. 72. К. Сен-Санс стилізує барокову форму: період типу розгортання змінює розвиваючий розділ, який об'єднує тональну репризу з варіюванням тематизму.

З точки зору віртуозності, очікуваної в фортепіанних творах К. Сен-Санса, “*Prélude*” передбачає майстерне володіння фігураційною технікою. В основі тематизму швидкий пасаж тридцятьдругими тривалостями, що охоплює

²⁴ В кінці січня 1912 року Кароліна де Серр / *Caroline de Serres* звернулася до нього (К. Сен-Санса) з проханням написати п'єси для лівої руки, так як права її рука після операції була приречена на довгу бездіяльність. Сен-Санс відгукнувся швидко на заклик своєї давньої подруги і вже 29 лютого вислав їй «Шість фортепіанних етюдів для лівої руки» (оп. 135) [86, с. 250].

²⁵ Французька піаністка, виступала разом з К. Сен-Сансом в дуєті і була його близьким другом. Їй присвячена також «Пляска смерті» оп. 40 і «Весільний пиріг» оп. 76 К. Сен-Санса [241, с. 61]

більш ніж дві октави. Однак, складність етюд полягає не в технічній вправності, а в передачі звукового образу клавесину – емблеми бароко. Для цього К. Сен-Санс вказав рекомендації в партитурі твору щодо педалізації, а також штрихи, і детальні виконавські прийоми. Все смислове навантаження етюд залежить від майстерності артикуляції і технічної вправності лівої руки виконавця, без яких втрачається прекрасний світлий образ “*Prélude*”. Приклад 60 (див. Додаток А).

№ 2 “*Alla Fuga*” підтверджує авторську установку на стилізацію музики бароко. Використання фуги є однією з особливостей драматургії циклів концертно-віртуозних етюдів К. Сен-Санса (фуги *f-moll* і *As-dur* op. 52, фуґа *es-moll* op. 111). Робимо висновок, що К. Сен-Санс відноситься до жанру фуґи як до обов'язкової справи, якою піаніст зобов'язаний володіти заради вдосконалення майстерності. Таке припущення дозволяє провести паралель з Й. С. Бахом, який створював інвенції і фуґи саме з цією метою.

Незважаючи на обмеження виконавського апарату піаніста, композиція фуґи містить усі елементи притаманні імітаційній поліфонії барокової доби. Зокрема, *тему*, окрім основного виду, представлено в оберненні та декількох стретних проведеннях. Приклад 61 (див. Додаток А). Вона містить в «згорнутому» вигляді три основні інтонаційні образи і, відповідно, три комплекси виразових і виконавських засобів: закличний акцентований квартовий хід четвертних тривалостей; *legato* шістнадцятих; енергійні *staccato* восьмих. Віртуозним завданням етюд є збереження і відтворення двох різних інтонацій-образів і варіантів їх комбінацій однією рукою.

Наступний етюд з програмною назвою “*Moto Perpetuo*” / «Вічний рух», з точки зору сюїтної драматургії, відноситься до нерегламентованих вставних номерів. Його нечітко структурована композиція, що має ознаки і періоду єдиної побудови, і простої тричастинної форми, створює помітний образний контраст після канонізованої імітаційної поліфонії фуґи. Стиль етюд відрізняється від двох попередніх. Тематизм втілений у прозорих мелодичних фігураціях з хроматизмами і раптовими модуляціями, поєднує колорит

звукообразу французького клавесину і фактурно-гармонічних експериментів романтизму першої половини XIX століття.

Варто звернути увагу на авторські ремарки, що відображають основні виконавські завдання необхідні для втілення задуманого образу етюду: “*Doux et tranquille – sans vitesse et très également*” (м'яко і спокійно – нешвидко і дуже однаково); “*sans pédale*” – вказує на умову виконання твору від початку до кінця без використання демпферної педалі. Приклад 62 (див. Додаток А).

Етюд відноситься до різновиду віртуозності, в якій типові ознаки (а саме: щільність фактури, темп і гучність звучання) – неважливі. Враховується майстерність туше – слуховий контроль виконавцем обертонового наповнення звуку (його тембру), а також поєднання звуків в єдину лінію. Цю думку підтверджують слова австралійського піаніста Пірса Лейна (*Piers Lane*) щодо виконання етюду: «Було б легше грати швидше, але в цьому і полягає виклик!» [226].

Етюд можна вважати відображенням особливої легатної техніки К. Сен-Санса, про яку згадує його учень І. Філіпп у своїй статті [237]. Він описує рідкісну майстерність свого наставника, котрий до кінця своєї виконавської діяльності залишався великим віртуозом з «прекрасним *legato*».

Відповідно до принципу контрастності у драматургії сюїтного циклу після спокійного і рівномірного образу “*Moto Perpetuo*” слідує вольовий енергійний танець № 4 “*Bourée*” / «Буре». Це – найяскравіший номер сюїти, що підтверджується історією виконань²⁶ п'єс циклу: за життя композитора лише буре входило до концертних програм його сучасників.

Крайні розділи етюду є прикладом майстерної жанрової стилізації. Кожна деталь тематизму відповідає пластиці старовинного французького танцю, забутого на ціле століття: характерний затакт початку фраз, дводольний розмір *alla breve*, чітка симетрична структура тричастинної форми, і, навіть, ладо-гармонія (що нетипово для К. Сен-Санса). Окрему увагу в цій п'єсі варто

²⁶ 22 травня 1913 року в залі Географічного товариства (Парижі) «Буре» виконав Едуард Ріслер; 20 січня 1921 року в музичному залі «*Elmwood*» (Буффало, штат Нью-Йорк) «Буре» виконав Альфред Корто [224, с. 1062, 268].

звернути на будову фактури. Основними її характеристиками є прозорість, реєстрова і штрихова різноманітність, що постійно підтримує увагу слухача і, в умовах стилізації, створює враження дворучного виконання на клавесині. Приклад 63 (див. Додаток А).

Середній розділ п'єси містить дещо схожий з №3 "*Moto Perpetuo*" тип віртуозності «тихого» піанізму (майже весь розділ повинен звучати в рамках *pp*). Однак у даному випадку допускається використання демпферної педалі. Складність виконавського завдання полягає в диференціації єдиного потоку восьми тривалостей на мелодичну лінію і остинатне повторення ноти *g*, (імітація тонічного органного пункту). На відміну від крайніх розділів, середній – втілює схвильовано-емоційний образ.

№ 5 "*Élégie*" / «Елегія» порушує принцип стилізації барокових моделей музикування і відображає типово романтичний стан душі. Крайні розділи тричастинної форми втілюють досить рідкісний у творчості К. Сен-Санса образ скорботної лірики. Це – єдина п'єса з усього циклу, звучання котрої створює враження виконання двома руками на сучасному роялі, на противагу образам, що імітують клавесин. Композитор використовує широкі арпеджовані акорди (їх амбітус досягає квінтдецими) і насичену підголосками фактуру.

Тематизм середнього розділу "*Élégie*" насичений типовими віртуозними елементами епохи романтизму: октави, арпеджіо, пасажі подвійними нотами і, навіть, прийом «гри в три руки», не дивлячись на обмеження виконавського апарату. Приклад 64 (див. Додаток А).

Для завершення циклу К. Сен-Санс обирає жанр жиги, який повертає слухача з романтичного кола "*Élégie*" до традиційного фіналу старовинної сюїти. Тема етюд № 6 має характерні ознаки жиги, що отримала загальноєвропейську популярність у творчості композиторів кінця XVII-початку XVIII ст. (наприклад, в сюїтах Ж.-Ф. Рамо). Скрипкова версія жанру відрізняється домінуванням гомофонного викладу, тріольним ритмом і різноманітним фігурацій, що в більшій мірі підходить для виконання однією рукою, ніж німецький варіант з елементами імітаційної поліфонії.

Розглядаючи втілення віртуозності в інтонаційній структурі “*Gigue*”, можна провести паралель з “*Prélude*”. В обох етюдах основою є різні види арпеджіо: в першому – пряме і, в основному, коротке, в останньому – ламане і, переважно, довге.

Кода жиги втілює ідею граничної швидкості танцювального руху за допомогою оригінального віртуозного комплексу виразових засобів: підйом тематичного матеріалу від *g* великої октави до *d* третьої і спуск в глибокі басы фортепіано до *g* контроктави в умовах темпу *prestissimo*, штриху *sempre staccato* і динамічних відтінках звучності від *p* до *pp*. Приклад 65 (див. Додаток А).

У драматургії циклу К. Сен-Санс використав модель нової сюїти, максимально наближеної до «чистої музики» (термін О. Соколова [152]). Однак ми вважаємо, що основою стилізації для композитора слугувала модель старовинної сюїти французьких клавесиністів: органічне поєднання програмності і танцювальності вказує на свідому установку Майстра до відродження в інших культурних умовах національної традиції. Крім контрасту танцювальних образів у сюїті виявляються прийоми стилізації інших типів музикування, типових для салонної культури ХІХ ст. (елегійний, моторно-віртуозний).

На нашу думку, стилізація є основним завданням інтерпретації опусу 135 К. Сен-Санса. Якщо розглядати сюїту з цієї точки зору, то в її драматургії виокремлюються два «малих цикли». Перший – “*Prélude*” і “*Moto Perpetuo*” – містить менш яскраві ознаки стилізації бароко, їх образи ближче до романтичної стилістики; між ними – фуга, контрастна за типом викладу і стилізації. Другий підцикл складається з майстерно стилізованих барокових танців (буре і жиги), між якими вершиною височить скорботна лірика романтичної елегії.

Різноманіття жанрово-стильових праобразів сюїти зумовлює і якість віртуозності, яку представляють дві основні групи. Перша – відноситься до етюдів, в яких найбільш помітна стилізація епохи бароко. Виконавські

завдання, що вимагають володіння артикуляцією для імітації клавесинного звучання – це штрихова диференціація (два різних типи одночасно в одній руці) і фактурна «об'єктивізація» віртуозності (пасажі, арпеджіо).

Друга група віртуозних елементів відображає можливості сучасного фортепіано в аспекті мистецтва педалізації, туше, посиленого слухового контролю. Тут переважають фактурні формули романтичної віртуозності (наслідування гри «в три руки», акордова техніка, подвійні ноти).

2.6 «Шість фуг» ор. 161 – фортепіанна версія тембрового поліфонізму

«Шість фуг» для фортепіано ор. 161 К. Сен-Санс створював у січні-лютому 1920 року в Алжирі, цикл присвячено його другу Ісидору Філіппу²⁷ / *Isidor Philipp*. Американський піаніст Джеффрі Берлесон доречно зауважує, що опус «...представляє форму, яку К. Сен-Санс досліджував більше п'яти десятиліть <...>, тому він відображає не лише блискучу майстерність і винахідництво, але й має індивідуальний характер» [205].

Фуги К. Сен-Санса безумовно є зразками індивідуального мислення композитора, однак в мистецтві контрапункту важливе, навіть, вирішальне значення має професіоналізм, за яким стоїть школа. У Франції при Паризькій консерваторії в XIX – початку XX століть сформувалась своя школа контрапункту. Дві великі постаті та їх праці утворюють її міцний фундамент: «Трактат про контрапункт і фугу» Франсуа-Джозефа Фетіса / *François-Joseph Fétis's "Traité du contrepoint et de la fugue"* 1824) і шанований по сьогоднішній день «Курс з контрапункту та фуги» Луїджі Керубіні / *Luigi Cherubini's "Cours de contrepoint et de fugue"* (1835). Автори трактатів спирались на творчість авторитетних теоретиків контрапункту: Джованні Батіста Мартіні / *Giovanni Battista Martini* (Італія, 1706–1784), що був вчителем В. А. Моцарта, Йогана Крістіана Баха, Максима Березовського; та Йогана Георга Альбрехтсбергера /

²⁷ Ісідор Філіпп (1863 – 1958) – французький піаніст, композитор і педагог угорського походження. І. Філіпп навчався фортепіано у Жоржа Матіаса / *Georges Mathias* (учня Ф. Шопена), Теодора Ріттера / *Théodore Ritter* (учня Ф. Ліста) та К. Сен-Санса. Він був професором фортепіано в Паризькій консерваторії з 1893 по 1934 рік.

Johann Georg Albrechtsberger (Австрія, 1736–1809), вчителя Л. ван Бетховена, Й. Н. Гумеля, К. Черні, І. Мошелеса.

Особливої уваги заслуговує праця Л. Керубіні, яка уособила квінтесенцію знань про контрапункт і фугу того часу. Цікаво, що вона вийшла в друк у рік народження К. Сен-Санса. Курс став авторитетним посібником для європейських композиторів XIX ст. і згодом перевидавався німецькою, англійською та італійською мовами.

Л. Керубіні розглядає сучасну для нього фугу як перехідну зону між системою суворого контрапункту та вільного. Він високо оцінює значення жанру фуги стверджуючи, що «...все, що повинен знати професійний композитор, може знайти своє місце у фузі» [209, с. 286]. Автор виділяє п'ять основних елементів фуги: тему, відповідь, протискладення, стрето, педаль (органний пункт). Обов'язковими засобами контрапункту є імітація, інверсія, транспозиція, протилежний рух та стрето.

Стиль навчальної фуги (*fugue d'école*) створено за зразком італійської вокальної фуги, що ймовірно відбулось під впливом творчості Дж. Мартіні. Цей тип так званої «неопалестринської» фуги з її виразним та спокійним характером став ідеальним інструментом для викладання контрапункту.

У Паризькій консерваторії щорічно проводилось змагання з написання фуги. Написання фуги також було обов'язковим у конкурсі на Римську премію (*Prix de Rome*). Тому студенти та кандидати на Римську премію – від Г. Берліоза в 1820-х до М. Равеля в 1900-х – були добре знайомі з цим жанром. Для французької композиторської школи майстерність написання фуги у вокальному стилі розглядалася як вирішальна умова будь-якого композитора-початківця.

Як зазначає Л. Керубіні: «Учень повинен писати для голосів, а не для інструментів. Таким чином він буде змушений відштовхуватись від природнього компасу різних типів голосів, що навчить створювати ефекти лише ними – це створює значні труднощі, і, можливо, тому занадто цим нехтують. Згодом, учень віднайде себе, і йому буде легше писати для

інструментів, коли він більше не буде зобов'язаний обмежуватися можливостями голосу» [209, с. 286].

Ще в роки навчання в консерваторії К. Сен-Санс проявляв зацікавлення до поліфонії, що підсилювалось впливом А. Боелі, котрий всіляко пропагандував творчість Й. С. Баха. Варто відзначити, що в Паризькій консерваторії професором К. Сен-Санса з композиції був Фроменталь Галеві / *Fromental Halévy*, (1799-1862) – співавтор курсу Л. Керубіні.

К. Сен-Санс долучився до розвитку французької школи контрапункту, його творчість у другій половині XIX ст. завоювала авторитет серед композиторів-поліфоністів. Підтвердженням цього є той факт, що для щорічного змагання з фуги Паризької консерваторії у 1896 році тему диктував саме К. Сен-Санс, не будучи директором чи навіть співробітником цієї установи. Більш того, сучасники використовували його фуги як приклади у додатках до своїх трактатів про контрапункт і фугу: трактат Теодора Дюбуа про контрапункт і фугу / *Théodore Dubois's Traité de contrepoint et de fugue (Paris, 1901)*, трактат Андре Жедальжа про фугу: Про шкільну фугу / *André Gedalge's Traité de la fugue: De la fugue d'école (Paris, 1901)*.

Розглянемо детальніше фуги оп. 161 з точки зору інтонаційної та композиційно-драматургічної побудови.

Фуга № 1 *A-dur*, Allegro moderato

В основі чотириголосної фуги – коротка тема, що займає лише півтора такти. Композитор обрав рідко вживаний в інструментальних жанрах розмір **6/4**, що надає тематизму одночасно ознак тридольної танцювальності і пісенної протяжності. В інтонаційній будові теми закладений контраст двох елементів, розділених паузою. Перший елемент більш індивідуалізований, складається з трьох четвертних тривалостей, його мотив побудований з характерного ходу від прими до терції ладу, із затвердженням останньої. Другий елемент побудовано на відносно плавному русі восьмих тривалостей, що створює спокійний розповідний образ.

Ладо-гармонічна будова теми є оригінальною: починаючись з двох основних ступенів головної тональності, в другому мотиві вона містить раптову, одразу непомітну модуляцію в тональність домінанти та завершується на терцієвому тоні подвійної домінанти.

Відповідь тональна, але побудована своєрідно (зі збереженням інтервальних співвідношень в середині мотивів): II ступінь основної тональності теми (*h*) трактується як V – в домінантовій, і тому у відповіді замінена на I ступінь тональності *E-dur*, що дає можливість повернути ладо-гармонічний розвиток у напрямку основної – *A-dur*. Приклад 66 (див. Додаток А). Після чотирьох експозиційних проведень теми йде перша інтермедія (7-9 т.), вона закінчується заключною повною каденцією в головній тональності, тому ми її відносимо до експозиційного розділу. У будові тематизму інтермедії вперше з'являються шістнадцяті тривалості як анонс подальшого розвитку фуги в якому вони виконують роль нарощування інтонаційної напруги перед генеральною кульмінацією. Приклад 67 (див. Додаток А).

Середній розділ фуги починається невеликою стретою (10 т.), що підготовлює вступ повних проведень теми спочатку в *gis-moll*, а потім в *fis-moll*, останнє містить структурні зміни (другий елемент звучить в оберненому варіанті). Приклад 68 (див. Додаток А).

Друга інтермедія (15-18 т.) інтонаційно подібна до першої – за допомогою стретних проведень відрізків теми підготовлює звучання повного проведення в тональностях *Cis-dur* і, після невеликої зв'язки, *h-moll*.

Третя інтермедія (23-39 т.) є найцікавішою з точки зору інтонаційно-образного розвитку тематизму, вона підготовлює генеральну кульмінацію. Структура інтермедії складається з декількох блоків, які представляють різноманітні варіанти трансформації двох елементів теми.

Перший (23-26 т.), складається з невеликої побудови на інтонаціях восьмих тривалостей другого елемента теми, а також стрети, яка завершується перерваною каденцією та модуляцією в *G-dur*. У другому блоці (27-31 т.)

композитор використовує принцип висхідної канонічної секвенції, спочатку побудованої лише з останніх інтонацій теми (в прямому і оберненому варіантах), а потім доповнює її звучання контрапунктом у нижніх голосах ще однією секвенцією, в основі якої – початковий мотив теми.

Зростаюча інтонаційна напруга паралельного розвитку двох контрастних елементів теми призводить до наступного варіанту їх структурної трансформації в третьому блоці інтермедії (32-39 т.). Контраст елементів збільшився в геометричній прогресії: восьмі тривалості другого елементу теми «динамізуються» в шістнадцяті (34 т.), огортаючи звучання теми єдиною безперервною лінією, що представлено у збільшеному варіанті стретного співвідношення проведень у басовому і теноровому голосах, а пізніше, в альтовому і сопрановому (в оберненні). Розширення діапазону та наростання динаміки (від *f* до *più f*) підводять розвиток тематизму до генеральної кульмінації фуги. Вона представлена у вигляді октавного проведення неповної теми (в тональності *Cis-dur*) і довгоочікуваного повного проведення теми (*gis-moll*) в октавно-секстовому поєднанні басового і тенорового голосів. Приклад 69 (див. Додаток А).

Після невеликої кодети в сопрановому голосі йде ще одне повне проведення теми (*fis-moll – Fis-dur*), однак зі значними інтонаційними (хроматизм, що перетворює лад з мінору на мажор) і структурними (збільшення тривалостей першого елемента теми втричі) змінами.

Наступна четверта інтермедія займає 12 тактів (47-58 т.), вона виконує функцію послаблення інтонаційної напруги. Тематизм розвивається за допомогою простих і канонічних секвенції, його діапазон звужується і фактура стає «прозорішою», за допомогою відключення того чи іншого голосу. У третьому такті інтермедії знаходиться модуляція в тональність *D-dur*, що триває з короткими відхиленнями в тональності *a-moll* і *F-dur* до її завершення.

Для переходу до останнього повного проведення теми фуги в тональності домінанти, К. Сен-Санс знову використовує перервану каденцію (58-59 т.). Це проведення означає перехід до заключної частини фуги. Остання п'ята

інтермедія містить у собі нову хвилю розвитку інтонаційної напруги, (але не таку насичену як третя інтермедія), що підводить до заключного кадансу. Його структурна і фактурна будови нагадують кращі зразки завершень органних фуг Й. С. Баха: віртуозні гамоподібні фігурації шістнадцятих тривалостей на гармонії домінантсептакорда і тонічний органний пункт на якому побудовано стрету з неповних проведень теми в прямому і оберненому варіантах. Приклад 70 (див. Додаток А).

Завершується fuga плагальним зворотом (T-S₆₄-II₂-T), в основі якого початковий мотив теми, що звучить одночасно в сопрановому і теноровому (інверсія) голосах, в повільному темпі *Lento* і прощальній динаміці *p*.

Фуга № 2 *Es-dur*, Poco allegro – grazioso

Загальний образ цієї двотемної трьохголосної фуги є легким і ненав'язливим з ознаками танцювальності, алюзію якої створює розмір 6/8. Композитор використовує лише неутримані протискладення контрапунктом до обох тем, що надає їм (особливо першій) важливу об'єднуючу роль інтонаційного розвитку всієї фуги.

Перша тема займає три такти, вона є однорідною і тонально замкнутою (починається і завершується III ступенем ладу). Початковий мотив теми складається з висхідного ходу по звуках тонічного септакорду (від терції до прими), потім характерний стрибок на малу септиму вниз до II ступеня, який підводить до найбільш інтонаційно напруженої точки теми – зупинка на субдомінантовій (IV) ступені. Таке інтонаційне рішення додає ліричний відтінок образу теми, а розв'язка, побудована з чотирьох шістнадцятих, підкреслює зазначений автором характер *grazioso*. Приклад 71 (див. Додаток А).

Оскільки тема завершується на сильну долю такту, між темою і відповіддю є невелика кодета, яка виконує функцію модуляції в домінанту і заповнює метро-ритмічний простір до сильної долі наступного такту для вступу повністю перетранспонованої на квінту вверх теми (реальна відповідь). Кодета настільки інтонаційно природно поєднана з темою, що К. Сен-Санс

використовує її в дещо збільшеному варіанті для повернення з доміантової тональності в основну.

Вільна частина fugи починається проведенням теми в тольності *g-moll*, однак, воно не точне: стрибок на інтервал септими замінено на октавний, за рахунок чого відбувається модуляція в субдомінантову сферу. Перша інтермедія (14-19 т.) складається з канонічної секвенції, побудованої з останнього мотиву теми (пасаж з шістнадцятих тривалостей) і простої секвенції з початкових мотивів включно, з низхідним стрибком на малу септиму.

Друга тема інтонаційно (хвилеподібний розвиток мелодичної лінії) і ритмічно (безперервний рух шістнадцятими тривалостями) пов'язана з першою. Її експозиція не підпорядковується традиційному тоніко-домінантовому співвідношенню. У відповіді композитор вводить хроматизм, за допомогою якого тема модулює в *c-moll*, і третє проведення відбувається у тональності *f-moll*, замість очікуваного тонального плану експозиції *Es-dur – B-dur – Es-dur*. Приклад 72 (див. Додаток А).

Наступна коротка двоголосна інтермедія (25-26 т.) розробляє матеріал другої теми і мотиви протискладень з першої експозиції. Вона підводить розвиток тематизму до двох проведенень першої теми в тональності *c-moll* з контрапунктом мотивів шістнадцятих тривалостей інтонаційно споріднених з другою темою.

Третя інтермедія (31-34 т.) виконує функцію модуляції в тональність *g-moll*, в якій звучить знову перша тема (басовий голос), що містить незначні інтонаційні зміни руху шістнадцятих.

Четверту масштабну інтермедію побудовано з кількох різних варіантів розробки тематизму. Перший (38-45 т.) полягає у використанні композитором простої і канонічної секвенцій винятково в двох верхніх голосах, а басовий голос мовчить і лише в 42 і 43 тактах проводить контрапунктом початковий елемент першої теми. У наступному блоці (46-57 т.) К. Сен-Санс знову використовує принцип канону, що починається одноголосно у сопрановому голосі тематизмом, побудованим на інтонаціях першого протискладення і

першого мотиву теми, а потім трансформується у висхідні секвенції, що паралельно проходять у всіх трьох голосах (два нижніх голоси – канонічна, верхній – проста). Щодо тонального плану, в межах цієї інтермедії розвиток фуги модулює в тональність третього ступеня спорідненості, далеку відносно до основної, *Es-dur* (*d-moll* → *B-dur* → *F-dur* → *f-moll* → *b-moll* → *es-moll* → *Ges-dur* → *Fis-dur* → *E-dur*).

Після проведення першої теми (*E-dur*), за допомогою п'ятої інтермедії (61-68 т.), композитор повертається назад у бемольну тональність (*es-moll*). У верхньому голосі починається проведення другої теми, до якої контрапунктом долучається перша. Приклад 73 (див. Додаток А).

У подальшому розвитку фуги матеріалу другої теми відводиться значна роль: вона перетворюється на довгу мелодичну лінію, переходячи з одного голосу в інший, тим самим безперервно контрапунктує і наступному проведенню першої теми в основній тональності, і плавно переходить в наступну шосту інтермедію (77-86 т.). Саме тут її звучання доповнюють інтонації двох протискладень і початкові мотиви першої теми. Однак, на цьому інтонаційний матеріал другої теми вичерпується і вона зникає до кінця фуги.

Після інтермедії звучить стрета з двох проведень першої теми в *B-dur* і *F-dur*, що підготовлює повернення основної тональності, в якій останній раз звучить перша тема і заключна каденція ($T_6-S-K_{6/4}-D_7-T$) у вигляді канону. Однак, на цьому розвиток фуги не зупиняється, К. Сен-Санс розширює її форму невеликим доповненням: висхідна канонічна секвенція з початкових інтонацій теми і утвердження тоніки автентичним зворотом ($T_6-D-T_6-VII_6-T$).

Фуга № 3 *G-dur*, Allegretto

Фуга втілює яскравий, вольовий образ. Тема містить закличні інтонації, що одразу звертають увагу і зацікавлюють слухача. Усі мотиви ямбічні, тема охоплює всі ступені ладу, постійно повертаючись до основного тону, що визначає особливу легкість звучання теми. Вона поступово розширює діапазон мелодичної лінії, тим самим створюючи ефект «наближення свята». Структура теми складається з двох фраз. Перша, побудована з характерних інтонацій

четвертих і фанфарних шістнадцятих тривалостей – образ святкових закликів труби. Друга фраза менш індивідуалізована: однорідний рух восьмих, але вона продовжує розвивати інтонаційну енергію теми, підсилюючи увагу слухача.

Тема закінчується на III ступені ладу і, відповідно, не модулює, цю функцію виконує побудована на власному мотиві кодета, що доповнює тему в мелодичному русі. Після реальної відповіді домінантова і основна тональності також пов'язані кодетою, що створює враження продовження теми, однак при подальшому аналізі фуги визначаються їх чіткі межі. На відміну від двох попередніх фуг циклу, ця містить два утримані протискладення. В основі першого – плавний рух шістнадцятих тривалостей, що створює помітний контраст, але недостатньо індивідуалізований, щоб змагатись з темою. Його функція полягає у заповнюванні простору звучання, створеного стрибкоподібними інтонаціями теми. Приклад 74 (див. Додаток А).

Вступ голосів у експозиції побудований за низхідним принципом від звука *g* другої октави до – *g* першої. Однак, К. Сен-Санс розширює діапазон звучання теми, і після трьох основних проведень теми та короткої інтермедії-зв'язки (10-11 т.), побудованої на матеріалі першого протискладення, звучить додаткове проведення теми в основній тональності від звука *g* малої октави. Приклад 75 (див. Додаток А).

Друга інтермедія (14-16 т.), яку також побудовано з мотивів першого протискладення, підготовлює стрету, що складається з трьох проведень, два в основній тональності і прямому русі, третє – в паралельному мінорі і в оберненому варіанті, що посилює інтелектуалізм розвитку та інтонаційну напругу теми. Після стрети звучить проведення в басовому голосі та домінантовій тональності, яке завершує представлення теми в експозиційних тональностях. Таким чином, композитор створює контрекспозицію, що знаходиться у вільній частині фуги (термін А. Должанського). Приклад 76 (див. Додаток А).

Наступна інтермедія (22-28 т.), враховуючи матеріал, що вона розвиває, поділяється на два невеликих розділи: 1) будується з фанфарних мотивів теми; 2) як і перші дві інтермедії, продовжує розвивати інтонації протискладення. Композитор використовує принцип канонічної секвенції як основний метод розробки матеріалу.

З точки зору ладо-тонального розвитку фуги, інтермедія підготовлює появу пари двох нових проведень у формі теми і відповіді, в тональностях *e-moll* (верній голос) і, згодом, *h-moll* (середній голос). Для складного контрапункту до цих проведень, К. Сен-Санс створює друге утримане протискладення (29-34 т.). Новий цікавий матеріал, втілює появу нового відтінку загального образу фуги. Початковий мотив в межах малої сексти (від V до III ступені мінорного ладу) відображає інтонації експресивної лірики XIX ст., що зумовлює і появу вперше у фюзі контрастного артикуляційного штриха *legato*. Матеріал нового протискладення досягає піку свого розвитку в четвертій інтермедії (35-39 т.), яку побудовано виключно на його інтонаціях, і створює враження ліричного відступу в енергійній драматургії фуги. Приклад 77 (див. Додаток А).

У наступній після інтермедії стреті композитор знову використовує поєднання проведень тем у прямому і оберненому варіантах. З точки зору ладо-гармонічного розвитку фуги, вона продовжує модуляційний розвиток інтермедії і звучить в тональності мінорної домінанти до *cis-moll*, яка в свою чергу, раптово модулює в *C-dur* в наступній п'ятій інтермедії (42-44 т.)

Проведення в тональності *C-dur* містить зміни метро-ритмічного малюнку теми: скоротивши перший звук, композитор зміщує опорні звуки теми з сильних долей такту на слабкі. Починаючи з цього проведення, К. Сен-Санс відмовляється від двох попередніх утриманих протискладень, і для контрапункту темі до кінця фуги використовує трансформації попередньо озвученого матеріалу.

Шоста інтермедія (47-50 т.) востаннє відроджує ліричні інтонації другого протискладення, після неї починає наростати напруження інтонаційного

розвитку, підготовлюючи наближення заключної частини фуги. Своєрідний доміантовий предикт уособлюють два проведення у тональності *d-moll*, з модуляцією останнього в очікуваний одноіменний мажор. Цікаву трансформацію теми містить розміщена між цими проведеннями сьома інтермедія (53-55 т.): другу фразу теми представлено у вигляді ланки секвенції у зменшеному вигляді (шістнадцяті тривалості – замість восьмих).

Заключна частина фуги (з 59 т.) містить одне повне проведення теми в основній тональності і декілька неповних в побічних (*C-dur*, *g-moll*). Функція генеральної кульмінації припадає на останню стрету, що звучить в динаміці *fortissimo*. Приклад 78 (див. Додаток А).

Перегармонізація теми в одноіменний мінор додає драматичного відтінку образу фуги, що підкреслюється підсиленням звучності октавними подвоєннями опорних звуків теми. На відміну від двох попередніх фуг циклу, ця – завершується повною автентичною каденцією, що утворює яскравий і святковий образ.

Фуга № 4 *g-moll* Allegro moderato

Єдина мінорна фуга в циклі. Початкові інтонації теми втілюють експресивно-драматичний характер: стрибок на хроматичний інтервал зменшеної септими вверх²⁸ (*fis-es*, VII#-VI ступені) акцентованими половинними тривалостями і, після четвертої паузи, контрастний низхідний пасаж шістнадцятими від V до II ступеня як його заповнення. Друга частина теми менш індивідуалізована, подальший її розвиток спокійний і впевнений (однорідний рух восьмими тривалостями). Незвичною є ладо-гармонічна будова теми: тонічний устій з'являється лише в її останньому такті (4 т.), що підкреслює емоційну напругу образу. Приклад 79 (див. Додаток А).

Експозиція містить чотири проведення теми. Між другим і третім, а також третім і четвертим знаходяться невеликі інтермедії-зв'язки (9, 14 т.). Відчуття значної інтонаційної єдності тематизму в експозиції досягається

²⁸ Втілення музично-риторичної фігури бароко *saltus duriusculus* (стрибки мелодії на широкі, в тому числі хроматичні, інтервали) - пов'язані зі словами «біль», «страждання», «сльози», «скорбота».

шляхом використання тональної відповіді (останній її мотив модулює в тоніку) і утриманого (на два проведення теми) протискладення. В основі поєднання відповіді і протискладення – терцієво-секстові співвідношення без затримань дисонансів (окрім інтервалу збільшеної секунди, який утворюють їх перші звуки), що створює відчуття гармонійності звучання і увага слухача зосереджується на образі теми.

Наступну після експозиції інтермедію (19-22 т.) побудовано на матеріалі останнього мотиву теми і елементах ритмічного рисунку протискладення, так само як і перша інтермедія-зв'язка, розвиваючи його за допомогою секвенцій. Цікаво, що вільна частина фіуги містить лише одне повне проведення теми²⁹ в тональності *c-moll* (23-26 т.). В інших варіантах розробки матеріалу теми, дві її контрастні частини використовуються окремо або контрапунктом одна до одної у вигляді різних трансформацій.

Після проведення в субдомінантовій тональності слідує інтермедія, що має схожу інтонаційну будову з попередньою, і також виконує функцію своєрідної модулюючої зв'язки між темою і стретою. Стрета складається з двох урізаних проведенень теми в тональності натурального *f-moll*.

П'яту інтермедію (33-37 т.) побудовано в основному у вигляді низки простих секвенції у сопрановому голосі, вона підводить розвиток тематизму до першої з трьох пар неповних проведенень теми, тональності кожної з яких знаходяться в кварто-квінтових співвідношеннях (форма тема і відповідь, або навпаки). В тональностях *c-moll* і *f-moll* тема має зміни ритмічного рисунку (втрачено четвертну паузу), що викликано її метричним «зсувом» з сильної на слабку долю. Включно з цією парою проведенень починається цілий блок (38-51 т.) розробки матеріалу в двоголосному варіанті. Контрапунктом до останнього проведення теми композитор використовує безперервний рух з трансформованих у тріолі восьмих тривалостей.

²⁹ Схожу структуру розробки матеріалу без повних проведенень теми використав Й. С. Бах у вільній частині фіуги F-dur з II тому «Добре темперованого клавіру», що побудована на імітаційних проведеннях і розвитку уривків теми.

Найбільш масштабною є шоста інтермедія (42-56 т.). Вона складається з двох розділів: перший двоголосний побудовано з продовження лінії нововведених тріолей і першого протискладення; другий чотириголосний розділ, в якому два верхніх голоси каноном-секвенцією розвивають короткий тріольний мотив, а два нижніх – мотив зі звичайних восьмих створюючи, окрім поліфонічного контрапункту, ефект поліритмії.

Інтермедія приводить до першої кульмінаційної точки всієї фуги, що втілена звучанням другої пари проведень у далеких, відносно основної, тональностях *es-moll* і *b-moll*. Приклад 80 (див. Додаток А).

Сьома інтермедія (61-66 т.) різко обриває кульмінаційний пік, починаючи наростання іншої хвилі інтонаційного напруги. За допомогою розкладених домінантсептакордів спочатку до тональності *b-moll*, а потім до *g-moll*, тематизм модулює і підготовлює вступ останньої третьої пари проведень в *a-moll* і *d-moll*, в яких швидко концентрується наростання інтонаційної напруги завдяки новій трансформації контрапунктної мелодичної лінії (тріолі восьмих стають шістнадцятими тривалостями) звучність повертається в градацію *forte*, що приводить до довгоочікуваного повернення основної тональності.

Заклучна частина фуги починається стретою у двох нижніх голосах з октавним подвоєнням басового, після неї ще раз звучать інтонації теми, що розподілені між двома верхніми голосами, останній раз утверджуючи її. Далі поліфонічний виклад переходить в акордовий: комбінації з септакордів на VI# і VII# ступенях та тонічного тризвуку, що завершуються неповним кадансом (D7-T6) – фуга ще не досягла піку генеральної кульмінації. Композитор розширює її композицію віртуозним пасажем і «органими» шестизвучними акордами, що приводять до повного заключного кадансу на *fortissimo*. Приклад 81 (див. Додаток А).

Фуга № 5 *E-dur*, Andantino quasi allegretto

Тема відображає вишуканий образ придворної галантної культури французького салону XVII-XVIII століття, а точніше, створює алюзію звукообразу клавесину (особливо характерною є довга трель на цілий такт

(3 т.)). Тема складається з трьох мотивів: 1) плавний рух шістнадцятих тривалостей в межах тонічного тризвуку з оспівуванням III ступені; 2) в основі октавний стрибок восьмими; 3) трель зі зупинкою на V ступені ладу. У тональній відповіді стрибок на інтервал октави замінюється септимою, що дозволяє завершити тему I ступенем основної тональності. Два утримані протискадення побудовані на матеріалі, що інтонаційно схожий з першим мотивом теми, вони створюють контраст до стрибків у відповіді і забезпечують єдність тематизму всієї фуги.

Композитор використовує так звану «стретну» відповідь, що вступає не дочекавшись закінчення теми (одночасно з її останнім звуком). Між відповіддю і поверненням в основну тональність звучить невелика інтермедія-зв'язка, нею підготовлюються метро-ритмічні умови вступу теми.

Експозиція розширена, вона складається з трьох основних проведень теми і двох додаткових: у формі відповіді в домінантовій тональності та теми – в основній. Перед додатковими проведеннями розміщено інтермедію (12-15 т.) – двоголосний канон-секвенція з першого мотиву теми. Приклад 82 (див. Додаток А).

Вільна частина фуги починається матеріалом теми, розподілений на дві тональності (перший мотив – *fis-moll*, продовження в *cis-moll*). Далі йде пара проведень у формі «тема – відповідь» (*H-dur* – *Fis-moll*) в поєднанні з другим протискладенням.

Друга інтермедія (33-36 т.) має цікаву будову: дві паралельні прості секвенції з мотивами ланок у прямому і оберненому русі. Після інтонаційно зміненої раптовою модуляцією теми, звучать пари проведень у формі «відповідь – тема» (*A-dur* – *D-dur*), і навпаки (*h-moll* і *Fis-dur*), розмежовані короткими інтермедіями.

П'яту інтермедію (55-59 т.) побудовано на інтонаціях другого мотиву теми з восьмих тривалостей та першого протискладення, розвиток модулює в тональність *G-dur*. Після теми в нижньому голосі – знову коротка інтермедія-

зв'язка і проведення теми в тональності *A-dur*. Музика ніби шукає правильну тональність і, заблудившись, не може знайти.

Сьома інтермедія (69-86 т.) відрізняється від попередніх масштабністю і насиченим розвитком елементів теми, вона складається з двох блоків. У першому блоці, розробляється другий елемент теми в оберненому варіанті і хореїчні мотиви з експозиції. Другий блок містить багаторазове повторення мотивів теми, що повторюються по чергово у різних голосах, тим самим створюючи майже точний безкінечний канон. Опора на початкові інтонації теми створює враження неправильного вступу проведення, нетерплячості, напруги, пошуку. В 82 такті, на мить, тематизм знаходить головну тональність, але втрачає її. Модуляція інтермедії завершується однойменною тональністю *e-moll*, і спадом динаміки – з точки зору драматургії, своєрідним образом розчарування.

Наступна пара проведенень створює ефект неправдивого повернення експозиції (*e-moll – H-dur*), після яких звучить остання восьма інтермедія (94-119 т.), що починається триголосним каноном (від нижнього до верхнього голосу) знову з початкових мотивів теми в тональності *E-dur*, однак, одразу відхиляється в побічну тональність (*fis-moll*) – розвиток фуги продовжується, але курс на повернення основної тональності вже намічено. Невеликий органний пункт на субдомінантовій IV ступені з октавним подвоєнням нижнього голосу – останній пік інтонаційної напруги і звучності фуги, після нього розвиток тематизму поступово заспокоюється. Завершується інтермедія так само як і починалась – з канону початкових інтонацій теми в основній тональності, що приводить до заключного проведення теми (120 т.). Приклад 83 (див. Додаток А).

К. Сен-Санс обрав незвичну заключну каденцію для фуги, без кадансового акорду, і домінантою, що виконує прохідну функцію: T₆₅-T₇-S-D-S₆-T. Таке завершення підкреслює особливу семантику тональності *E-dur* у мисленні композитора, як такої, що втілює спокійні, світлі образи (ще один приклад, “*Prélude*” *E-dur* з «Альбому» op. 72).

Фуга № 6 *C-dur*, *Maestoso poco allegro*

Остання фуга циклу виділяється серед інших своїм масштабом, великим діапазоном градацій динаміки, фактурною різноманітністю і яскравою драматургією розвитку. Її композиція побудована на двох темах і має дві окремі експозиції.

Перша тема контрастна, починається урочистим низхідним (від I до V ступені) «статичним» ходом чотирьох половинних тривалостей, які можна порівняти з суворим звучанням мідної групи симфонічного оркестру. Після короткої паузи тема оживає і продовжується зворотнім висхідним ходом (від V до I ступені) вже восьмими тривалостями, а потім невеликими мотивами з двох шістнадцятих і одної восьмої. Таким чином будуються дві майже однакові фрази, що створюють контрастний образ відкритості і простоти.

Тема є тонально замкнутою, закінчується на III ступені ладу, тому між нею і тональною відповіддю є невелика кодета. Перше утримане протискладення побудоване з повторення одного короткого ритмічного рисунку (двох восьмих і однієї четвертої тривалості), що здатен створювати контраст до обох елементів теми. Приклад 84 (див. Додаток А).

Систему вступу голосів в експозиції фуги побудовано таким чином, що складається враження проведення теми двічі в басовому голосі (перше і четверте). Перше проведення в теноровому голосі починається з ноти *c* малої октави, а четверте в басовому – квінтою вище. Таке регістрове зміщення голосів можна пояснити великим діапазоном самої теми, що охоплює інтервал терцдецими. Експозицію розширено ще одним проведенням теми в сопрановому голосі в основній тональності, воно звучить разом з другим утриманим протискладенням. Від основних чотирьох проведенень п'яте відділене невеликою інтермедією (21-22 т.), що побудована за принципом канону секвенції з останнього мотиву теми.

Друга інтермедія (27-44 т.) має складну інтонаційну будову, в ній паралельно розробляється увесь експозиційний матеріал, однак мотиви другої частина теми отримали особливу функцію – поєднання тематизму в єдине ціле.

В 35-38 тактах композитор створює враження стрети з тем у формі відповіді в тональностях *h-moll* і *a-moll*, однак другу частину теми, що мав продовжувати альтовий голос, К. Сен-Санс доручив теноровому в тональності *d-moll*, тим самим відійшовши від традиційного стретного принципу. Трансформацію отримав перший мотив теми (39-41 т.), що став ланкою секвенції в зменшеному і оберненому варіанті. Приклад 85 (див. Додаток А).

Відхилившись в *F-dur*, композитор знову «грається» зі сприйняттям слухача, створюючи ілюзію пари проведень теми і «стретної» відповіді, проте після першого мотиву тема закінчується і звучить повне проведення теми у формі звичайної відповіді. Третя інтермедія (49-54 т.), за допомогою хроматичної секвенції, швидко модулює в тональність *h-moll*, підготовлюючи появу нової теми.

Друга тема втілює швидкоплинний образ природної стихії води або поривів вітру (безперервний рух шістнадцятими тривалостями), своїми хвилеподібними мотивами є спорідненою з двома останніми фразами першої теми. Приклад 86 (див. Додаток А).

Другу експозицію побудовано з відхиленнями від традиційних принципів (як і у фюзі № 2 *Es-dur*). Композитор не використовує кварто-квінтового співвідношення теми і відповіді – вони звучать в одній тональності *h-moll*. Не задіяно також всіх голосів фуги (три з чотирьох). Протискладення утримане, в ньому К. Сен-Санс ніби старається уникати сильних і відносно сильних долей, «зв'язуючи» їх синкопою з попередніми слабкими долями. Контрапунктом до останнього проведення теми звучить початковий мотив першої теми, що перебивається неочікуваною інтермедією (67-68 т.) у вигляді канону-секвенції з останніх інтонацій другої теми. Після інтермедії продовжується контрапунктне звучання двох тем у тональності *h-moll* і згодом *fis-moll*. Перед наступною інтермедією звучить ще одне скорочене проведення першої теми в тональності *e-moll* у контрапункті з висхідною хроматичною гамою, котра є своєрідним «мостом» до наступних інтонаційних та образних змін у п'ятій масштабній інтермедії (79-107 т.).

Перший інтонаційний блок інтермедії (79-94 т.) втілює новий світлий та ліричний відступ, враження спогаду в драматургії розвитку головного образу. Він побудований з майстерно трансформованих поєднань елементів ритмо-формул та інтонацій першої експозиції. Другий блок виділяється органічним пунктом на домінантовій (V) ступені (95-101 т.), що поступово повертає слухача до початкового образу і з новою силою нагнітає інтонаційну напругу. Третій блок складається з трикратного звучання початкового мотиву першої теми у формі відповіді з октавним подвоєнням і інтонацій першого протискладення в домінантовій, основній і субдомінантовій тональностях.

Заклучна частина фуги починається у двох верхніх голосах октавним звучанням теми, що змінюється на терцієве та акордове в останніх двох фразах, які звучать разом зі «стретною» відповіддю також з октавним подвоєнням. Таке фактурне рішення створює урочистий образ з відчуттям перемоги. Приклад 87 (див. Додаток А).

Шоста інтермедія (113-122 т.) звучить в динаміці *forte*, наростання інтонаційної напруги продовжується шляхом канону-секвенції з мотивів першої теми у зменшеному варіанті, що приводить до останнього звучання нестримних мотивів другої теми у вигляді висхідної секвенції і перерваного кадансу з зупинкою на секстакорді мінорної субдомінанти.

Після такту паузи нарешті звучить заключна каденція в акордовому викладі, що zarazом виконує функцію генеральної кульмінації фуги на *fortissimo*. Образ «затемнився» перегармонізацією початкового мотиву першої теми в одноіменній *c-moll*. Повний заключний каданс вражає шириною звучання, що нагадує імітацію органу. Він втілює завершення не лише цієї фуги, але й грандіозний фінал усього циклу. Приклад 88 (див. Додаток А).

Композиційні принципи фортепіанних фуг К. Сен-Санса

Аналізуючи фуги опусу, робимо висновок, що вони мають чітку продуману структуру. До **обов'язкових елементів** їх композицій К. Сен-Санс відносить: тему, відповідь, протискладення, інтермедію, стретто. До **необов'язкових елементів** належать педаль (або органний пункт), нова тема.

Експозиції фуг К. Сен-Санса відповідають традиційним канонам і містять три обов'язкові елементи (тему, відповідь і протискладення). Композитор може розширювати масштаби експозиції додатковими проведеннями теми або відповіді, однак без утворення контрекспозицій (винятком є контрекспозиція у вільній частині фуги № 3 *G-dur*). Проте, другі експозиції двотемних фуг композитор трактує вільно, скорочуючи число голосів.

Інтермедії є важливим елементом розвитку фуг К. Сен-Санса, їх кількість у творах опусу коливається від п'яти до восьми, а масштаби можуть досягати більше двадцяти тактів. Утворення інтермедій як самостійних побудов відбувається за двома принципами. В першому, більш поширеному, інтермедії мотивно пов'язані з основним тематичним матеріалом. В основі другого принципу інтонації мотивів є, в значній мірі, незалежними і, навіть, контрастними до основного тематизму фуги.

За допомогою першого принципу композитор створює протяжні інтермедії, що складаються з декількох блоків почергового інтонаційного розвитку різних елементів неоднорідних тем простими і канонічними секвенціями в прямому і оберненому русі, ритмічними перевтіленнями і різними фактурними комбінаціями «відключення і підключення» голосів фуги. Внаслідок, фуги К. Сен-Санса за протяжністю (кількістю тактів) в декілька разів перевищують фуги «ДТК» Й. С. Баха. У середньому фуги в тридцять раз більші від своїх тем, а fuga № 1 *A-dur* – в п'ятдесят один раз.

Відповідно до положень трактатів французьких теоретиків, у яких стрето є невід'ємним засобом розвитку матеріалу теми як накопичення інтонаційної напруги завдяки «стисненню» часопростору, К. Сен-Санс використовує його виразові можливості у всіх шести фугах опусу. Композитор створює різноманітні моделі стрето з різними композиційними функціями. Однак К. Сен-Санс не у всьому дотримується догматів «академічної» французької фуги, це стосується, зокрема, використання органного пункту на домінантовому або основному тоні. Лише дві фуги опусу (*A-dur*, *C-dur*) містять

традиційний органний пункт на домінанті, а у фузі *E-dur* вона будується на субдомінантовому тоні.

Використання нової теми у фузі як інтонаційного поштовху, на початку ХХ століття стало одним з елементів її структури. Приклад введення нового матеріалу міститься (окрім двотемних фуг № 2 *Es-dur* і № 6 *C-dur*) у фузі *G-dur*, де К. Сен-Санс використав виразові можливості нового контрастного до її основних вольових інтонацій протискладення, що збагатило драматургію ліричним образом.

К. Сен-Санс у своїх творах виходить за рамки тональних схем «академічних» фуг представлених у працях Л. Керубіні, Т. Дюбуа і А. Жедальжа, котрі базуються на системі тональностей першого ступеня спорідненості. Композитор в повній мірі використовує мажорно-мінорну систему. Яскравим прикладом є fuga № 4 *g-moll*, в якій збережено мінорний ладовий нахил основної у всіх побічних тональностях (III, V, VI, VIIн), що зазвичай є мажорними. Своєрідним принципом ладо-гармонічного мислення К. Сен-Санса у цьому опусі стає «гра» звучанням тоніки: заміною її ладу однойменним, використання альтерованого першого ступеня (фуга № 2 *Es-dur* перед заключною частиною містить «пошуки» істинної тоніки: I#-Im-I (*E-dur*, *es-moll*, і, нарешті, *Es-dur*).

З точки зору модуляційного та контрапунктного розвитку, в шести фугах опусу домінуючу роль виконує тональний розвиток, проте, в деяких фугах (наприклад, № 3 *G-dur* і № 5 *E-dur*) посилюється значення стрет, що наближає ці фуги до змішаного типу розвитку.

Таким чином, композиційно фуги ор. 161 К. Сен-Санса поділяються на три основних розділи (частини): *експозицію* (проведення в головній та домінантовій тональностях), *середня частина* (проведення в тональностях різних ступенів спорідненості мажоро-мінорної системи), *заклучна частина* (проведення в головній або близьких до неї тональностях). При цьому стрети стають обов'язковим елементом заключної частини, оскільки утримані

протискладення в середньому розділі поступово зникають, кожен голос намагається інтонувати тему.

Тема не завжди утверджується в основному вигляді. Для заключних стрет характерними є скорочені проведення теми, а також вони містять проведення, окрім в основній, в однойменних і побічних тональностях, що змінює її образ.

Опус 161 К. Сен-Санса демонструє велике значення фуги в творчості митця-професіонала. Французький композитор, подібно Й. С. Баху і його послідовникам, віднайшов і розкрив геніальність жанру, який в порівняно невеликих масштабах може відобразити своєрідну інтонаційну модель Всесвіту. Фуги К. Сен-Санса відображають з однієї сторони новітні для того часу небарокові тенденції початку ХХ ст., а з іншої результат збереження і розвиток столітніх традицій французької композиторської школи, що зуміла зберегти свою національну унікальність і виховати цілу плеяду геніальних композиторів.

Висновки до Розділу 2

Дослідження жанрової драматургії та виконавської специфіки фортепіанних творів К. Сен-Санса на прикладі фортепіанних циклів («Шість багатель» ор. 3, «Шість етюдів» ор. 52, «Альбому» ор. 72, «Сюїти» ор. 90, «Шість етюдів» ор. 111 та «Шість етюдів для лівої руки» ор. 135, «Шість фуг» ор. 161) дозволяє зробити певні висновки.

1. Індивідуальний стиль піанізму К. Сен-Санса проявляється вже в першому надрукованому опусі для фортепіано «Шість багатель» ор. 3. Типовим прикладом блискучого піанізму романтичної доби є Багатель № 2 (*Allegro animato quasi presto*), що містить поєднання складних фактурних елементів (стрибків, поліритмії, пасажів інтервальної побудови, арпеджіо, октав і акордів) зі швидким темпом часової організації. Багатель № 5 *Allegro molto* є втіленням піанізму, представленого в творчості старшої генерації європейських віртуозів, а саме: Ф. Калькбренера, К. Черні, І. Мошелеса.

Цікавим зразком віртуозності є Багатель № 6: її семантику складають щільність викладу і широкий арсенал віртуозних елементів фактури, в умовах нешвидкого темпу. «Шість багатель» ор. 3 розкривають композиторський талант К. Сен-Санса як майстра фортепіанної мініатюри романтичного зразка. Відзначимо, що п'єси (всупереч теоретичним поглядам на жанр як невіртуозний) насичено в тій чи іншій мірі октавами, акордами, подвійними нотами, що вказує на віртуозність як обраний орієнтир мислення композитора.

2. Два зошити етюдів ор. 52 і ор. 111 свідчать про зацікавленість К. Сен-Санса віртуозним жанром, що втілює у пошук нового звукообразу фортепіано. Етюди № 2 “*Pour l'indépendance des doigts*” і № 4 “*Étude de rythme*” ор. 52 – яскраві приклади фактурних знахідок композитора.

Мінливий сонорно-кolorистичний образ етюд № 4 “*Les cloches de Las Palmas*” ор. 111 втілює експерименти К. Сен-Санса у сфері фігуративного мелодизму і педалізації.

Значну частину етюдів опусів 52 і 111 націлено на проблему виконання подвійних нот в обох руках різними техніками³⁰: токатні репетиції (прелюдія з етюд № 3 “*Prélude et fugue en Fa mineur*” ор. 52); блискучі пасажі – *leggiero* (етюд № 6 “*En forme de valse*” ор. 52, № 5 “*Tierces majeures chromatiques*” ор. 111); густа хвилеподібна текстура паралельних терцій, секст і квінт – *legato* (№ 1 “*Prélude*” і прелюдія з етюд № 5 “*Prélude et fugue en La majeur*” ор. 52, № 1 “*Tierces majeures et mineurs*” ор. 111). Ці технічні формули та прийоми зумовлені традиціями французької віртуозної фортепіанної школи.

Своєрідними енциклопедіями віртуозності романтизму є два фінальних етюди з кожного опусу (№ 6 “*En forme de valse*” ор. 52 і № 6 “*Toccata*” ор. 111), що заслужено отримали популярність як «номер на біс» у піаністів усього світу, включаючи М. Юдіну, Д. Ціфру (*G. Cziffra*), А. Корто (*A. Cortot*).

3. «Альбом» ор. 72 належить концертно-віртуозному спрямуванню: це підкреслюють *моторні жанри* (токата, тарантела, вальс, менует), окреслені у згаданих вище циклах, доповнюючи їх програмно-живописними образами. Як

³⁰ Класифікація видів фортепіанних технік, за А. Бірмак [13, с. 80].

наслідок, відбувається процес оновлення семантичних комплексів, що проходить у двох напрямках:

- поєднання віртуозних елементів фактури клавірної музики епох бароко і класицизму з можливостями фортепіано та семантикою романтизму – неокласичний (“*Toccata*”, експозиція “*Final*”);
- пошук нової фактури та стереофонічних можливостей фортепіано – імпресіоністичний або прото-імпресіоністичний (*G. Burtleson*), приклади: “*Carillon*” (реалізована ідея наслідування звучання дзвонів³¹) та середній розділ “*Final*” (зображення швидкоплинності часу).

4. В останні три десятиліття своєї творчості для фортепіано *solo* К. Сен-Санс сфокусував інтереси на стилізації жанрів і форм докласицистичної доби. Три фортепіанні цикли французького майстра – «Сюїта» ор. 90, «Шість етюдів для лівої руки» ор. 135, фуги ор. 161 – є одними з перших зразків необарокових тенденцій в європейській культурі кінця XIX ст.

В ор. 90 композитор відновив жанр барокової французької сюїти. Згодом він інтегрував її композиційні принципи в цикл етюдів ор. 135, який цікавий ще й тим, що в ньому наявні трансформація романтичної віртуозності для одноручного виконання, і як наслідок – нові трансцендентні технічні формули.

Ще одним семантичним оновленням барокового жанру є фуги ор. 161. К. Сен-Санс протягом усієї своєї фортепіанної творчості, починаючи з першого зошита етюдів, намагався ввести цей інтелектуально-поліфонічний жанр в концертний репертуар піаніста.

Останній цикл з шести фуг композитора характеризується широким семантичним колом від ліричних до заклично-войовничих, емоційно напружених образів, стилізацій звучання клавесина та органа. Варто відзначити насичено-колористичний тональний розвиток кожної з фуг, що підкреслює національну приналежність їх автора. З точки зору виконавської специфіки, фуги К. Сен-Санса вимагають високого рівня підготовки інтерпретатора-

³¹ Продовжувачем ідеї реалізації колористичного звучання дзвонів К. Сен-Санса можна вважати К. Дебюсі (прелюдія «Затонулий собор»).

піаніста. Кожен номер циклу містить і складну віртуозно-поліфонічну фактуру, і багату інтонаційно-художню складову, що разом з немалими масштабами потребують сценічної витривалості, особливо при виконанні усього циклу.

Таким чином, сім фортепіанних циклів К. Сен-Санса охоплюють більшість малих жанрів європейської культури. Характерною особливістю їх є історико-стильова різноманітність від придворних та салонних танців докласичного періоду до концертно-віртуозних етюдів і програмних п'єс пізнього романтизму. Кожен з репрезентованих жанрів пройшов оновлення через призму принципів індивідуально-стильового мислення композитора (віртуозності, жанрово-стильової інтегративності). Як наслідок, К. Сен-Санс значно розширив їх семантико-комунікативну функцію, що зумовило утворення нового рівня драматургії і разом з шестичастинною структурою циклів дозволило кожному окремому опусу конкурувати з іншими концептуальними жанрами доби романтизму – сонатою, концертом.

РОЗДІЛ 3

ПРИНЦИПИ ФОРТЕПІАННОГО СТИЛЮ МИСЛЕННЯ

К. СЕН-САНСА

3.1 Тональність, мелодика, гармонія, форма

Тональність

Оскільки навчання в консерваторії і формування музично-естетичних уподобань К. Сен-Санса відбулось у середині XIX століття, його творчість заснована на розвинутій дволадовій гептатонічній діатоніці (*dur-moll*), успадкованій від Й. С. Баха, французьких клавесинистів (Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперен), класиків (В. А. Моцарт, Л. Бетховен) та ранніх романтиків (Ф. Шопен). Якщо розглянути вибір тональностей у п'єсах фортепіанних циклів К. Сен-Санса, то 65% з них написано в мажорних ладах і тільки 35% – у мінорних.

Відповідно до поетики музичного романтизму, а в зрілий і пізній періоди творчості також – експресіонізму та *передімпресіонізму*, композитор використовує часті зміни ладів в незалежності від обраної основної тональності. В розробкових розділах п'єс К. Сен-Санс задіює усі можливості мажорно-мінорної системи, використовуючи тональності усіх ступенів спорідненості. Яскраві колоритні повороти розвитку поєднують звучання його творів з семантикою і французьких клавесинистів, і майбутніх імпресіоністів.

Аналіз фортепіанної творчості К. Сен-Санса в другому розділі даного дослідження дає підстави стверджувати, що композитор не надавав очевидних переваг жодній тональності. Однак, зустрічаються, хоча й доволі рідко, закріплені до деяких з них семантичні й експресивні функції. Зразком такого роду сталих зв'язків у фортепіанних циклах французького композитора є використання тональності *E-dur* для втілення спокійних і світлих образів, за винятком "*Final*" ор. 72 (крайні його розділи уособлюють світлий і урочистий характер, хоча з невеликим відтінком лірики).

З точки зору тональних співвідношень п'єс у циклах, структура кожного опусу є унікальною, однак, помітним є особливе значення п'ятого номера (усі цикли К. Сен-Санса, окрім Сюїти ор. 90, складаються з шести п'єс). Наведемо декілька яскравих прикладів. Тональну схему етюдів ор. 52 побудовано за принципом паралельних і кварто-квінтових співвідношень, і тільки № 5 “*Prélude et fugue en La majeure*” з різницею одразу в 7 знаків (№ 1 *C-dur*, № 2 *a-moll*, № 3 *f-moll*, № 4 *As-dur*, **№ 5 *A-dur***, № 6 *Des-moll*). Подібну ситуацію можемо спостерігати в «Альбомі» ор. 72, де різкий тональний контраст вносить “*Chanson Napolitaine*” (№ 1 *E-dur*, № 2 *e-moll*, № 3 *fis-moll*, № 4 *A-dur*, **№ 5 *c-moll***, № 6 *E-dur*). У циклі етюдів для лівої руки ор. 135, що побудований за сюїтним принципом, тональність № 5 *Élégie (Des-dur)* є далекою від основної (*G-dur*).

Використання хроматизмів у фортепіанних п'єсах К. Сен-Санса розглядається з точки зору їх домінантної функції у творі, оскільки повний розподіл їх на категорії є, очевидно, неможливим. Перша з трьох основних функцій – *технічно-віртуозна*, сюди відносяться хроматизми у етюдах (яскравий приклад № 2 і 5, ор. 111), а також хроматизація швидких гамоподібних пасажів і фігурацій, що посилює їх ефектність. Друга значна функція пов'язана з логікою гармонічно-функціонального мислення композитора, назвем її *тонально-децентралізуючою*. основне її завдання – знівелювати ладові тяжіння, створити опозицію тональній стабільності. Такий вид хроматизації часто використовується К. Сен-Сансом у несамотійних, розробкових, передкульмінаційних (№ 3 “*Toccata*”, ор. 72) епізодах, або вступних початкових побудовах (етюд № 6 ор. 52,) після яких обов'язково віднаходиться відчуття тонічного центру.

Виокремимо ще одну, можна сказати, найважливішу функцію хроматизації з точки зору слухового сприйняття – *колористичну*. Вона є характерною ознакою всієї фортепіанної творчості композитора і яскраво відображає його національну приналежність. Колористична функція виходить на перший план у творах пов'язаних з: звукообразами дзвонів, що проходять

червоною лінією крізь усю творчість К. Сен-Санса (“*Carillon*” op.72, “*Les Cloches de Las Palmas*” op. 111); сонорно-тембральними пошуками композитора і, як наслідок, передбачення семантики музичного імпресіонізму (середній розділ “*Final*” op. 72).

Тональну структуру більшості творів К. Сен-Санса побудовано за принципом репризної системи, що відповідає класико-романтичній логіці стабілізації архітектоніки твору шляхом повернення й утвердження головної тональності. Однак, конкретні варіанти взаємозв’язків тональностей дуже різноманітні. Починаючи з раннього опусу багатель, що характеризуються впливом геніальних майстрів-попередників, композитор проявляв свою художню індивідуальність у питанні тонального розвитку, наприклад, багатель № 2 op. 3: *Es-dur – H-dur – Es-dur*. У зрілий і пізній періоди творчості можна зустріти структури, в яких головна тональність обрамляє насичені багатьма тональностями далеких ступенів спорідненості модуляційно-еволюційні середні розділи.

Мелодика

Мелодія у фортепіанній творчості К. Сен-Санса є різноманітною. В одних випадках вона має виражене вокальне начало народного мелосу та експресивної лірики XIX століття, в інших – диктована інструментальним мисленням і танцювальними жанрами.

Вокалізовані теми у семи фортепіанних циклах К. Сен-Санса присутні у кожному опусі. Однак, порівняно з танцювальним та фігуративно-віртуозним тематизмом, подібні теми становлять меншість. Їх можна поділити на кантиленні (пісенні), лірико-експресивні та речитативно-інтонаційні (в окремих випадках з елементами декламації і псалмодії), хоч частіше локалізовані теми мають змішані ознаки.

До зразків кантиленного мелодизму К. Сен-Санса належать: багатель № 3 і № 6 op. 3, етюд № 2 “*Pour l’indépendance des doigts*” і прелюдія етюд № 5 op. 52,. Композитор вказує характер їх звучання позначеннями *cantabile*, *dolce*,

malincolic, що підкреслюють плавне звучання секундових і терцієвих інтервалів, тяжіння мелодії до стійких звуків ладу.

Пісенна мелодика з позначеннями *canto il marcato*, *espressivo* вносить динаміку в розвиток п'єси або її частини, до прикладів таких тем відноситься тема середнього розділу багателі № 5 ор. 3, другий розділ “*Carillon*” ор. 72, “*Élégie*” ор. 135. Інтонаційна будова цих тем характеризуються опозицією вузьких і широких інтервалів, великого значення надається інтервалу секунди.

У творчості К. Сен-Санса серед вокальних типів мелодій досить поширеною є речитативно-інтонаційний її різновид, що має епічно-розповідний характер. Основними ознаками такого виду мелодики є багаторазовий повтор одного тону і короткої ритмо-формули, акцентовані звуки. Сюди відноситься мелодична лінія етюд № 4 “*Étude de rythme*” ор. 52, “*Chanson Napolitaine*” ор. 72, прелюдії етюд № 3 ор. 111.

Цікаво, що К. Сен-Санс рідко використовує виразиві можливості орнаментальної мелодики. Одним з небагатьох прикладів орнаментики є тема “*Chanson Napolitaine*” ор. 72, в яку вона інтегрована для стилізації італійського народного мелосу. В інших випадках композитор обмежується треллю.

Значною у фортепіанній творчості французького композитора є **моторно-танцювальна** мелодика, що охарактеризована орієнтацією на інструментальне втілення. Кожне втілення танцювальної мелодики пов'язане з конкретним жанром, заявленим автором у програмній назві та характері твору (*quasi minuetto*, *movement de valse*), або прихованою жанровістю, що відображається у її інтонаційній будові. Основними ознаками танцювальних тем є повторюваність мелоритміки, широкий діапазон розвитку (без теситурних обмежень), використання широких інтервалів без підтримки або чергування з вузькими (арпеджовані інтонації), або, навпаки, репетитивна повторюваність одного звука і гапомодібні інтонації.

До провідних танцювальних жанрів у фортепіанних циклах К. Сен-Санса належать: *менуєт* (багатель № 4, крайні розділи три частинної форми “*Final*” ор. 72, *менуєт* ор. 90), *гавот* ор. 90, *вальс* (етюд № 6 “*En forme de valse*”,

“Valse” op. 72), *тарантела* (прелюдія етюд № 3 op. 52, “Toccata” op. 72); *жиги* op. 90, op. 135, *буре* op. 135.

Фігураційна мелодика у К. Сен-Санса часто виконує роль основного носія тематизму, що створює «середовище» для функціонування мелодії і, в деяких випадках, може трактуватися як другорядна контрмелодія. Інколи в опусах зрілого і пізнього періоду творчості, що пов'язані з передбаченням К. Сен-Сансом еволюції мелодії в її музично-імпресіоністичне втілення, самотійні фігурації виконують роль теми. Однак, в більшості творів самотійність фігураційної мелодики зумовлено віртуозним мисленням композитора і тому вона присутня не тільки у традиційних для неї імпровізаційно-віртуозних жанрах (етюдах, прелюдях, токатах), але й в багателях, програмних п'єсах та, навіть, у фугах.

Фігурації поділяються на декілька видів, в залежності від їх будови. Найбільшу групу складають фігурації, побудовані з гармонічних послідовностей акордів, вони зазвичай не створюють окремої теми, однак, завжди є носіями важливої для драматургії семантики. Характерним для К. Сен-Санса є виклад фігурацій подвійними нотами (терціями, квінтами, секстами), як приклад: друга частина етюд № 1 і прелюдія етюд № 2 op. 52, етюд № 1 op. 111.

Гармонія

Гармонічна мова К. Сен-Санса спирається на функціональне мислення класико-романтичного періоду. Увібравши усі кращі досягнення попередників, композитор став відкривачем нових колористичних звучань, що відобразилось у художньому мисленні наступних поколінь.

Гармонія у фортепіанних творах К. Сен-Санса є відокремленою, швидше, ізольованою від зовнішніх впливів, на відміну від інших елементів композиції. Так, у ранньому опусі багатель, що має виражений класицистичний вплив (щодо структури форми і шляхів розвитку тематизму), гармонічна мова яскраво втілює романтичний стиль середини XIX ст. Більш того, у стилізаціях музики до класицистичного періоду, композитор експериментує, використовуючи

акорди не терцієвого складу, а також збільшені акорди, замінює традиційні кварто-квінтові співвідношення тритоновими.

Форма

Структуру фортепіанних творів К. Сен-Санса варто розглядати з точки зору періодичності, яку він перейняв у композиторів-класиків і ранніх романтиків. Загалом, більшість п'єс фортепіанних циклів композитора мають форму з двома векторами розвитку: один направлений в сторону звільнення від чіткої структури, інший – навпаки тяжіє до симетричності і пропорціональності. Навіть, якщо композитор під час розвитку музичної думки піддається потоку фантазійності, породженого природою його віртуозно-імпровізаційного піанізму, тим самим звільнюючись від умовностей, в підсумку він завжди відновлює симетрію архітекτονіки.

Половину мініатюр К. Сен-Санса написано в тричастинній формі з різними її трансформаціями, що інколи стають зразками оригінальності його композиційного мислення. Так, багатель № 2 оп. 3 поєднує тричастинну форму і варіаційний цикл, схожий задум також втілює композиція “*Chanson Napolitaine*” оп. 72, яку створено за моделлю вокальної куплетно-варіаційної форми. Значення індивідуально-композиторської форми набуває композиція етюд № 6 “*En forme de valse*” оп. 52, що поєднує складну тричастинну і сонатну структури з рефренним повторенням тематизму.

Як правило, тричастинні форми у традиційних варіантах (простої і складної структур), з точки зору тонального і тематичного розвитку, містять контрастні середні розділи і розширені кодами різного масштабу. У “*Valse*” оп. 72 і “*Les Cloches de Las Palmas*” оп. 111 К. Сен-Санс використовує подвійну тричастинну форму тонально трансформуючи її розділи.

У порівнянні з тричастинними, двочастинні композиції становлять меншість, однак, їх варіантність є також різноманітною. З першого свого опусу багатель К. Сен-Санс дивує винахідливими рішеннями, обравши для одного з найменших за об'ємом жанрів контрастно-складову двочастинну форму

(багатель № 6 оп. 3). Двочастинність у вигляді сонатної форми без розробки втілена в п'єсі “*Carillon*” оп. 72.

Починаючи зі зрілого періоду своєї творчості (кінець XIX ст.), в період коли композитори, слідуючи за новими реформаторськими ідеями часу, відмовляються від апріорних форм, К. Сен-Санс навпаки звертається до традиційних докласичних шаблонів, що побутували у XVIII ст.

У К. Сен-Санса прослідковуються певні сталі зв'язки між формою і жанром прелюдії. Якщо прелюдія є невід'ємною частиною малого поліфонічного циклу її структура відповідає бароковій одночастинній формі типу розгортання (прелюдія *A-dur* етюд № 5 оп. 52, прелюдія *F-dur* оп. 90). Для відокремлених прелюдій, в котрих відчутний синтез барокових і романтичних традицій, композитор використовує складну двочастинну репризну форму (прелюдії *E-dur* оп. 72 і *G-dur* оп. 135).

3.2 Метр, ритм, темп, агогіка

Метр

У фортепіанних циклах К. Сен-Санса метрична організація є провідним принципом композиції п'єс. Значний вплив метру відчувається, навіть, в найбільш стихійно-імпровізаційних епізодах все підкоряється законам метру і такту. Позаметричні фрагменти присутні тільки у трьох випадках: багатель № 6 оп. 3, “*Prélude*” і “*Chanson Napolitaine*” оп. 72. В *quasi* фантазійній першій частині (*Poco sostenuto*) багателі № 6 імпровізаційні вільні епізоди з авторським позначенням *a piacere* виконують функцію зв'язки між фразами. Темп “*Prélude*” *Poco allegro, tempo rubato* надає значної свободи не в самому темпі (для цього вказані позначення агогіки), а в цезурах між фразами композиції. У третьому варіанті куплету куплетно-варіаційної форми “*Chanson Napolitaine*” авторське позначення *tempo rubato* не стільки вказує на позаметричність, скільки дозволяє піаністу більш вільно виконувати віртуозну акордову фактуру в умовах прийому «гри в три руки».

Використання кожного конкретного метро-розміру у фортепіанних мініатюрах К. Сен-Санса часто пов'язане з обраним моторно-танцювальним жанром (або яскраво вираженою жанровістю). Закономірно, менуети або менуетність (багатель № 4 ор. 3, “*Final*” ор. 72, “*Menuet*” ор. 90) та вальси або вальсовість (етюд № 6 “*En forme de valse*” ор. 52, “*Valse*” ор. 72) втілені у розмірі $\frac{3}{4}$; гавот ор. 90 і буре ор. 135 в розмірі $\frac{2}{2}$; тарантела (“*Toccata*” ор. 72) – $\frac{12}{16}$; жиги ор. 90 і ор. 135 – у $\frac{6}{8}$ і $\frac{3}{8}$ відповідно.

Половину фортепіанних п'єс К. Сен-Санса написано в парних (дводольних або чотиридольних) метрах. Розмір $\frac{4}{4}$ з двома протилежними видами художніх образів: рішучим, вольовим, динамічним та спокійним, розповідним в деяких випадках з меланхолійним характером. У ньому втілено більшість етюдів ор. 52 і ор. 111, а також половина фуг ор. 161, прелюдії ор. 72 і ор. 90. Розмір $\frac{2}{4}$ відображає швидко віртуозну семантику багатель № 2 і № 5 ор. 3, токати ор. 111.

Вибір метру у К. Сен-Санса залежить не тільки від стилізації окремих жанрів, але й від стилізації звукообразів. Яскравим прикладом підпорядкування метра художньому задуму є оригінальний розмір $\frac{7}{4}$, що використаний для втілення звукообразу механіки і дзвонів карильйону (“*Carillon*” ор. 72). Для створення враження погойдування на воді (“*Chanson Napolitaine*” ор. 72) К. Сен-Санс використовує семантику шестидольного розміру ($\frac{6}{8}$), що відповідає і пісенно-романсовому жанру.

Ритм

Особливе місце в осмисленні принципів художнього мислення К. Сен-Санса варто віддати ритміці. Ритм цього видатного композитора є, безумовно, синтезом традицій (загальноєвропейських в історичному розрізі, національно-французьких і орієнтальних) та новаційних експериментів. К. Сен-Санс не цурається готових (перевірених часом ритмічних формул), однак, не копіює, а тонко переосмислює їх, чим і є цінними його неокласичні стилізації.

Ритміку у фортепіанних циклах К. Сен-Санса представлено трьома основними типами: танцювальна, моторна і характеристична. Вони рідко

відокремлено представлені в межах одного твору, оскільки моторика проникає у кожен твір шляхом домінуючого віртуозного мислення композитора, однак завжди є чітко виражений основний алгоритм ритмічних формул, що відноситься то того чи іншого типу.

Відношення до конкретних *танцювальних* ритмо-формул в кожному жанрі є різним. Яскраво виділяються два основні танцювальні жанри, що регулярно з'являються протягом усієї творчості французького митця – менует і вальс. У жанрі *менуету* композитор наслідує ритмо-моделі традиції віденських класиків (твори раннього і зрілого періоду) та французьких клавесиністів (стилізація пізнього періоду). Більш цікавою є оригінальна ритміка *вальсів* К. Сен-Санса. З перших тактів “*Valse*” op. 72 ми чуємо синкопи і акценти у мелодії, що опозиціонують звичній ритмо-формулі акомпанементу вальсу, що також піддається трансформації шляхом акцентування другої долі такту. Більше того, і вона надовго не затримуються, переходячи в ноктюрнову моторику. У складній драматургії етюд № 6 “*En forme de valse*” образ вальсу відображає тритактова ритмо-формула, де в мелодії першого такту виділяється друга доля, а наступний містить квартоль четвертними тривалостями, акомпанемент спочатку містить пропуск третьої долі, а в наступних двох – незвичний пропуск першої долі. П'єса відображає синтез ритміки танцювальної та інструментальної (токатної) моторики.

Відзначимо ще один важливий, але прихований у п'єсах циклів жанр – *тарантелу*, її ритмічну модель, а саме, тиратні тріолі «шістнадцятками», К. Сен-Санс використовував двічі (у “*Toccata*” op. 72 і прелюдії етюд № 3 op. 52).

Джерелами ритмічних формул для написання стилізацій гавоту, буре, жиг, композитор використовує не стільки національні зразки жанрів Ж. Б. Люллі, Ф. Куперена або Ж. Ф. Рамо (яким притаманні більш ліричні характери і відповідні синтаксичні моделі ритміки), скільки вишукані і енергійні танці Й. С. Баха. Точніше, варто сказати про синтез ритміки як загальноєвропейської моделі, що є інваріантом і відображає узагальнену

семантику цих старовинних жанрів. Ця модель є притаманною для художнього мислення неокласиків, зокрема С. Прокоф'єва.

Моторна ритміка, як вказувалось раніше, проникає в усі фортепіанні опуси композитора. Вона пов'язана не тільки зі швидкими, але й помірними темпами. Моторна ритміка часто служить інструментом втілення темброво-кolorистичних пошуків французького митця.

У К. Сен-Санса є два види моторних ритмо-формул: 1) ті, що будуються з однієї тривалості (етюди: прелюдія етюд № 5 ор. 52, № 1, 2 ор. 111); 2) складаються з повтору одного короткого ритмічного рисунку (крайні розділи багателі № 3 ор. 3, початковий розділ № 4 “*Les cloches de Las Palmas*” ор. 111). Варто підкреслити, що «царювання» одного моноритму протягом усієї п'єси є рідкісним явищем у фортепіанних циклах К. Сен-Санса, частіше він є основою для одного розділу форми. Однак, зустрічаються і винятки (№ 3 “*Moto Perpetuo*” ор. 135).

Характеристична ритміка пов'язана з конкретною семантикою і найчастіше зустрічається у програмно-живописних п'єсах. Наприклад, ритмічний рисунок мелодичної лінії та акомпанементу “*Élégie*” ор. 135 відображає експресію скорботної романсової лірики. Своєрідний лейтмотив великого дзвону закладено у ритмо-формулі рівномірного ходу четвертних (*e-g-e* – “*Carillon*” ор. 72), або четвертних з точкою (*gis-fis-gis-dis* – “*Les Cloches de Las Palmas*” ор. 111).

Ритми, створені К. Сен-Сансом, органічно поєднуються з обраними метрами, частіше у них не виникає ситуації конфліктності, однак, композитор інколи ставить їх в опозицію, зміщуючи акцент на слабку долю, тим самим створюючи синкопу. В тридольних метрах виникає характерний мотив хорею на слабкій другій долі такту, що ми чуємо у “*Valse*” ор. 72 (85 – 97 тт.). Такий самий ритмічний «зсув» у чотиридольному метрі створює ритм амфібрахію в середині такту (характерний ритм польського танцю краковяку), що додає динамічності розвитку твору. За цим принципом будується ритмічний рисунок прелюдії етюд № 3 ор. 111.

Темп, агогіка

Позначення темпу у п'єсах фортепіанних циклів К. Сен-Санса є дуже цінними для виконавців, оскільки вони виконують роль основної характеристики задуманого композитором образу. До традиційних позначень швидкості – *allegro*, *allegretto*, *moderato*, *andantino*, *adagio*, *presto*, *vivace*, К. Сен-Санс часто дописує термінологію, що відображає емоційно-експресивну семантику – *dolce*, *sostenuto*, *animato*, *con bravura*, *malinconico*, *tranquillo*, *grazioso*, *agitato*, *maestoso*. Трапляються п'єси, у яких, замість позначення традиційних темпів, йде посилання на конкретний жанр, що має закріплений власний темп (*mouvement de valse*, *quasi minuetto*).

Точну кількість ударів метроному він підбирає лише у двох циклах: «Альбом» оп. 72 і етюдів оп. 111, що відносяться до зрілого періоду творчості (відомості про рукописи зібрані у «Тематичному каталозі» С. Ратнер [241]). Порівняння значення метроному і вказаних поряд темпів підкреслює їх трактування К. Сен-Сансом, як опис характеру твору, а не швидкості виконання (*Allegro* = 160 – 168, *Vivace* = 144).

Щодо змін темпу протягом твору, композитор по-різному використовує виразові можливості агогіки, в залежності від періоду творчості. У багателях оп. 3 К. Сен-Санс, як правило, дотримується обраного на початку твору темпу, відповідно до класицистичних традицій. Рідко зустрічаються виписані невеликі сповільнення в кінці розділів форм. Винятком є багатель № 2, в якій композитор дещо змінює швидкість руху посередині твору з *Allegro quasi presto* на *Presto* за допомогою непротижного *stringendo*. В етюдах оп. 52 К. Сен-Санс починає частіше відхилятися від принципів класиків, що яскраво виражено в агогіці етюдів № 4 з використанням позначення *sempre più animato* і етюдів № 6, в якому друга тема виконується в характері *vivamente*. Схожий прийом агогічного відхилення він використав у “*Carillon*” оп. 72, де загальний темп твору – *moderato tranquillo*, а друга тема (П.П сонатної форми) позначена *largamente*. Загалом весь опус 72 насичений продуманою і оригінальною авторською агогікою. Своєрідними «агогічними хвилями» можна охарактеризувати

темповий розвиток “*Prélude*”: *Poco allegro* – *stringendo* – *rinvenuto* – *a tempo* – *molto allegro* – *poco a poco ritenuto* – *Tempo I calmato* – *molto ritenuto* – *a tempo* – *tranquillo*. “*Final*” містить декілька протяжних епізодів у новому темпі (порівняно з початковим), що мають назву *meno mosso*.

Серед усіх п'єс циклу оп. 111 найбільшу увагу, з точки зору короткочасних агогічних модуляцій, заслуговують “*Les Cloches de Las Palmas*”. Використання композитором темпових «гойдань» за допомогою *accelerando* і *ritenuto* в першому розділі твору є основним інструментом розвитку мономотивного тематизму. Така агогічна модель у фортепіанній творчості К. Сен-Санса уже траплялася раніше в зменшеному варіанті (№6 «Кенгуру» з циклу «Карнавал тварин», 1886 р.).

У трьох неокласичних циклах (Сюїта оп. 90, етюд для лівої руки оп. 135 і фуги оп. 161), відповідно до принципів стилізації докласичних образів, немає виписаних автором темпових відхилень в середині твору, окрім деяких *ritenuto* в кінці творів. Уся темпова пластика і органічність звучання залежить лише від майстерності виконавця. Винятком є “*Élégie*” з опусу етюдів, що, на противагу усім іншим п'єсам, відображає типову романтичну семантику, але і у ній К. Сен-Санс обмежився декількома позначеннями, такими як *poco stringendo*, *molto tranquillo*.

Виконання творів К. Сен-Санса потребує продуманої «живої» агогіки, без якої вони втрачають свій образний потенціал, що є атрибутом не просто піаніста, а майстерного художника, яким без сумніву був їх автор (беззаперечним доказом цього є його аудіозаписи).

3.3 Динаміка, артикуляція, тембр

Динаміка – важливий елемент фактури композиції – у К. Сен-Санса, зазвичай, поєднана з агогікою і структурою форми. Разом з іншими елементами відіграє незамінну роль у розвитку драматургії твору.

Усі динамічні відтінки композитор прописував особисто, що підкреслює їх значимість. У фортепіанних циклах К. Сен-Санс використовує вісім градацій

звучності від позначки *ppp* до – *fff*. «Три форте» він випишує тільки у циклах, які найбільше відображають семантику романтичної бравурної віртуозності. «Три піано» композитор позначав лише у двох перших циклах, а потім він нижче *pianissimo (pp)* звучність не опускав. В залежності від періоду написання, в опусах змінюється домінуюча позиція тієї чи іншої звучності. Багателі ор. 3 і етюд ор. 52 є «найтихішими» опусами композитора. У них більша частина розвитку тематизму п'єс відбувається в градації до *mezzo forte mf*, винятком є тільки етюд № 1 ор. 52. Показовою є прелюдія етюд № 5, рівень звучності якої знаходиться у межах *pianissimo (pp)* і *piano (p)*. Варто також відмітити динаміку неокласичних циклів, що зберігає чіткість і реальність звучання, переважно, не нижче градації *mf*, і дуже рідко опускається нижче позначки *p*. Позначка динамічного відтінку *fortissimo (ff)* є для цих опусів граничним максимумом, який зустрічається лише у завершальних каденціях.

Динаміку у фортепіанних творах К. Сен-Санса доцільно розглядати з точки зору двох видів масштабування, а саме: загальний динамічний план усієї композиції або її частин і динаміка невеликих структур форми (окремих фрагментів тематизму, мотивів фраз і речень).

У п'єсах фортепіанних циклів К. Сен-Санса можна виокремити чотири різні моделі, або, точніше, *інваріанти*, структур розвитку динаміки у масштабі усієї композиції.

- Найбільш розповсюдженою моделлю є *piano|forte|piano*. Часто тематизм починаючи з тихої динаміки, в кінці репризи повністю «розчиняється» в звуковому просторі. В основі даної структури – контраст крайніх частин з серединним розвитком одного тематизму, або появи нового. У першому випадку, підхід до гучної динаміки відбувається за допомогою його поступових динамічних модуляцій (*crescendo* і *diminuendo*). Таким є динамічний розвиток багателі ор. 4, етюдів (№ 4 “*Étude de rythme*” ор. 52, No. 2 “*Traits chromatiques*” ор. 111, № 3 “*Moto Perpetuo*” і № 6 “*Gigue*” ор. 135) і прелюдій (“*Prélude*” ор. 72 і “*Prélude*” етюд № 1 ор. 135). В другому варіанті, що трапляється значно рідше, відбувається

різка зміна звучності разом з появою нового музичного матеріалу, що підкреслює контраст між розділами. До зразків такої динаміки належить № 5 “*Élégie*” op. 135.

- Наступну модель динаміки, якщо розглядати композицію в зменшеному вигляді, вирізняє протяжне *crescendo* від початку до завершення твору, поступово збільшуючи хвилю динамічного росту. Інколи, динамічні послаблення на короткий проміжок часу перед найбільшою «хвилею» дістають до градацій *p*, але лише для того, щоб з новими розмахом примножити гучність. Як правило, останні такти п'єс звучать на *fortissimo* (*ff*, *fff*) – другий розділ етюдів № 1 op. “*Prélude*” op. 52, “*Toccata*” op. 72, № 2 “*Alla Fuga*” op. 135, фуги №3 *G-dur*, № 4 *g-moll* і №6 *C-dur* op. 161. Зворотній варіант розвитку у фортепіанних циклах зустрічається лише один раз: прозвучавши майже повністю на *forte*, прелюдія етюдів № 3 op. 111 завершується поступовим *diminuendo* до *pianissimo*.
- У п'єсах фортепіанних циклів К. Сен-Санса поширений і інший тип хвилеподібного розвитку динаміки, котрий, після довгих «блукань» між різними градаціями звучності обирає завершення на *piano* або *pianissimo*. Верхня точка хвиль наростання, як правило, не перевищує позначки *forte*. Даний тип динамічного розвитку характеризується великою кількістю динамічних модуляцій *crescendo* і *diminuendo*, що і створюють ілюзію хвиль. К. Сен-Санс починає використовувати цю модель розвитку динаміки лише в зрілому періоді творчості, “*Valse*” op. 72 є її першим зразком. До інших прикладів також належать: № 1 “*Tierces majeures et mineurs*” і № 5 “*Tierces majeures chromatiques*” op. 111, фуги № 1 *A-dur*, № 2 *Es-dur* і № 5 *E-dur* op. 161.
- Пластоподібна форма розвитку динаміки є притаманною для творів з нетричастинною структурою форми, що містять декілька різних тем. Характерним для неї є різка зміна звучності, хоча й не завжди. Зазвичай за окремим тематизмом закріплюється типова звучність (багатель № 3 op. 3, “*Final*” op. 72, № 6 “*Toccata*” op. 111). Однак, бувають випадки так

званої «гри» динамікою, коли тему, що звучала на *piano*, позначено в новому її проведенні градацією *forte* (етюд №6 op. 52, “*Canson Napolitaine*” op. 72, гавот з сюїти op. 90, буре op. 135).

Якщо розглядати фортепіанні твори К. Сен-Санса у збільшеному масштабі, стає «видимим» оригінальний і продуманий мікророзвиток звучності окремих невеликих побудов – фразова динаміка, а інколи, навіть, мотивна динаміка. У К. Сен-Санса виділяються два типи мікродинаміки: астатичний (пульсуючий) і статичний (пластоподібний), що зустрічають у п’єсах, незалежно від жанру і викладу тематизму. Однак, астатичний тип більш притаманний для спокійних і помірних темпів. Дуже рідко тематизм К. Сен-Санса будується за принципом лише одного типу мікродинаміки, частіше вони вза’ємодоповнюються.

Перший тип динаміки фраз вирізняється детальними позначеннями у нотному записі: так звані «вилки» *diminuendo* і *creshendo*, акценти, *sf*, коригують розвиток тематизму мотив за мотивом. Принцип продуманості динаміки фраз спостерігається протягом усіх періодів творчості К. Сен-Санса. Яскравими прикладами є багателі №№ 1, 3, 6, етуди №4 “*Étude de rythme*” № 4 “*Les Cloches de Las Palmas*” op. 111.

Статичний тип використовується у побудовах, в основі яких повторюваність фраз з транспортуванням або реєстровим переміщенням. Цей тип має два різновиди розвитку: лінійний (відносна протяжність одної градації звучності, часто охоплює період) і стрибкоподібний, що дуже рідко зустрічається в творах фортепіанних циклів К. Сен-Санса. За принципом лінійної статичної динаміки побудований розвиток фраз “*Toccata*” op. 72, № 1 “*Prélude*” op. 135. Домінування стрибкоподібного різновиду знаходимо у багателі № 5 op. 3.

Артикуляція

Основною функцією артикуляції є організація виразної вимови музичної мови, яка оперує трьома основними способами поєднання звуків: зв’язано, окремо та уривчасто. У фортепіанних циклах К. Сен-Санса зустрічаються усі

види виконавських штрихів поєднання і роз'єднання звуків від *legatissimo* до *staccatissimo*. Окрім поєднання, важливим є також характер вимови звуків, або їх виділення (акцентування). У К. Сен-Санса розрізняється використання виразових можливостей акценту, з точки зору двох площин звукопростору твору: *по-горизонталі* (виділення звука мелодичної лінії або акорду, як визначеного центру мотиву); *по-вертикалі* (виділення окремої мелодичної лінії, як основної, з багатопластового звучання фактури).

Для зв'язного звучання, композитор, окрім позначення « \frown », часто використовує словесні вказівки котрі, мають також посилення до характеру і пов'язані з втіленням задуманої семантики: *sempre legato, dolce e legatissimo* (середній розділ багатель № 2 оп. 3), *vivamente leggierissimo* (середній розділ "Final" оп. 72), *cantabile* (багатель № 3 оп. 3). Техніка зв'язного виконання була популярною в першій половині XIX ст. та пропагувалась провідними піаністами Парижу А. Герцом, С. Тальбергом. К. Сен-Санс успадкував її від К. Стаматі (школа Ф. Калькбренера).

Для роз'єднання звуків композитор використовує позначки *non legato* (що означає виконання «напів зв'язно»), котре, як і *legato* в швидкому темпі, часто є втіленням характеру *leggiero*. Щоб підкреслити звук композитор використовує просте *marcato* і його різновиди – *marcatissimo, marcato il canto* ("Chanson Napolitaine"), а також позначення « \wedge », запозичене з нотації струнних інструментів. Дана артикуляція є притаманною для епізодів характеру *espressivo* ("Élégie" оп. 135), *molto pesante* ("Carillon" оп. 72), кульмінацій ("Prélude" оп. 72).

Коротке виконання звуків у фортепіанних циклах К. Сен-Санса часто пов'язане з моторними образами в яких, щоб створити вражаючий (віртуозний) ефект в душі *ma brillante, molto staccato* ("Toccata" оп. 111), *sempre staccato e prestissimo* (кода жиги оп. 135), в етюді № 1 "Prélude" оп. 52 акорди позначено гострим *spiccato*, що також запозичено у струнних інструментів. Етюди для лівої руки оп. 135 є яскравим прикладом втілення майстерного артикуляційного мислення К. Сен-Санса. П'єси циклу насичені виконавськими штрихами для

диференціації фактурних пластів (акценти, *tenuto*, *marcato*), в партії однієї руки зустрічається одночасне виконання різних штрихів (*legato* і *staccato*).

Педалізацію ми також відносимо до артикуляційних засобів виразності, оскільки використання обох педалей значно коригує звучання всіх мануально-втілених штрихів. Педаль *una corda* К. Сен-Санс позначає лише для зміни відтінку тембру інструмента, найтихіше *pianissimo* повинне створюватись за допомогою рук.

Педаль у К. Сен-Санса (*tre corde*), як і всі інші виконавські засоби є продуманою, хоча деяка свобода залишається за виконавцем. Композитор безкомпромісний у випадках, коли від педалі напряду залежить задумане колористичне звучання своєрідний «мікс» обертонів, або виконавське завдання. Так, для звукообразу дзвонів (*“Les Cloches de Las Palmas”* op. 111), композитор виписує одну довгу педаль протягом звучання всього розділу (*Ped. tenuto* і *sempre con pedale*). А для практикування штриха *legato* в етюді для лівої руки (*“Moto Perpetuo”* op. 135), він ставить позначку *sans pedale* майже на весь твір.

В необарокових опусах К. Сен-Санс, дотримуючись принципів стилізації, рідко виписує педаль: у циклі фуг op. 161 вона повністю відсутня, в сюїті op. 90, він вказує педаль лише у прелюдії і один раз у фіналі. В циклі етюдів для лівої руки op. 135, педаль служить тільки для створення враження дворучного виконання на клавесині, тому вона також є обмеженою і виконує зв'язуючу, а не колористичну функцію. Таке бережливе відношення до використання педалі відображає художньо-естетичний принцип К. Сен-Санса – дотримання «чистоти» стилю, що був його виконавським *credo* протягом усієї діяльності як піаніста.

Тембр

Різноманіття звучання фортепіано, його колористика залежить від багатьох факторів, котрі напряду пов'язані з обертоновістю окремих звуків і їх взаємодії. Обертони можна порівняти з фарбами, що бувають різними за кольором і насиченістю, а їх поєднання з живописом, образом створеним художником з великою літери. Як і картина, тембрика фортепіано створюється

за допомогою цілого комплексу виразових засобів закладених композитором у музичному творі: регістра, вертикальних і горизонтальних параметрів фактури, динаміки, темпу, артикуляції, педалізації.

Колористичне мислення К. Сен-Санса є надзвичайно широким, оскільки він був геніальним симфоністом, варто лише згадати його Симфонію № 3, *c-moll*, оперу «Самсон і Даліла», симфонічну поему «Танець смерті». Оскільки фортепіано як інструмент відіграло значну роль у творчості французького митця, сонористичні експерименти не минули його. Тракткування тембру інструмента К. Сен-Сансом у його фортепіанних циклах поділяється на декілька основних варіантів:

- розвиток успадкованих і пошук нових стереофонічних можливостей безпосередньо фортепіано;
- стилізація звукообразу інших клавішних інструментів (клавесин, орган);
- модулювання фортепіанного звучання за принципом оркестру.

Тенденція до пошуку нових акустичних ефектів фортепіано проявлялась ще у ранніх композиціях циклу багателей, однак яскраво виражена у зрілому і частково пізньому періодах творчості (етюдах і п'єсах «Альбому» ор. 72). Більша частина «ноу-хау» К. Сен-Санса пов'язана з його віртуозним принципом художнього мислення і трансформаціями виразових можливостей фактури акомпанементу, використання фігурацій і повторюваних технічних формул як основного носія тематизму. Нерідко, такі експерименти передбачають художню семантику імпресіонізму.

Композитор тяжів до світлих, ясних, чистих, але невловимих образів, використовуючи динаміку *piano* і *pianissimo*, та швидкі темпи з «дрібними тривалостями», що в комплексі перетворюють тематизм в однорідний, але змінного відтінку, масив звуків. Вершиною такої семантики можна назвати «*Les Cloches de Las Palmas*» ор. 111, де важливого значення набуває агогіка і педалізація, що поєднує звучання обертонів струн усіх регістрів.

До успадкованих колористичних прийомів відноситься усталена семантика різних регістрів фортепіано (високий – світлий, прозорий, мрійливий; середній – насичений, співучий, «реальний»; низький – густий, глибокий, містичний). Різноманіття звучання фортепіано К. Сен-Санса, зберігаючи основний принцип, набагато розширило круг образів кожного з регістрів (як приклад, колористичні ефекти п'єси “*Carillon*” ор. 72).

Звучання п'єс «Сюїти» ор. 90 і етюдів для лівої руки ор. 135, відрізняється від інших циклів композитора своєю цікавою стилізованою клавесинною тембрикою, що яскраво виражено в танцювальних жанрах. Стилізація полягає у невеликому діапазоні одночасного звучання, використовуються регістрові тембри почергово, без накладення низьких і високих звуків. Фактуру, артикуляцію і педалізацію побудовано за принципом максимально ясного, чіткого звучання тонів, без змішування обертонів сусідніх звуків.

Стилізуючи, К. Сен-Санс орієнтувався на звучання французького клавесину з його багатими колористичними ефектами, що дозволяла механіка самого інструмента. Намагання наблизитись до них виразилось у великій кількості тембральних нюансів: дзвінких, приглушених, пастельних, металевих, матових.

Оскільки К. Сен-Санс був знаменитим практикуючим органістом, цей величний інструмент, безумовно, впливав на його художнє мислення. Звукообраз органу проникнув і у симфонічну творчість (згадувана раніше Симфонія № 3 з органом), і у фортепіанні поліфонічні твори. Наслідування органного звучання, в основному, стосується звучання заключних частин фуг. Тенденція до розширеної органної фактури спостерігається починаючи зі зрілого періоду творчості К. Сен-Санса (спроби створення ефекту масивного звучання педальної клавіатури намічались у фузі *f-moll* етюд № 3 ор. 52) і яскраво представлена у циклі фуг ор. 161. Величне звучання октавно-акордої фактури (обов'язково з басовим регістром) заключних кадансових зон фуг № 4

g-moll і № 6 *C-dur* створюють алузію простору, заповненого густим насиченим звуком, імітуючим ефект великих труб органу.

У фортепіанних циклах є небагато зразків наслідування звучання симфонічного оркестру, хоча зустрічаються деякі тембральні новації, що очевидно відображають його вплив. Зразком є цікава сонорність етюд № 2 “*Pour l'indépendance des doigts*” оп. 52, в якому мелодія по аналогії з солістом проводиться в межах звучання повторюваного багатозвучного акорду (оркестрової педалі). Створюється вражаючий ефект променя світла (мелодична лінія), що пробивається крізь м'який і густий туман звучання акордів акомпанементу. Інший приклад – “*Prélude*” оп. 72 звучання якої містить мерехтливе звучання *tremolo* струнних, гру переливів арфи і акордів групи духових.

3.4 Фактура, модуси віртуозності, піаністичність

Фактура

Якщо розглядати фактуру п'єс фортепіанних циклів К. Сен-Санса в аспекті принципів композиторського мислення, то її представлено в двох основних видах: гомофонія і поліфонія. Гомофонію або гомофонно-гармонічний виклад представлено у всіх можливих трансформаціях і доповненнях акордовим та акордово-фігураційним викладами, підголосками.

Інколи гомофонна фактура у творах К. Сен-Санса розвивається до полімелодичності, утворюючи змішаний гомофонно-поліфонічний виклад. Тенденція до поліфонізації гомофонної фактури проявляється у всіх фортепіанних циклах композитора: в багателі № 1 звучить невелике трьохголосне фугато; другу тему п'єси “*Carillon*” оп. 72 побудовано за принципом канону; композиції неокласичної «Сюїти» оп. 90 відповідають художньому задуму стилізації поліфонічного мислення музичного Бароко. Крім цього, поліфонію в чистому вигляді представлено імітаційним її видом у фугах: *f-moll* і *A-dur* оп. 52, *F-dur* оп. 90, *es-moll* оп. 111, *G-dur* оп. 135; *A-dur*, *Es-moll*, *G-dur*, *g-moll*, *E-dur*, *C-dur* оп. 161.

Фактуру фортепіанних п'єс К. Сен-Санса доцільно розглядати з точки зору історико-стильової перспективи, оскільки композитор може використовувати деякі елементи фактури та їх поєднання на різних стадіях еволюції їх технічного і семантичного розвитку. Виокремлюються чотири типи фактурного мислення композитора: докласицистичне, класицистичне, романтичне, *передімпресіоністичне*. Докласицистичне мислення відрізняється прозорістю фактурних пластів, компактними акордами клавесинного характеру, використання принципів голосоведення контрастної поліфонії. До ознак класицистичного мислення відносяться: збільшення ролі акордового акомпанементу, розширення звучання акордів по-вертикалі, поділ фактурних пластів найбільш відповідає традиційним принципам гомофонно-гармонічного викладу. Зразки класицистичного мислення важко диференціювати, оскільки К. Сен-Санс інтегрує їх у рамки ранньо-романтичної фактури з посиленням використанням підголосків і моторно-фігуративного акомпанементу. Власне, романтична фактура, окрім різноманітних видів втілення моторики руху, характеризується багатопластовістю викладу мелодичних ліній і широкими масштабами охоплення клавіатури. Її можна також описати двома протилежними тенденціями: 1) довготривале використання однієї технічної формули (етюди, прелюдії); 2) постійне чергування короткотривалих фактурних комплексів. *Передімпресіоністичне* мислення втілюється у двох елементах фактури: колористичних акордах і статичних акордових або мелодичних фігураціях. *Передімпресіонічна* фортепіанна фактура К. Сен-Санса, як правило, є прозорою та схожою до традиційного гомофонно-гармонічного викладу, однак, з посиленою роллю гармонічного заповнення.

Модуси віртуозності

Під модусом віртуозності розуміється комплекс виразових засобів, закладених у композиції твору (фактура, темп, динаміка, метро-ритм, артикуляція, агогіка, педалізація), що утворюють єдине ціле, і потребують значних витрат виконавської енергії при їх відтворенні для переборення труднощів (основи віртуозного ефекту).

Для зручності, типологія модусів ґрунтується на домінантних виразових засобах, без яких комплекс втрачає віртуозну якість, як правило, це фактурні елементи, градації темпів і динамічних відтінків. (Таблиця 1. див. Додаток Б).

- *Гамоподібні пасажі* – один з найпоширеніших модусів віртуозності на клавішних інструментах. Виникнувши ще в барокову добу, вони не втратили ефектності звучання по сьогоднішній день. К. Сен-Санс використовує два варіанти технічних формул гамоподібних пасажів.

Перший – стрімкі поступеневі (секундові) послідовності, вони бувають: низхідні або висхідні, протяжні (декілька октав) і короткі (п'ятипальцеві). Короткі пасажі нерідко містять хроматизми та складають основу секвенцій (етюд № 2 “*Traits chromatiques*” op. 111).

Другий – непоступеневі послідовності, що містять, окрім секунд, вставки у вигляді інших більш широких інтервалів – терцій або кварт (середній розділ “*Prélude*” op. 72, № 1 “*Prélude*” op. 52).

Зазвичай, до комплексу гамоподібних пасажів входять: швидкий темп (*allegro, molto allegro, vivamente*), ритм дрібними тривалостями (шістнадцяті, тридцятьдругі), голосна динаміка, зв'язна але чітка (деколи приближена до *non legato*) артикуляція. Віртуозний ефект цього модусу залежить від пограничної максимальної швидкості, дотримання гучної динаміки, що уособлює виконавську складність. Часто, у комплексах з короткими гамами градації звучності знаходяться у межах *piano*, не перевищуючи *mezzo forte*. Така умова змінює показник віртуозної якості модусу на залежність від артикуляції, що має бути відточено майстерністю туше і слуховим контролем, не втрачаючи швидкості і ефекту легкості (*leggiero*).

- Модус *Арпеджіо* спостерігається у всіх фортепіанних циклах К. Сен-Санса. Композитор використовує, в основному, коротке (в межах октави) та ламане арпеджіо, поєднання гамоподібних пасажів з короткими і ламаними арпеджіо, рідше можна зустріти довгий паж на більш ніж дві октави. Модус арпеджіо має декілька варіантів. В одному випадку, він уособлює ефектну

віртуозність, створення блискучого образу *brillante, leggiro, con fuoco*. Як і гамоподібні пасажі, в його комплекс входить голосна динаміка, швидкі темпи, чітка артикуляція. Зразки таких арпеджіо знаходимо у багателях № 2 і № 5 оп. 3, “*Toccata*” оп. 111.

В іншому варіанті, який більш притаманний стилізаціям музики докласичних стилів, при збереженні швидкого темпу і роздільної артикуляції, динаміка опускається до градацій *piano – mezzo forte*, що збільшує рівень віртуозності підвищеною увагою до артикуляції і рівня динаміки. (№ 1 “*Prélude*” оп. 135, жиги оп. 90).

Третій варіант, що втілено у “*Moto Perpetuo*” оп. 135, містить зовсім протилежний до першого варіанту комплекс з використанням синтезу різних видів короткого арпеджіо і гами, але в характері *tranquille*, помірним темпом і тихою динамікою (*p – pp*), його також характеризує легатна артикуляція без педалі. Етюд є прикладом так званого «тихого» піанізму, в якому майстерність артикуляції і, відповідно, туше піаніста, а не швидкість його пальців і сила звучності стають основним засобом втілення віртуозних труднощів і втіленням віртуозної якості твору і виконання.

- Своєрідним різновидом арпеджіо є модус одноголосних (на відміну від подвійних нот) *акордових фігурацій*, що, як і арпеджіо, розвинувся в барокову добу імпровізаційно-варіаційного способу музикування, яке ґрунтувалось на гармонічній послідовності цифрованого басу. В основі комплексу модусу – технічна формула, що побудована за принципом обігрування різних варіантів послідовностей звуків акорду. К. Сен-Санс, зазвичай, використовує акордові фігурації в ролі типово ноктюрнового акомпанементу і лише для невеликих побудов форми, постійно чергуючи їх з іншими модусами, як це відбувається у вальсі оп. 72, токати оп. 111, елегії оп. 135.

Єдиною п'єсою серед усіх фортепіанних циклів композитора, основний тематизм якої побудований з акордових фігурацій, є “*Les Cloches de Las Palmas*” оп. 111. В цій п'єсі провідну роль у комплексі модусу акордових фігурацій відіграють гнучка фразотворча агогіка, колористична педалізація і

пластична динаміка в межах відтінку *piano*, що вимагає майстерності туше.

“*Les Cloches de Las Palmas*” є ще одним яскравим прикладом «тихого» віртуозного піанізму К. Сен-Санса.

- Модус *подвійні ноти* як знак віртуозності сформувався на початку ХІХ ст. в творчості М. Клементі, Ф. Калькбренера і розвивався піаністами, що належали до їх шкіл (зокрема, першим вчителем фортепіано К. Сен-Санса – К. Стаматі). У К. Сен-Санса їх широко представлено у двох циклах етюдів *op. 52* і *op. 111*.

Технічна формула подвійних нот поділяється на три різновиди. Вона може містити в основі акордову фігурацію (багатель № 3 *op. 3*, *più mosso* етюд № 1 і прелюдія етюд № 5 *op. 52*) або мелодичну фігурацію (етюд № 1 “*Tierces majeures et mineurs*” *op. 111*), інтервали в таких формулах можуть варіюватись від терцій до септим. Якщо в основі подвійних нот гамоподібний пасаж, майже завжди вони складаються з терцій (інколи зменшених кварт) або секст, рідше з прохідних квінт (етюди № 6 “*En forme de valse*”, і No. 5 “*Tierces majeures chromatiques*” *op. 111*).

Ритмічна формула фігурацій зустрічається в трьох варіантах: рівномірна шістнадцятками, рівномірна тріольна, пунктирний ритм. Темпи в таких комплексах звичайно швидкі (від *allegretto* і вище), динаміка хвилеподібного розвитку, і для економії сил виконавця, як правило, починається з *piano*. За модусом подвійних нот в етюдах К. Сен-Санса закріплені мінливі образи, що межують з імпресіоністичними художніми ідіомами (в основі акордові і мелодичні фігурації), або містичні гротескні (в основі хроматизований гамоподібний пасаж).

- *Октави і акорди* у К. Сен-Санса можуть втілювати дві різні лінії образів: енергійні, бравурні, урочисті і спокійні інколи з позначкою *dolce*. Від обраного семантичного різновиду кардинально змінюються складові їх комплексів. Приклади обох різновидів модусу можна віднайти у кожному опусі, оскільки його фактурні особливості максимально відповідають органології фортепіано і природі музикування на ньому. Зрозуміло, що перший комплекс неможливий

без голосної динаміки, акцентованої артикуляції, часто зі штрихом *staccato*, фактури широкого діапазону, інколи зі стрибками на широкі інтервали (етюд № 6 “*En forme de valse*” оп. 52, прелюдія етюду № 3 оп. 111, основна тема “*Final*” оп. 72).

Протилежний комплекс виконує роль повнозвучного акомпанементу без форсованої експресії. У цьому комплексі композитор віддає перевагу помірним темпам, акордовій багатопластовій, нерідко, значно поліфонізованій фактурі. Даний варіант модусу віртуозності відображає майстерність слухового контролю диференціації голосів фактури, де саме багатозвучний акорд є найтихішим елементом (багатель № 4 і *Adagio* багателі № 6 оп. 3, етюд № 2 “*Pour l'indépendance des doigts*”, оп. 52).

- Наступний модус віртуозності – *поліритмія* – частіше зустрічається у творах моторних жанрів. Варто відмітити, що К. Сен-Санс відмовляється від виразових можливостей поліритмії у своїх неокласичних циклах («Сюїта» оп. 90, етюди для лівої руки оп. 135, фугах оп. 161), відповідно до принципу стилізації. Винятком є тільки невеликий епізод у фузі *G-dur* (42-56 тт.), в якому композитор використовує формулу «тріоль на дуоль».

З точки зору технічної формули фактури, комплекси модусу поліритмії поділяються на три типи. Перший – найпоширеніший, він характеризується простим поєднанням двох пластів з різним ритмом, що розподіляються між окремими руками, типові формули: «три на два» (третя варіація багателі № 2 оп. 3), «чотири на три» (реприза етюду No. 2 “*Traits chromatiques*” оп. 111), «п’ять на три» (середній розділ “*Final*” оп. 72). Другий тип схожий до першого, але ускладнений ритмічним рисунком синкопи, що посилює поліритмічний ефект. Цей тип притаманний для втілення драматично-напруженої експресивної семантики (друга тема (П. П) п’єси “*Carillon*” оп. 72).

Третій тип – найбільш цікавий, він складається з трьох фактурних пластів, де кожна з трьох можливих пар також утворює поліритмічний рисунок. Така фактурна формула вимагає справді трансцендентного ритмічного чуття у виконавця. У пошуках нового звучання інструмента, К. Сен-Санс створив етюд

№ 4 “*Étude de rythme*” op. 52, що містить яскравий приклад трирівневої поліритмії: в розмірі $2/4$ – в партії лівої руки дуоль разом з тріоллю поперемінно «вісімками» і тріоль з четвертних тривалостей – в партії правої руки.

Інші складові комплексів, що утворюють модус поліритмії є змінними в залежності від втілюваного образу: градації динаміки коливаються від *pianissimo* до *fortissimo*, темп – від *largamente* до *vivamente*, артикуляція – від *marcato* до *leggierissimo*.

- *martellato* – типовий модус віртуозності для жанру токати, рідше прелюдії, фантазії. Як правило, в п’єсах фортепіанних циклів К. Сен-Санса *martellato* втілює бравурну, драматично напружену семантику, що позначено *con bravura*, *rinforzando*, *appassionato*. Назву комплексу обрано за основною технічною формулою виконавського прийому, що характеризується поперемінно виконуваними в партіях обох рук піаніста (подвоєння темпу моторики у двічі) акордами чи октавами. За допомогою ритмічного рисунку з одної короткої тривалості створюється ефект об’ємної «смуги» тематизму. До комплексу модусу входять: традиційно швидкий темп, голосна динаміка, гостра ударна артикуляція, інколи трапляється агогіка пришвидшення руху (*accelerando*, *stringendo*). Приклади типово бравурного втілення модусу *martellato* є у двох токатах op. 72 і op. 111, і “*Prélude*” op. 52.

“*Prélude*” op. 72 відображає винятково інший комплекс *martellato*. В основному тематизмі п’єси К. Сен-Санс направив цей типово підвищено ритмічний моторно-віртуозний модус у нове художньо-образне русло світлої розповідної семантики у *tempo rubato*. Композитор зберіг технічну формулу прийому, однак, інші складові комплексу змінились на протилежні: фактура втратила октавно-акордове письмо, артикуляцію виражено виконавським штрихом *legato*, динаміка у градації *piano* (у репризі *pianissimo*).

- Модус *gri* в «три руки» отримав назву від винайденого С. Тальбергом (S. Thalberg (1812 – 1871)) типу віртуозної фактури, що обов’язково містить басову лінію та мелодію «окутану» по-вертикалі (нижче і вище)

акомпанементом. Мелодична лінія та акомпанемент виконується поперемінно в партіях обох рук. Даний виконавський прийом також вимагає майстерного володіння педалізацією, без якої втрачається ефект звучання *quasi* триручного виконання. Модус *гри* «в три руки» є типовим віртуозним знаком піанізму романтичного стилю, тому в К. Сен-Санса він зустрічається лише у двох п'єсах «Альбому» оп. 72, і етюді № 5 “*Élégie*” оп. 135, образи яких найбільш відповідають ідіомам романтизму.

У п'єсах К. Сен-Санса зустрічаються різні параметри фактури модусу гри в «три руки»: одноголосна мелодія і швидкі арпеджіо акомпанементу (“*Toccata*” оп. 72), октавний виклад мелодії в поєднанні з акордовим акомпанементом (третє проведення теми у “*Chanson Napolitaine*” оп. 72). В “*Élégie*” оп. 135 французький митець примножив трансцендентно-віртуозну якість винаходу С. Тальберга у багато разів. Фактура модусу уособлює справжню складність для піаніста: мелодія в октавному викладі у поєднанні з акордовими фігураціями тридцять другими тривалостями і окремою басовою лінією створюють ефект виконання в «три руки», незважаючи на умови виконання однією рукою.

В усіх прикладах даний модус з'являється в кульмінаційних епізодах з підвищеним драматизмом і, відповідно, гучною динамікою. Його, як правило, характеризує сталий рівномірний метр, що саме й ускладнює виконавське завдання, одак, у випадку з “*Chanson Napolitaine*” дозволено незначні відхилення.

- *Тремоло* – модус віртуозності, який часто використовувався у творчості класиків, особливо під час спонтанних імпровізацій чи каденцій. Згодом, тремоло стало важливим віртуозним ефектом у період розквіту романтичного піанізму 20 – 40-х років XIX ст. Композитори-романтики значно розширили семантичний круг *тремоло*, як правило, воно втілювало образи природної стихії (гроза, заметіль), тривожний збуджений емоційний стан, і навпаки, світлі прозорі натхненно-емоційні образи.

У своїх фортепіанних циклах К. Сен-Санс використав виразові можливості тремоло всього лише двічі: у *Poco sostenuto* багатель № 6 оп. 3 і “*Prélude*” оп. 72. У першому випадку, композитор звертається до тремоло, як до знаку, що відображає віртуозну імпровізаційність, яка закріпилась за ним протягом століття. Завдяки використанню тремоло композитору вдається створити фантазійний образ протягом декількох тактів.

У “*Prélude*” тремоло є невід’ємною складовою синтезу імпровізаційно-віртуозних жанрів барокової і романтичної прелюдій. Композиційна роль, яку виконує даний модус у цій п’єсі, нагадує завершення концертної каденції, де після тремоло слідує реприза.

Комплекс модусу складається з двох основних технічних формул тремоло: октавне (“*Prélude*”) і розкладеного акорду (багатель). Динаміка у даних п’єсах є хвилеподібною з тенденцією спадання. Метр підкоряється агогічним відхиленням, що підкреслює імпровізаційну семантику композиторського задуму.

Піаністичність

П’єси фортепіанних циклів К. Сен-Санса досі не розглядалися з точки зору піаністичності (термін Б. Бородіна [21]) як у зарубіжному, так і вітчизняному музикознавстві, незважаючи на важливість цього аспекту фортепіанної спадщини будь-якого композитора-віртуоза. Аналіз піаністичності окремих модусів віртуозності й композиції в цілому повніше розкриває піанізм Сен-Санса-виконавця, його принципи художнього мислення і, відповідно, стилю, що дозволяє виокремити творчість французького митця із загальноєвропейської фортепіанної традиції середини XIX початку XX століть.

Основний аналітичний апарат аналізу піаністичності полягає в оцінці технічної формули з точки зору зручності або незручності її виконання на фортепіано, враховуючи будову клавіатури і фізичні можливості рук піаніста. Як наслідок, виникає поняття *позиції*, що є важливим критерієм технічної формули.

За способом співвідношення технічної формули і позиції, Б. Бородин [21] класифікує їх конфігурації на стабільні і мобільні. Однак такий поділ є неповним для виокремлення їх у музичному тексті. Варто враховувати два критерії, а саме: діапазон охоплення технічної формули і діапазон послідовності з однакових технічних формул. З цієї точки зору, множинність варіантів технічних формул ми пропонуємо поділяти на дві групи: *вузькі і широкі*.

Вузька технічна формула (як правило до інтервалу октави, рідше децими) вміщується в межі однієї позиції, вона є найзручнішою і використовує клавіші реального пальцевого досягнення без значних горизонтальних змін положення руки відносно клавіатури. *Широкі* технічні формули потребують переміщення руки (зміну позиції) відносно клавіатури. Вони мають свої різновиди, що характеризуються способом їх поєднання в одну смислову лінію, який буває *плавним* (поступова зміна позиції, типово через перший палець) і *стрибкоподібним* (об'єднані одним рухом руки без можливості пальцевого поєднання). Слід розрізняти широку технічну формулу, що має в основі діапазон більше інтервалу децими, і послідовність позицій однакових вузьких технічних формул, котрі становлять одне ціле.

У своїх фортепіанних п'єсах К. Сен-Санс частіше використовує вузькі технічні формули. До них відносяться такі елементи фактури як гамоподібні пасажі (котрі через свою інтервальну будову можуть втілюватись лише за допомогою вузьких технічних формул) і їх послідовностей, що об'єднані декількома позиціями з плавним поєднанням. Типовою є п'ятипальцева формула висхідних і низхідних гам (середній розділ "*Final*" оп. 72, етюд No. 2 "*Traits chromatiques*"). Послідовність позицій з вузької технічної формули може складатися з декількох (інколи більше десяти) коротких мотивів, коротких арпеджіо або синтезу арпеджіо і гамоподібних пасажів в одному напрямі, перші звуки яких утворюють поступеневу гаму. Зазвичай, якщо пасаж у правій руці, то рух мотивів і пасажу низхідний, що є значно зручнішим для виконання, ніж пасаж у протилежному напрямі (як приклад підхід до

кульмінації “*Prélude*” оп. 72), однак, трапляються і протилежні варіанти побудов (етюд № 1 “*Prélude*” оп. 52).

З повторності вузької технічної формули складається поширений у фортепіанних творах К. Сен-Санса віртуозний модус подвійних нот, в основі якого акордові або мелодичні фігурації виконувані в статичній позиції (багатель № 3 оп. 3, прелюдія етюд № 5 оп. 52). Подвійні ноти, в основі яких гамоподібний пасаж втілюються за допомогою широкої технічної формули і її послідовності у декількох позиціях зі стрибкоподібним поєднанням. Відзначимо, що в таких пасажах К. Сен-Санс сам (як зазначено у С. Ратнер [241]) позначає аплікатуру з мінімальним використанням стрибків при поєднанні (етюд № 6 “*En forme de valse*” містить зразок пасажів з авторською аплікатурою). Насправді, стрибкоподібні переходи в п'єсах К. Сен-Санса зустрічаються рідко, що відрізняє його пасажі плавністю звучання і зручністю виконання.

Довгі арпеджіо, що потребують широкого охоплення клавіатури одним рухом руки піаніста, зазвичай, мають в основі послідовність позицій вузьких технічних формул. К. Сен-Санс обирає зручні комбінації в межах октави які плавно поєднуються за допомогою першого пальця без стрибків (як у репрізі токати оп. 72). Іншим варіантом, ще більш зручнішим, є розкладення довгого арпеджіо між партіями обох рук, що ми бачимо в бравурних хвилеподібних пасажах токати оп. 111.

Технічні формули фактури окремо взятих епізодів тематизму відносяться до елементів мікропіаністичності. Для означення поняття в масштабах усього твору або циклу пропонуємо, термін макропіаністичність, що розкриває зручність поєднання технічних формул по вертикалі і горизонталі фактури всього тематизму.

У К. Сен-Санса поєднання по вертикалі різних технічних формул, в основному, здійснюється за принципами протилежного доповнення і балансу, плавності і стрибків. Якщо технічні формули схожі або однакові, вони мають декілька варіантів поєднань паралельного або протилежно-симетричного руху.

Інколи можна зустріти каноноподібну схему чергування технічних формул між руками. Варто відмітити, що композитор майже не використовує октавно-акордові стрибки на широкі інтервали в обох руках, у поодиноких випадках таких стрибків вони відбуваються паралельно.

3.5 Інтерпретологічний вимір фортепіанної творчості К. Сен-Санса

Доробок К. Сен-Санса в світлі інтерпретологічного дискурсу розширює сучасні уявлення щодо його виконавської кар'єри і пояснює сутність його фортепіанного стилю мислення. Більш того, інтерпретологічний підхід стає важливою складовою методології його вивчення, що дозволяє *визначити виконавські пріоритети К. Сен-Санса як видатного віртуоза своєї історичної доби* (від чого залежить розуміння його художнього мислення та впливу на інші мистецькі явища) та пов'язані похідні завдання практичного спрямування: 1) сформулювати вимоги, які ставляться перед піаністом при виконанні фортепіанних циклів К. Сен-Санса; 2) окреслити панораму найбільш виконуваних в наш час творів митця для фортепіанно *solo* (зокрема циклів).

Ключовим критерієм у визначенні виконавських пріоритетів митця є його концертний репертуар як відображення індивідуальних принципів і уподобань художника. Цінність репертуарних списків при аналізі виконавського стилю артиста підкреслював О. Кандинський-Рибніков [65]. Український піаніст І. Рябов [145]. вважає репертуар беззаперечним аргументом дослідника, на його думку: «... це єдино надійна інформація, на яку можна спиратися у дослідженні виконавського стилю, оскільки інші особливості, зокрема інтерпретація, звуковидобування, технічна оснащеність, залежать не тільки від самого артиста, а й від реципієнта, який сприймає і оцінює ці особливості» [145, с. 70]. Аналізуючи програми виступів молодого К. Сен-Санса, які представлено у дослідженні Д. Гулей [217], стає очевидним той факт, що на початку виконавської діяльності він був далекий від усталеного образу віртуоза часів першої половини XIX століття, а, скоріше, уособлював модель піаніста-інтерпретатора класичних творів, відповідно до нових культурних тенденцій.

Першим відомим постійним місцем його виступів були симфонічні концерти товариства Сен-Сесіль (*Société de Saint-Cécile*). У рік дебюту товариства (1850), К. Сен-Санс зіграв Концерт *Es-dur* В. А. Моцарта та «Фантазію» Л. ван Бетховена для фортепіано, хору та оркестру. Наступного року він виконував партію фортепіано у «Потрійному концерті» Л. ван Бетховена, у 1852 р. – Концерт *G-dur* В. А. Моцарта [217, с. 101]. Згодом, він почав брати участь у концертах численних творчих спілок: Товариства французьких квартетів (*Société des quatuors français*), Товариства образотворчих мистецтв (*Société des beaux-arts*), Товариства духовної музики (*Société de musique sacrée*). Твори Л. ван Бетховена (особливо його сонати і варіації) займали центральне місце різноманітного репертуару. Цікаво, що фортепіанні сонати Й. Гайдна та В. А. Моцарта К. Сен-Санс не виконував.

У середині 1860-х років К. Сен-Санс змінює жанрово-стильові пріоритети своєї концертної діяльності і розширює географію слухацької аудиторії, виїжджаючи за межі Франції – спочатку в Німеччину, а згодом в Англію, Росію. Французький віртуоз збагачує свій репертуар творами композиторів-сучасників (Концерт *a-moll* і фортепіанні цикли Р. Шумана, Угорська рапсодія Ф. Ліста, ноктюрни, полонези і баркарола Ф. Шопена, мініатюри Ф. Мендельсона) та власними фортепіанними транскрипціями творів Дж. Мейєрбера, Р. Вагнера, К. Вебера, Ф. Ліста. Однак, тенденція до романтичного репертуару не перешкоджала одночасному включенню до концертних програм творів Ж.-Ф. Рамо і Й. С. Баха. Як приклад, наведемо «Італійський концерт» Й. С. Баха, який К. Сен-Санс заново відкрив у 1864 р. і продовжував регулярно виконувати до кінця 1870-х р. [217, с. 103].

Починаючи з 1890-х років і аж до кінця виконавської діяльності К. Сен-Санса (1921 р.) основу його концертних програм становили власні твори, рідше твори композиторів-сучасників. Однак, незважаючи на це, він залишався постійним інтерпретатором творів класиків. Систематизація репертуару К. Сен-Санса дала можливість вирізнити чотири напрями його виконавських уподобань: 1) інтерес до творів барокових композиторів і національної

французької культури докласичного періоду; 2) повернення до віденських класиків як основи концертного репертуару піаніста нової історичної доби; 3) твори романтиків як зразки сучасного репертуару для виконавця другої половини XIX ст.; 4) власні твори і транскрипції.

Для наукового осмислення художнього мислення К. Сен-Санса, (особливо в умовах, коли неможливо аналізувати аудіо-матеріали «живого виконання»), важливими є думки видатного піаніста-віртуоза щодо інтерпретації творів інших композиторів. З цієї точки зору цінною є лекція, яку 80-літній французький Майстер прочитав у Сан-Франциско 1915 року «Про виконання музики, і в основному старовинної музики» / *“On the execution of music, and principally of ancient music”* [248]. Її зміст свідчить про його зацікавленість і обізнаність у інтерпретації творів Дж. П. да Палестрини, Ж.-Ф. Рамо, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена. Особливо це стосується питань артикуляції, мелізматики і педалізації, котрі він детально вивчав.

Розглянемо матеріали лекції детальніше з акцентом на принципи інтерпретації фортепіанних творів великих митців XVIII століття, оскільки вона містить важливу інформацію щодо виконавського мислення Сен-Санса-піаніста. Так, він висловив зауваження з приводу інтерпретації творів Ж.-Ф. Рамо, які він почав редагувати для видавництва «*Durand*» в 1895 р. Композитор вказує на неможливість розшифрування певних знаків, спираючись на записи у музичних трактатах того часу. З його слів, ці трактати вказують на те, що деякі знаки не піддаються опису, і щоб зрозуміти значення, потрібно було почути їх в інтерпретації професорів співу – сучасників Ж.-Ф. Рамо. Наведемо цитату з його лекції, в якій описується відмінність постановки виконавського апарату: «У клавесиністів кількість позначень прикрас надзвичайна. Як правило, вони дають пояснення цим позначенням на початку своїх робіт, так само робив Рамо. Я відзначу цікавий знак, який вказує на те, що права рука повинна знаходитись на клавіатурі ліворуч від лівої руки. Це свідчить про те, що тоді не було тієї страшної звички грати однією рукою за іншу, як це часто робиться в наш час» [248, с. 13].

Важливими є думки К. Сен-Санса щодо артикуляції і педалізації творів класиків. Так, вказівки В. А. Моцарта “*non-legato*” зовсім не означають “*staccato*”, а лише звичайний спосіб гри на інструменті. Справжнє *legato* потрібно там, де автор на це особливо вказав. К. Сен-Санс звинувачує Ф. Калькбренера (1785-1849) за свавілля вічного *legato* у виконанні фортепіанних творів віденських класиків. Як приклад спотворення задуму автора, наведено редакцію К. Рейнеке одного з концертів В. А. Моцарта, окрім “*molto legato i sempre legato*” «...ще гірше, у творі, який Моцарт мав геніальну ідею раптово завершити делікатно затіненою фразою, він змінив пропоновані нюанси і завершив твір пасажем на *forte* найпоширенішого [романтичного] характеру [248, с. 11].

«Чумою» в сучасних для нього виданнях творів віденських класиків французький Майстер називає зловживання педаллю. Він підкреслює, що В. А. Моцарт ніколи не вказував використання педалі, оскільки «...чистота смаку – одна з його великих якостей, ймовірно тому він не зловживав педаллю» [248, с. 11]. К. Сен-Санс надає тлумачення педалізації Л. ван Бетховена, описуючи його спосіб позначень як складний і громіздкий: “*senza sordini*” означає без демпферів, щоб опустити їх, Л. ван Бетховен використовує позначення “*con sordini*”; м’яка педаль позначається “*una corda*”, для її зняття – “*tre corde*”. Однак, на думку французького віртуоза, більшість редакцій неправильно трактують позначення віденських класиків і тому зловживають виростанням педалі.

Ще одним цінним джерелом, що відображає інтерпретаційне мислення К. Сен-Санса, є його коментарі до виданої редакції двох сонат В. А. Моцарта (KV279, *C-dur* і KV280, *F-dur*). У них подано варіанти розшифрування прикрас (*appoggiatura*). На думку автора, творам В. А. Моцарта пощастило, оскільки правильне тлумачення позначень можна зробити спираючись на трактат його батька Л. Моцарта, присвячений грі на скрипці.

Композитор підкреслює, що “*tempo rubato*” винайшов не Ф. Шопен, як вважає більшість, а В. А. Моцарт. Зі слів К. Сен-Санса, підтвердження цього

факту знаходиться в епістолярній спадщині віденського класика, у якій, навіть, є рекомендації до виконання цього позначення: «“Супровід”, каже він [В. А. Моцарт] нам, слід грати рівномірно і спокійно, тоді як мелодії дозволяється величезна свобода. Це не безладдя часової організації, як часто сьогодні трактують виконавці, створюючи карикатуру на *tempo rubato*. Для правильного виконання потрібною є ідеальна незалежність двох рук, що не під силу кожному» [232]. Рекомендації К. Сен-Санса торкаються також інтерпретації динамічних відтінків. Аналізуючи відмінності акустичних можливостей старовинного і сучасного (початку ХХ ст.) інструментарію, він робить висновок, що позначення “*forte*” у фортепіанних творах В. А. Моцарт не слід тлумачити буквально – «часто це еквівалент нашому “*mezzo forte*”» [232].

Для складення повного уявлення про особистість піаніста-віртуоза, який вражає публіку, слід враховувати відображення «живої» інтерпретації у свідомості слухачів. Хоча цей критерій володіє меншою достовірністю через значний вплив суб’єктивності сприйняття. Узагальнивши критичні матеріали рецензентів 1850 – 1880-тих років, можна поділити діяльність К. Сен-Санса-піаніста на два періоди. Перший – до середини 1860-х років, коли виконавські інтерпретації молодого французького піаніста описуються як емоційно стримані і «сухі», з досконалою акуратністю і спокоєм. Дивним є те, що в радянських джерелах часто можна зустріти цитування критики саме цього періоду, котрий відбиває тільки початковий етап виконавської діяльності К. Сен-Санса.

Другий – починається з середини 1860-х років, коли оцінка виконавських інтерпретацій змінюється на позитивну і залишається такою до кінця його життя. Підтвердженням зміни позиції критиків, є відгук в одній з паризьких газет: «Прогрес, якого він (К. Сен-Санс) досягнув у своїй манері фразування та делікатності дотику, поставив його сьогодні в перший ранг віртуозів» [210], а також відгук на виконання транскрипції Ф. Ліста фантазії Ф. Шуберта (*C-dur*), оп. 15, D. 760. Критик пише про великий успіх: «... славетний піаніст черпає зі

свого інструмента дивовижне звучання та м'які ефекти, що по-справжньому вражають» [208].

У статті І. Філіппа «Сен-Санс піаніст і композитор для фортепіано», яку було написано після смерті композитора в 1922 р., є опис піанізму К. Сен-Санса. Автор вказує на чистоту стилю і коректність засобів виразності, розкутість і впевненість під час гри, завдяки чому, навіть, важкі пасажі здавалися легкими, «...його техніка виходила за межі великої класичної традиції. Незважаючи на захоплення Лістом, Сен-Санс не наслідує його <...> він не відходить від своїх принципів ясності і точності, ніколи не впадаючи в перебільшення» [236, с. 40-41]. Також аналізується робота його виконавського апарату. Як пише І. Філіпп, він доручав усю головну роботу пальцям, а не рукам.

Беззаперечним свідченням віртуозності К. Сен-Санса є низка аудіозаписів, що створюють уявлення щодо виконавського стилю митця. Однак є декілька факторів, які зменшують їх наукову значимість. По-перше, вони створені у пізній період виконавської діяльності К. Сен-Санса і не відображають усього його віртуозного та інтерпретаторського потенціалу, тому по них не можливо адекватно оцінити всю виконавську багатогранність піаніста. По-друге, якість більшості записів є подвійно спотворена (спочатку запис відбувся на рояльний ролик, а потім відтворення ролика було перезаписано на грамплатівку). Незважаючи на це, вони є цінними доказами майстерності французького художника.

Усі доступні аудіозаписи репрезентують лише власні твори К. Сен-Санса. Існують аудіозаписи двох різних років 1904 і 1919, що створені в паризькій студії *Gramophone and Typewriter Company*. 26 червня 1904 року було записано: фрагмент з Другого фортепіанного концерту *g-moll*, ор. 16; «Овернська рапсодія» ор. 73; каденція на теми «Африки» ор. 89; вальси ор. 110 і ор. 104. 24 листопада 1919 року: Мазурка №1 *g-moll*, ор. 21; 3 і 4 номери з «Алжирської сюїти» ор. 60; вальс ор. 104. На цих записах (особливо відомому у багатьох інтерпретаціях сучасних піаністів фрагмент з Другого фортепіанного концерту

g-moll, ор. 16) прослуховується інтонаційно-ритмічна і темброва різноманітність, кожна фраза передає індивідуальну емоцію, підпорядковану цілісному художньому образу. Вражаючою є насправді віртуозна техніка К. Сен-Санса, що з легкістю долає складні пасажі і об'єднує в єдине ціле музичну думку композитора.

Підсумовуючи репертуарні вподобання і думки К. Сен-Санса щодо інтерпретацій творів інших композиторів, робимо висновок, що його виконавський стиль станом на початок ХХ ст. відповідає ознакам нового постромантичного типу артистів – інтерпретаторів-універсалів (за О. Кандинським-Рибніковим), які «...володіють широким у стилістичному відношенні репертуаром, майже однаково вільно почувають себе в творах найрізноманітніших стилів і чудово перевтілюються залежно від стилю виконуваних композиторів» [65, с. 211].

Ще одним показником такого типу є зростання значення історичності трактувань, що прослідковується у висловлюваннях та рекомендаціях К. Сен-Санса: «...чим менше музика однієї епохи визначає погляд на твори інших століть, тим більше точка опори криється в самому інтерпретованому явищі і в часі, який породив його» [65, с. 206]. Наявними є ознаки еволюції виконавського стилю К. Сен-Санса. На нашу думку, на початку діяльності молодий піаніст втілював класичний тип артиста. Перші двадцять років французький віртуоз виконував майже виключно музику доромантичного періоду, що вплинуло на формування його художньої установки інтерпретативного мислення, яке відповідає типу «стилізованого виконання <...> у якому при інтерпретації віддаленої у часі музики втілюється виконавча установка на імітацію відповідного музично-історичного стилю» [67, с. 61]. Таке «стилізоване виконання» в розквіт піанізму романтичної доби не відповідало уподобанням публіки, котра прагнула вражаючої ефектності, що пояснює негативну критику рецензентів.

Іншим аргументом для підтвердження нашої думки є наведений вище опис виконавського апарату К. Сен-Санса, що відповідає принципам статичної

звукотворчої волі класичного типу виконавця представленої у дослідженні К. Мартінсена: «...прагнення до точності надасть другорядне значення «грубим установкам» ігрового апарату – плечу, руці; в центрі уваги її цілеспрямованості буде перебувати тонкий апарат – кість, суглоби пальців» [106, с. 99]. Отже, принципи виконавської техніки і художнього мислення початкового періоду його артистичної діяльності залишили свій слід у художньому мисленні митця до її завершення.

Співставлення програм сольних концертів К. Сен-Санса і його фортепіанної спадщини, виявляє жанрову та стильову обумовленість цих двох значних напрямів його творчої діяльності.

У ранній період творчості, коли основою його репертуару були твори віденських класиків (зокрема, Л. ван Бетховена), створено багателі ор. 3. У композиціях шести невеликих п'єс присутній вплив класицистичного мислення: трьохголосне фугато, варіювання як метод пошуку засобів виразності розвитку художнього образу, відтворення ознак жанру менуету, фактурні елементи епох бароко і класицизму (ламані інтервали і акорди, перехрещення рук).

У зрілий період, К. Сен-санс розширює свій репертуар творами Ф. Ліста, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана транскрипціями творів Р. Вагнера, В. Белліні, Й. С. Баха, Митець продовжує традиції композиторів ХІХ століття, в першу чергу, піаністів-віртуозів. «Шість етюдів» ор. 52 вказують на новаційну природу піанізму Сен-Санса, що втілилась у нових фактурно-технічних та тембрових моделях віртуозності. Так І. Оношко узагальнює роль К. Сен-Санса як блискучого європейського виконавця, який разом з Ф. Шопеном, Ф. Лістом, Р. Шуманом «реформував жанр фортепіанного етюдів до найвищої досконалості» [130, с. 70]. До цього періоду належить також «Альбом» ор. 72, що містить моторні жанри (токата, тарантела, вальс, менует), які композитор втілює через призму концертно-віртуозного стилю, доповнюючи їх програмно-живописними образами.

В **пізній період**, коли К. Сен-Санс знову повернувся до класичного репертуару, а також досліджував принципи інтерпретації «старовинних» композиторів, працював над повним виданням спадщини Ж.-Ф. Рамо, було створено Сюїту ор. 90, «Шість етюдів» для лівої руки ор. 135 і «Шість фуг» ор. 161. Ці цикли відображають інтеграцію барокової традиції в контекст музики кінця XIX століття. Так, у Сюїті ор. 90 він створив нову модель жанру, яка містить малий цикл (прелюдія і fuga) та танцювальні п'єси (менует, гавот, жигу).

«Шість етюдів для лівої руки» є не лише унікальним прикладом віртуозності, але й рідкісним зразком жанрового синтезу етюдів та програмної сюїти.

Останній цикл «Шість фуг» ор. 161 написаний за рік до смерті К. Сен-Санса в 1920 році, увиразнює гнучкість та винахідливість мислення 85-літнього музиканта. Хоча автор в листі до свого друга І. Філіпа вказував на вплив творчості Й. С. Баха, в жвавому та колористично-зображальному звучанні циклу знаходимо також вплив творчості французьких клавесиністів.

Виокремимо основні принципи виконавського мислення К. Сен-Санса:

- віртуозність і, одночасно, коректність використання засобів виразності;
- ясність і точність звучання інструмента в поєднанні з делікатністю і гнучкою манерою інтонування;
- відносно інтерпретацій творів історично віддалених епох (докласичної, класицистичної, ранньо-романтичної) – намагання приблизити звучання до автентичного звукообразу інструмента (клавесину, фортепіано).

Враховуючи виконавський стиль композитора і завдання, які закладено у нотному тексті його творів, сформулюємо вимоги до піаніста, що потребує інтерпретація фортепіанних циклів К. Сен-Санса:

- надвисокий рівень технічної підготовки виконавського апарату;
- звукообразне мислення, що інтегрує риси різних історико-стильових епох;

- стильовий синтез як ознака неobaroko в постромантичному виконавстві Західної Європи.

Щодо панорами інтерпретаційних версій фортепіанних творів К. Сен-Санса, то кожен з циклів має досить багату історію виконань (починаючи з дати публікації нот по сьогоднішній день), про що свідчать численні професійні записи. Значна частина з них створена **французькими** піаністами: Марлін Доссе, Бернард Рінгейсен, Сесіль Уссе, Франсуа-Рене Дюшабль, Бертран Шамайю, Максим Зеккіні. Однак, географія записів є досить широкою, сюди входять: **Італія** (Маріо Патуцці, Лука Касана, Альдо Чіколіні), **США** (Джефрі Берлсон, Шура Черкаський, Джулія Зільберквіт, Леон Флейшер), **Швейцарія** (Альфред Корто), **Угорщина** (Дьйордь Ціфра), **Австралія** (Пірс Лейн), **Росія** (Михайло Петухов, Марія Юдіна), **Німеччина** (Зонтрауд Шпайдель), **ПАР** (Антон Нель), **Казахстан** (Жанар Сулейманова), **Японія** (Норіхіро Мотояма). (Талиця 2. див. Додаток **Б**). Усі названі виконавці є лауреатами престижних міжнародних конкурсів, більшість з них є авторитетними професорами консерваторій, що підтверджує значимість фортепіанних циклів К. Сен-Санса для сучасної концертної практики. На жаль, в Україні фортепіанні цикли є маловідомими, рідко виконуються, і немає жодного їх відомого аудіозапису у виконанні українських піаністів.

Аналіз хронологічних даних записів виявив дві хвилі зростання інтересу виконавців до фортепіанних циклів К. Сен-Санса. Перша – відбулася у 70-80-ті роки ХХ ст., паралельно з відновленням систематичних музикознавчих досліджень, або, можливо, стимульована ними. Варто відзначити, що більшість піаністів представляли французьку фортепіанну школу, тому цю хвилю можна вважати національним відродженням спадщини К. Сен-Санса. У кінці 2000-них років почалася друга хвиля збагачення інтерпретаційних версій фортепіанних опусів митця, що набирає оберти і до нині. На відміну від першої, вона має яскраво виражений інтернаціональний характер і включає виконавців з усіх населених континентів світу. Також, розширились і репертуарні вподобання виконавців: якщо в ХХ ст. піаністи, зазвичай, обирали три цикли етюдів (op. 52,

ор. 111, ор. 135) і «Альбом» ор. 72, то в ХХІ ст. кожен опус представлений різноманітним інтерпретаційним версіям.

Усі фортепіанні цикли К. Сен-Санса знаходимо в дискографії французької піаністки Марлін Доссе (*Marylène Dosse*) та американського піаніста Джефрі Берлсона (*Geoffrey Burlison*). Французький піаніст Бернард Рінгейсен (*Bernard Ringeissen*) здійснив запис чотирьох опусів (ор. 3, ор. 52, ор. 72, ор. 135), цікаво, що південноамериканський виконавець Антон Нель (*Anton Nel*) також обрав ці цикли у свій репертуар.

Серед виконавців фортепіанних мініатюр французького Майстра виокремлюється група інтерпретаторів тільки його етюдних опусів, до неї належать: Франсуа-Рене Дюшабль (*François-René Duchâble*), Пірс Лейн (*Piers Lane*), Бертран Шамайю (*Bertrand Chamayou*). Умовно, можна виокремити ще одну «особливу» групу – інтерпретаторів етюд № 6 “*En forme de valse*” ор. 52, до якої входять відомі піаністи-віртуози: Марія Юдіна, Альфред Корто (*Alfred Cortot*), Альдо Чікколіні (*Aldo Ciccolini*), Дьйордь Ціфра (*György Cziffra*), Михайло Петухов.

Надана систематизація аудіо записів фортепіанних циклів французького митця полегшить пошуково-дослідницьку роботу сенсансознавців і виконавців. Детальний аналіз інтерпретаційних версій фортепіанних мініатюр К. Сен-Санса складає перспективу розвитку теми у наступних наукових дослідженнях.

Зазначене вище доводить роль *інтерпретологічного підходу* до розуміння К. Сен-Санса як взірця європейської виконавської культури, який не втратив свого значення для музикантів у сучасному глобалізованому світі. Цей підхід в даному дослідженні має на меті популяризацію камерної (сольної) фортепіанної спадщини та розкриття сутності фортепіанного стилю мислення унікального композитора-піаніста. На матеріалі малих жанрів (в тому числі концертно-віртуозних творів) було простежено еволюцію фортепіанної творчості К. Сен-Санса від класико-романтичних настанов до зразків нео-стилю, що пануватиме в мистецтві ХХ століття (необароко, неокласицизм).

Висновки до Розділу 3

Багатоаспектний аналіз фортепіанних циклів К. Сен-Санса підтвердив творче кредо митця – відновлення інструментального мистецтва в культурі Франції другої половини XIX ст. Дійсно, композитор свідомо спирався на усталені класико-романтичні традиції європейського мистецтва, однак при цьому нами простежені суто індивідуальні принципи фортепіанного мислення французького майстра, що вказують на його новаторський підхід «мислення інструментом».

I. Коротко узагальнемо іманентні принципи **фортепіанного стилю мислення** К. Сен-Санса в єдності його композиторських та виконавських інтенцій.

1. У циклічних композиціях для фортепіано характерним є характерна *семантика тональності* передостаннього номеру; використання хроматизмів в більшості випадків диктоване природою віртуозного піанізму К. Сен-Санса або сонорно-колористичними експериментами оновлення звукообразу фортепіано.

2. *Мелодика* п'єс циклів поділяється на три основні жанрово-стилістичні типи: вокалізовану, моторно-танцювальну і фігураційну. Два останніх типи переважають, що відповідає стилю піанізму К. Сен-Санса-віртуоза. Цікаво, що його фортепіанні мініатюри не завжди мають чітке жанрове ім'я, а жанрово-семантичні амплуа тієї чи іншої п'єси почасти змішуються, «модулюють»: наприклад, вокалізована мелодика може відігравати домінуючу роль у незвичних для неї жанрових умовах етюд.

3. *Метро-ритм* більшості п'єс має пружну моторно-танцювальну направленість, підпорядковану семантиці окремих жанрів (вальс, менует, токато). Характеристичні метро-ритми трапляються набагато рідше і пов'язані з програмними образами (наприклад, дзвони).

4. З точки зору розуміння ладо-гармонічного мислення К. Сен-Санса, звернемо увагу виконавців на використання ним незвичних та неочікуваних колористичних прийомів тонального розвитку драматургії п'єс (особливо у розвиваючих середніх розділах);

5. Щодо *темпових позначень*, котрі є обов'язковим атрибутом кожної з п'єс циклу, композитор потрактовує закріплену за ними семантику, у розвиток естетики класицизму (Л. Кирилліна). Те саме стосується і темпових модуляцій в середині творів.

6. Серед розмаїття *динамічних градацій* звучання фортепіано К. Сен-Санса привертають до себе увагу епізоди з неочікуваним (з точки зору інших елементів віртуозної фактури, особливо артикуляції) використанням *piano* або *pianissimo*, що дозволяють виокремити «тиху віртуозність», нетипову рису для діамантового піанізму європейських романтиків.

7. *Артикуляція* в творах К. Сен-Санса теж стає індикатором новачності (в межах його історичного часу), що стосується скерованості на стилізацію звучання звукообразу попередників фортепіано (французького клавесину).

8. Стосовно розширення тембрової семантики фортепіано, у циклах К. Сен-Санса знаходимо намагання відобразити звучання оркестру та органу, що втілено за допомогою як успадкованих від сучасних йому композиторів, так і авторських фактурних рішень.

II. Фактура проаналізованих циклів К. Сен-Санса розкриває етапи стильової еволюції його мислення як композитора і виконавця-інтерпретатора. Виокремимо типові рішення фортепіанної фактури:

- інтеграція поліфонічного викладу у гомофонно-гармонічний;
- звернення до історико-стильових моделей фактури: докласицистичної, класицистичної, романтичної, *передімпресіоністичної*;
- підпорядкування фактури п'єс блискучому піанізму К. Сен-Санса-віртуоза.

У нотному тексті фортепіанних циклів К. Сен-Санса виокремлено дев'ять основних модусів віртуозності і їх різновидів (*гамноподібні пасажі, арпеджіо, акордові фігурації, подвійні ноти, октави і акорди, поліритмія, martellato, гра в «три руки», тремоло*), що уособлюють віртуозність автора-митця, стильові якості композиторського твору і виконавський стиль кожного з його інтерпретаторів.

Виявлено основні засади піаністичності фортепіанних циклів К. Сен-Санса, що слугують відмінною ознакою його віртуозного піанізму. До них належать: зручність виконання технічних формул фактури; плавність поєднання позицій руки; поєднання технічних формул по вертикалі і горизонталі фактури, за принципами балансу, взаємодоповнення, чергування та симетрії.

III. Сен-Санс-піаніст за свою довгу виконавську діяльність пройшов великий шлях. Його внутрішня стильова динаміка окреслює еволюцію художнього мислення:

- від стильної інтерпретації віденської класики – до романтичного ідеалу віртуоза-просвітника;
- від популяризації творів французьких класицистів (Рамо, Куперен) як носіїв національної традиції, відмінної від інших країн, – до передчуття європейського постромантизму та передімпресіонізму.

Характерною особливістю виконавських інтерпретацій К. Сен-Санса-піаніста є точне відтворення авторського тексту. Порівняльний аналіз репертуарних списків К. Сен-Санса і його фортепіанної творчості виявив взаємозалежність зміни виконавсько-інтерпретарських уподобань К. Сен-Санса і жанрово-стилістичної направленості його власних композицій.

Серед інтерпретацій п'єс фортепіанних циклів К. Сен-Санса піаністами світу мають значну перевагу його два зошити етюдів (op. 52 і op. 111), що можна пояснити їх перфектністю в межах романтичного концертно-віртуозного етюд.

Таким чином, фортепіанний стиль К. Сен-Санса можна уявити як *динамічну систему*. Схематично відобразимо її у вигляді кола, що має центр («серцевину») – **поетику романтизму** з надзвичайно широким радіусом охоплення *європейських та національних традицій виконавства*: від мистецтва французьких клавесиністів до неокласицистичного напрямку в практиці ХХ ст. Ця внутрішня динаміка уособлює тип інтегративно-стильового мислення К.Сен-Санса, в чому й полягає його унікальність.

ВИСНОВКИ

1. На основі систематизації наукових джерел, присвячених життєтворчості великого французького музиканта (що складають «сенсансознавство» – спеціальний розділ у системі музикознавства) у дисертації доведено низку спостережень. Їх зміст і логіка відбивають завдання та мету дослідження.

По-перше, найбільше зацікавленість творчістю К. Сен-Санса проявилась у музикознавстві Франції, Англії і США, про що свідчить велика кількість матеріалів та різноманіття наукових поглядів. У російському та вітчизняному музикознавстві творча діяльність композитора представлена поодинокими працями несистемного характеру, хоча спостерігається поживлення зацікавлення творчістю К. Сен-Санса в останні два десятиліття.

По-друге, простежено еволюцію музикознавчої думки: від узагальнено-описового викладу щодо творчості композитора, притаманного історикам межі XIX – XX століть (Ж. Серв'єр, Ж. Монтаржі, Е. Бюманом, Ю. Енгель) до ґрунтовних інтонаційно-драматургічних і жанрово-композиційних підходів до вивчення стилю творчості митця у 70-90 ті роки (М. Штегеман, С. Стадд).

Знаменним фактом «нової хвилі» відродження наукового інтересу до фортепіанної спадщини К. Сен-Санса в XXI столітті слід вважати праці С. Ратнер (де знаходимо ґрунтовну атрибуцію всього композиторського спадку митця за жанровим критерієм), Дж. Бурлесона (який акцентує увагу на роль нових фактурних рішень з виконавського аспекту вивчення фортепіанного доробку французького композитора, зокрема етюдів). Додамо до списку новітніх видань – монографію Філіпа Мажорея «Каміль Сен-Санс – французький Бетховен» (2009) та книгу «Каміль Сен-Санс і його світ» під редакцією Джен Паслер (2012).

2. Стосовно *генеалогії* фортепіанної творчості, навчання гри на фортепіано у К. Стаматі визначило основні принципи піанізму композитора. Успадкована академічна школа надала К. Сен-Сансу довершеність – точну і чітку пальцеву техніку. На той час ця техніка була менш популярною, оскільки

Ф. Шопен, С. Тальберг і Ф. Ліст затвердили в якості виконавського ідеалу новітні прийоми гри. Однак К. Сен-Санс не відмовився від академічної традиції: вона залишалась засадничою для формування та розквіту композиторсько-виконавського стилю.

3. Романтична мініатюра як *жанрове ім'я* та виконавська традиція західноєвропейської культури отримала стрімкий розвиток у творчості композиторів-романтиків Дж. Фільда, Ф. Мендельсон, Ф. Шуберт, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста. У національній музичній культурі Франції фортепіанна мініатюра мала свої особливості. У своїх творах композитори реалізують звукообразальну семантику та тонкощі орнаментального фразування традиції клавесиністів у багатій палітрі фортепіанного звуку та віртуозних технічних елементах фактури.

4. Віртуозність в музичному мистецтві XIX ст. в більшості випадків ототожнюється з виконавським мистецтвом; щодо романтичної віртуозності, семантика терміну звужується до образу віртуоза-піаніста, рідше скрипаля. Однак більшість європейських віртуозів уособлювали феномен композитора-виконавця (або аранжувальника-виконавця), що сформувало уявлення про *виконавський ідеал європейської культури XIX століття* в цілому. Митці самі створювали свій концертний репертуар, враховуючи можливості власного піаністичного апарату або підлаштовуючи під нього запозичені твори для ефектного їх представлення публіці (транскрипції).

Втім, естетика віртуозності спонукала композиторське *Я* до пошуку нових, вражаючих слухача звукообразів фортепіано (комплексів виразових засобів). У тандемі «композитор – віртуоз» композиторське мислення безпосередньо залежало від технічної майстерності виконавця, котра, у ідеальному варіанті, перебувала у перфектному стані (для досягнення трансцендентного через подолання неможливого). Як наслідок, творча спадщина композитора-віртуоза відбивала його піанізм і рівень виконавської майстерності. Втілення віртуозності у композиторському тексті романтиків відбувалось саме у комплексах виразових засобів – **модусах віртуозності**, які

уособлюють складність **художньої інтерпретації твору** суб'єктом творчості (композитором, виконавцем).

5. Запропонована у дисертації **типологія модусів віртуозності**, складена на матеріалі фортепіанних циклів К. Сен-Санса, розкрила багатогранність його фортепіанного стилю мислення. В основі більшості модусів закладені класико-романтичні традиції віртуозного піанізму, спадкоємного для французького митця від виконавського ідеалу європейської культури. Композитор трансформує їх, підвищуючи рівень трансцендентності, нерідко кардинально змінюючи семантично-комунікативну функцію, тим самим збагачуючи традиції своїх великих європейських попередників доби романтизму (Ф. Шопена, Ф. Ліста), прокладаючи «місток» у майбутній час (XX століття).

6. Твори малих жанрів склали значну частину фортепіанної спадщини французького митця. Багателі, етюди, прелюдії, фуги, танцювальні та програмні п'єси поєднують салонний «ген» європейської культури і концертно-віртуозний стиль Сен-Санса-піаніста, увиразнюючи собою художній світ французької мініатюри, як якісно *інший т и п художньої звукотворчості*. Як віртуоз, К. Сен-Санс розширив функціональні можливості камерного жанру та у такий спосіб оновив їх семантику, збагативши драматургію малої форми фортепіанної мініатюри; отже, його твори є увиразненням віртуозного стилю європейського виконавства, ідеалом якого були німецькі (К. М. Вебер, Ф. Шуберт, Р. Шуман) або слов'янські композитори-генії (Ф. Шопен, Ф. Ліст). В цьому пантеоні європейського фортепіанного мистецтва своє унікальне місце займає і К. Сен-Санс як музикант універсального типу з національно-визначеним стилем, який розвинув традицію французьких клавесиністів у нових історико-культурних умовах.

7. Аналіз п'єс раннього періоду творчості (багателі ор. 3) виявив провідні принципи фортепіанного мислення К. Сен-Санса, основним з яких є опора на класичні засади композиції, що сформувалися в практиці композиторів-віртуозів XVIII – початку XIX ст. На синтаксичному рівні це втілилось у

використанні так званих ігрових фігур: прорив імпровізаційності, припинення дії, каданс-вторгнення, зміна модусу.

Два зошити етюдів (ор. 52 і ор. 111) і «Альбом» ор. 72 відображають фортепіанний стиль зрілого періоду творчості композитора, що втілює поєднання: ментальних ознак французької національної традиції (стислість форми, звукозображальність, колористичність гармонії та фактури), традиції виконавського мистецтва романтизму (звуконаслідувальна програмність, семантика концертної віртуозності), індивідуальні принципи фортепіанного мислення К. Сен-Санса (поліжанровість, стилізація, фактурне новаторство). Кожен названий опус відповідає виконавському ідеалу європейської культури XIX ст. як геніальне його втілення в оригінальних жанрових формах фортепіанного мистецтва.

Моделювання жанрової семантики та комунікативного синтаксису фортепіанної сюїти ор. 90 К. Сен-Санса є основою стилізації музичної культури епохи бароко. Майстерність композитора полягає в тому, що саме сучасна для його історичного часу гармонічна мова та фортепіанна фактура сприймаються як *інконгруентні* (за В. Медушевським) у жанрових умовах барокової сюїти (а не навпаки). Однак немає відчуття «когнітивного дисонансу»: семантика знаків бароко кардинально не змінюється, а збагачується романтичними конотаціями.

«Шість етюдів для лівої руки» К. Сен-Санса є рідкісним зразком жанрового синтезу етюдів і програмної сюїти та унікальним прикладом віртуозності (незважаючи на відносно нескладну для підготовленого піаніста фактуру). Проаналізований ор. 135 розширює сформовані уявлення про межі жанрової семантики концертного етюдів, традиційно орієнтованого на два виконавських завдання: реалізацію комплексу технічних складнощів і втілення програмного задуму. Композитор актуалізує надзавдання для піаніста, який береться за інтерпретацію цього твору – стильову відповідність звучання оригіналу жанрової моделі інструментальної сюїти епохи бароко. Так в пізній

період творчості К. Сен-Санс передбачив метод стилізації, який отримає свій розвиток в композиторській практиці першої третини ХХ століття.

Останній цикл з шести фуг підтверджує необарокову спрямованість мислення К. Сен-Санса в пізньому періоді фортепіанної творчості. Композиції опусу доцільно охарактеризувати з точки зору чотирьох рівнів синтезу:

- традицій європейської і національної школи контрапункту та фуґи;
- індивідуально-композиторських стилів Й. С. Баха, Ф. Генделя і К. Сен-Санса;
- стилістики поліфонічного інтелектуалізму та концертної віртуозності;
- звукообразів «фортепіано – орган», «фортепіано – клавесин».

З точки зору музичної естетики ХІХ століття К. Сен-Санс відновлює музичні традиції бароко, зокрема, у фортепіанному мистецтві, на ґрунті принципу стильової та жанрової інтеграції.

Таким чином, класичне мистецтво (в широкому сенсі – ідеал), яке сповідував Сен-Санс, складало фундамент для розквіту романтичної традиції виконавства.

8. З точки зору проблеми віртуозності, в дисертації проаналізовано рідко задіяні в музикознавстві зразки фортепіанного мистецтва К. Сен-Санса – численні цикли, які є уособленням європейського ідеалу в сфері фортепіанного виконавства за основними критеріями:

- жанрова множинність та багатство семантичних сфер (від моторної скерцозності та етюдної токатності – до лірики, споглядальної рефлексії);
- технологія інструмента, що враховує усю систему піаністичних складностей та типів віртуозної майстерності;
- наявність індивідуально-стильових ознак тематизму та музичної драматургії фортепіанних циклів;

- творчий синтез принципів індивідуально-композиторського мислення, що обумовлені саме піанізмом автора та опорою на відповідні академічні школи гри, визнані в Західній Європі.

Отже, проведене дослідження слугує популяризації класико-романтичної традиції як складової мистецького хронотопу культури XXI століття. На прикладі діяльності унікального музиканта – композитора і піаніста Каміля Сен-Санса доведено невмирущу силу виконавських ідеалів музичного романтизму як способу світоспоглядання – Краса, Гармонія, Радість, Любов які цей Майстер сповідував усе життя і привніс в звуковий Універсум XX століття. У глобалізаційних умовах сьогодення, коли спостерігаємо процеси стагнації і руйнації духовних цінностей мистецтва минулого, на творчість К.Сен-Санса можна спиратися як на духовну скрижаль класичного і вічно молодого мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамов А. О специфике музыкального содержания. *Эстетические очерки* : сб. ст. / сост. В. К. Скатерщикова. Москва, 1973. Вып. 3. С. 123–141.
2. Алексеев А. Д. Интерпретация музыкальных произведений : (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века). Москва : Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных, 1984. 91 с.
3. Алексеев А. Д. Французская фортепьянная музыка конца XIX начала XX века. Москва : Издательство академии наук СССР, 1961. 220 с.
4. Алексеев А. Д. Клавирное искусство: Очерки и материалы по истории пианизма : учеб. пособие для консерваторий. Москва : Гос. Муз. Изд., 1952. 252 с.
5. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : учебник для студ. муз. вузов. Ч. 1 и 2. Москва : Музыка, 1988. 416 с.
6. Антоненц Е. А. Эволюция салонной музыки в европейской культуре. : дис... канд. искусствовед. Сумы, 2006. 215 с.
7. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 344 с.
8. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / ред., вст. ст. и коммент. Е. Орловой. Кн. 1-2. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
9. Бажанов Н. С. Virtuозность в музыкальном искусстве: очерки контекста. *Вестник Томского государственного университета : Культурология и искусствоведение*. 2017. Вып. № 28. С. 83–97. doi: 10.17223/22220836/28/8.
10. Бекетова Н. В. Сергей Рахманинов: феномен рубежного гения. *С. Рахманинов: на переломе столетий* : сб. ст. Харьков, 2008. Вып. 5. С. 37-59.
11. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты). *Проблемы музыкознания*.

- Аспекты теоретического музыкознания* : сб. науч. тр. / ЛГИТМиК. Вып. 2. Ленинград, 1989. С. 95–122.
12. Берченко Р.Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». Москва : Классика-XXI, 2005. 370 с.
 13. Бирмак А. О Художественной технике пианиста. Москва : Музыка, 1973. 141 с.
 14. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис... канд. мистецтвознав. Київ, 2005. 17 с.
 15. Благой Д. К пониманию пианистом авторского текста (заметки об артикуляционных, динамических и темповых обозначениях). *Вопросы фортепианного исполнительства*: очерки, статьи. Москва : Музыка, 1973. Вып. 3. С. 188–217.
 16. Бобровский В. К вопросу драматургии музыкальной формы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* : сб. ст. [сост. Л. Г. Раппопорт]. Москва : Музыка, 1971. С. 96-115.
 17. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
 18. Большая энциклопедия “Терра”: в 62 т. Т. 9 / под ред. С.А. Кондратова. Москва : Терра, 2006. 586 с.
 19. Бондаренко М. В. Своеобразие решения проблемы каденции в фортепианных концертах К. Сен-Санса. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2015. Вип. 1. С. 12-18.
 20. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Харків, 2005. 20 с.
 21. Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования : автореф. дис. ... канд.. искусствоведения. Москва, 2006. 44 с.

22. Браудо И. А. Артикуляция (О произношении мелодии) / под ред. Х.С. Кушнарева. Ленинград : Музыка, 1973. 198 с.
23. Бронфин Е.Ф. Сен-Санс. *Музыкальна енциклопедія* : в 6 т. [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. Москва, 1978. Т. 4. С. 919-923.
24. Бурель О. В. Етапи композиторського шляху К. Сен-Санса. *Культура України*. Харків, 2013. Вип. 43. С. 248-256.
25. Бурель О. В. Інструментальні концерти К. Сен-Санса в контексті французької жанрової традиції XIX – початку XX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харківський нац. університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 19 с.
26. Бурель О. Віолончельні концерти К. Сен-Санса в контексті особливостей авторського стилю. *Музикознавчі студії*. 2015. №36. С. 52-64.
27. Бурлина Е. Культура и жанр : Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1987. 167 с.
28. Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыка : Очерки. Москва : Музыка, 1985. 200 с.
29. Вайман С. Т. Диалектика творческого процесса. Художественное творчество и психология. Москва, 1991. С. 3–31.
30. Вальтер Б. О музыке и музицировании. *Исполнительское искусство зарубежных стран*. Вып.1. Москва : Гос. музидат., 1962. С. 3–119.
31. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. Москва : Искусство, 1966. 404 с.
32. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. Москва : Музыка, 1988. 80 с.
33. Веркина Т. Музыкальное исполнительство: «В поисках утраченного настоящего». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2007. Вип. 20. С. 145-152.
34. Веркина Т. Б. Актуальное интонирование как исполнительская проблема: дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 2008. 188 с.
35. Виноградов Г. Про формування індивідуальних композиторських стилів. *Музика*. 1976. № 2. С. 6–7.

36. Виноградова О. А. Французская музыка. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. Москва, 1981. Т. 5. С. 928-956.
37. Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки, статьи, воспоминания. Вып. 1 / Моск. гос. консерватория им. Чайковского, фак. спец. фп. [сост. и общ. ред. М. Г. Соколова]. Москва : Музыка, 1965. 244 с.
38. Ганзбург Г. Образ автора в музыкальном произведении. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 38. Харків, 2013. С. 191-202.
39. Генике Р. Из консерваторских воспоминаний (1871—1879). *Русская музыкальная газета*. 1916. № 44. С. 824.
40. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ : Музична Україна, 1985. 112 с.
41. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва : Музгиз, 1961. 223 с.
42. Григоренко С. Французский фортепианный этюд: до истории становления жанру. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2010. № 1. С. 7-13.
43. Гринди К. Беседы с выдающимися пианистами и педагогами. Книга 1. Москва : Классика—XXI, 2013. 176 с.
44. Гуляницкая Н. Методы науки о музыке: исследование. Москва : Музыка, 2009. 256 с.
45. Гульцова Д. П. Поэтика этюда в контексте жанрово-стилевой специфики творчества К. Сен-Санса та К. Дебюссі. *Міжнародний вісник : Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2016. Вип. 2. С. 184-190.
46. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 20 с.
47. Должанский, А. Н. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Ленинград. : Сов. композитор, 1963. 276 с.
48. Друскин М. Клавирная музыка. Ленинград : Гос. муз. издат., 1960. 285 с.

49. Друскин М. С. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века. Вып. 4. 3-е изд. Москва : Музыка, 1967. 520 с.
50. Дятлов Д. А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика : автореф. дис. ... доктора искусствовед. Ростов-на/Д., 2015. 35 с.
51. Ещенко М. Особенности формы этюдов Шопена. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти*. Вип. 11. Харків, 2003. С. 373-385.
52. Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Номо Musicus : монография в 2 т. Т. 1. Киев : Art Huss, 2018. 344 с.
53. Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Номо Musicus : монография в 2 т. Т. 2. Киев : Art Huss, 2020. 240 с.
54. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в. Москва : Музыка, 1983. 82 с.
55. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра Шопена. Москва : МГК, 1995. 151 с.
56. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма : автореф. дис. ... доктора искусствовед. Моск. гос. конс. имени П.И. Чайковского. Москва, 1996. 54 с.
57. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва : Композитор, 1997. 478 с.
58. Зингер Е. М. Из истории пианизма во Франции : (От зарождения до середины XIX века) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. Новосибирск, 1960. 14 с.
59. Зингер Е. М. Из истории фортепианного искусства Франции : до середины XIX века. Москва : Музыка, 1976. 112 с.
60. Иванова И. Л. Вальс в фортепианной музыке XIX – начала XX веков. Харьков : Харьков юридический, 2014. 144 с.

- 61.Иванчей Н. П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствовед. Ростов-на/Д., 2009. 24 с.
- 62.Илечко М. П. Эволюция фортепианной сюиты как жанрово-стилевого феномена в европейской музыке. *European Applied Sciences* : [Wissenschaftliche Zeitschrift / Redaktions kollegium Prof. Dr. phil. Lutz Schumacher, Prof. Dr.-Ing. Johannes Pinnekampundand]. Stuttgart, Germany. 2017. # 4. S. 71–73.
- 63.Калашник М. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX в. Харьков : Форт ЛТД, 1994. 187 с.
- 64.Кандинский А. А. О взаимовлиянии композиторского и исполнительского творчества Рахманинова : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1980. 22 с.
- 65.Кандинский-Рыбников А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство. *Музыкальное исполнительство и педагогика* (сост. Т. Гайдамович) : сб. ст. Москва : Музыка, 1991. С. 189–212.
- 66.Карелова Г. В. Функции багатели в контексте творческого наследия Людвиг ван Бетховена. *Вісник ХДАДМ. Музично-театральне мистецтво*. Вип. 5. Харків, 2012. С. 122-125.
- 67.Катрич О. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 5. С. 59–65.
- 68.Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя. Тернопіль : Астон, 2006. 608 с.
- 69.Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Київ : Освіта України, 2008. 416 с.
- 70.Келдыш Ю. В. Неоклассицизм. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 томах. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1976, Т. 3. С. 960-963.

- 71.Клендій О Принцип стильової інтеграції у фортепіанній творчості К. Сен-санса. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. ХДАДМ. Вип. 6. Харків, 2019. С. 35-39. doi: 10.33625/2409-2347-2019-6-35-39.
- 72.Клендій О. Інтерпретологічний вимір фортепіанної творчості К. Сен-Санса. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики: зб. наук. статей. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Вип. 56. Харків, 2020. С. 136-153. doi: 10.34064/khnum1-5609.
- 73.Клендій О. Семантика віртуозності в жанрово-стилістичній системі «Альбому» для фортепіано ор. 72 К. Сен-Санса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*: зб. наук. статей. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Вип. 52. Харків, 2019. С. 38-52. doi: 10.34064 / khnum 1-5203.
- 74.Климовицкий А., Никитенко О. Жанр и коммуникативные аспекты музыки: музыкальная деятельность, музицирование, музыкальный язык. *Музыкальная коммуникация* : сб. науч. тр. / Рос. ин-т истории искусств. Санкт-Петербург, 1996. Вып. 8. С. 40–61.
- 75.Коган Г. М. Школа фортепианной транскрипции. Вып 2. Москва : Музыка, 1976. 234 с.
- 76.Коган Г. М. Вопросы пианизма : Избранные статьи. Москва : Советский композитор, 1968. 463 с.
- 77.Коган Г. М. У врат мастерства. Работа пианиста. Москва, 1969. 342 с.
- 78.Коган Г.М. Итоги и уроки. *Вопросы пианизма*. Москва : Советский композитор, 1968. С. 311–324.
- 79.Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ ст.: особистісні та діяльнісні аспекти : автореф. дис. ... док. мистецтвознавства. Харків, 2019. 41 с.
- 80.Коптяев А. П. Лекция о К. Сен-Сансе. *Русская музыкальная газета*. 1895. №4. С. 286-294.

81. Корто А. О фортепианном искусстве / сост., пер., ред. текста, вступ. ст. и коммент. К. Х. Аджемова. Москва : Классика-XXI, 2005. 246 с.
82. Корыхалова Н. Интерпретация музыки : Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград : Музыка, 1979. 206 с.
83. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Киев : Музична Україна, 1983. 158 с.
84. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології*. 2002. Вип. ІХ : Українське музикознавство на зламі століть. С. 70–82.
85. Красникова Т. Фактура в музыке XX века : дис. ... доктора искусствовед. Москва, 2008. 306 с.
86. Кремлев Ю. А. Камиль Сен-Санс. Москва : Советский композитор, 1970. 328 с.
87. Кремлев Ю. А. Прошлое и будущее романтизма. Москва : Музыка, 1968. 78 с.
88. Кудряшов А. Музыкальный романтизм, идеи эпохи и их воплощение. *Музыкальная академия*. 2002. № 1. С. 139-144.
89. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания: Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. Санкт-Петербург : Лань, 2006. 432 с.
90. Курковський Г. Питання фортепіанного виконавства. Київ : Музична Україна, 1983. 137 с.
91. Кюрегян Т. С. Стилизация. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 томах. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва., 1981, Т. 5. С. 277-281.
92. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва : Композитор, 2003. 312 с.
93. Лебедев И. В. Творческая концепция пианиста-исполнителя (проблемы формирования и развития) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. Вильнюс, 1986. 25 с.

94. Левинтов А. Дуалистические отпечатки культуры. URL: <https://www.futurisrael.org/Levintov/dualculture.html> (дата звернення: 02.03.2020).
95. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой. Москва : Музыка, 1985. 136 с.
96. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва : Музыка, 1988. 236 с.
97. Лист Ф. Письма к Сен-Сансу. *Советская музыка*. 1955. № 6. С. 66.
98. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. 312 с.
99. Лосев А. Форма – Стиль – Выражение. Москва : Мысль, 1995. 944 с.
100. Мазель Л. Роль секстовости в лирической мелодике. *Статьи по теории и анализу музыки*. Москва : Советский композитор, 1982. С. 55-79.
101. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. Москва : Муз.гос. изд-во, 1960. 245 с.
102. Мазель Л. А. Анализ музыкальных произведений: Элементы анализа и методика анализа малых форм. Москва : Музыка, 1967. 753 с.
103. Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства: Научное обоснование и проблемы педагогики. Киев : Муз. Україна, 1990. 183 с.
104. Маркова О. М. Питання теорії виконавства : матеріали до курсу теорії виконавства для магістрів і аспірантів. Одеса : Астропринт, 2002. 128 с.
105. Маркус С. История музыкальной эстетики : Романтизм и борьба эстетических направлений. Москва : Музыка, 1968 Т. 2 . 685 с.
106. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / пер. с нем. Михелис В. Л.; ред., прим. и вступ. ст. Коган Г. М. Москва : Музыка, 1966. 220 с.

107. Медушевский В. Виды музыкальных стилей. *Музыкальный современник* : Сб. ст. Вып. 5. Москва : Советский композитор, 1984. С. 6-8.
108. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
109. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
110. Медушевский В. В. Строение музыкального произведения в связи с его направленностью на слушателя : автореф. дис. канд. искусствоведения. Москва : МГК, 1971. 24 с.
111. Мельник Л. Необароківі тенденції в музиці ХХ ст. автореф. дис...кандидата мистецтвознавства. Київ, 2004. 21 с.
112. Меркулов А. Фортепианные сюитные циклы Шумана : вопр. целостности композиции и интерпретации. Москва : Музыка, 2006. 95 с.
113. Михайлов А. В. О Сен-Сансе и шарообразном смысле. *Музыка в истории культуры* : избранные статьи. Москва : Московская консерватория, 1998. С. 223-225.
114. Михайлов М. Стиль в музыке : исследование. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
115. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. Концептуальні питання сучасного музикознавства. Київ : НМАУ, 2009. С. 106–111.
116. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие. Киев : Клякса, 2013. 272 с.
117. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев : КГК, 1994. 157 с.
118. Москаленко В. Про художню функцію фактури в музиці. *Науковий вісник НМАУУкраїни ім. П.Чайковського*. Київ, 2000. Вып. 7. Музикознавство : з ХХ у ХХІ століття. С. 56-65.

119. Мурадян Г. В. Virtuoznost' kak fenomen v istorii fortepiannoy kul'tury : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Rostov-na/D., 2015. 26 s.
120. Мурга О. Л. Принцип віртуозності в російській художній культурі другої половини ХІХ—поч. ХХ ст. та еволюція жанру російського романтичного фортепіанного концерту : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2003. 18 с.
121. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
122. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
123. Назайкинский Е. Поэтика музыкальной миниатюры [Электронный ресурс]. URL: <https://docplayer.ru/42489214-Poetika-muzykalnoy-miniatury-1.html>. (Дата звернення: 20.08.2019).
124. Наливайко Д. С. Искусство: Направления, течения, стили. Київ. : Мистецтво, 1981. 288 с.
125. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : зап. педагога. Москва : Классика-XXI, 1999. 229 с.
126. Нейгауз Г. Композитор-исполнитель : (из воспоминаний о творчестве и пианизме Сергея Прокофьева). С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. Изд. 2-е, доп. Москва : Музгиз, 1961. С. 438–447.
127. Нейштадт И. Проблема жанра в современной теории музыки. *Проблемы музыкального жанра* : сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1981. Вып. 54. С. 6–20.
128. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. Москва : Музыка, 1980. 111 с.
129. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І.П.Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.

130. Оношко И. Ю. Virtuoznost' kak faktor stanovleniya i razvitiya fortepiannogo iskusstva. Minsk : Belorusskaya gos. akademiya muzyki, 2016. 125 s.
131. Оношко И. Ю. Virtuoznost' kak faktor stanovleniya i razvitiya fortepiannogo iskusstva. : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Minsk : Belorusskaya gos. akademiya muzyki, 2015. 30 s.
132. Оношко, И. Ю. Понятие «виртуозность» в теории и практике музыкального исполнительского искусства. *Vesці Беларус. дзярж. акад. музыкі*. 2008, № 13. С. 88–93.
133. Панкратова В. Малые инструментальные формы : (прелюдия, ноктюрн, этюд). Москва : Музгиз, 1962. 70 с.
134. Пастухова О. Фортепіанні концерти Сен-Санса та виконавська культура Франції кінця ХІХ ст. *Музичне і театральне мистецтво України у дослідженнях молодих мистецтвознавців. Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського*. Харків, 2004. С. 59-60.
135. Показ А. О специфике виртуозности в джазовой фортепианной импровизации. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2016. Вип. № 22. С. 436–446. doi: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2016-22-436-446>.
136. Полусмяк И. М. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации : автoref. дис. канд. iskusstvovedeniya. Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1989. 25 с.
137. Приходько В. И. Музыкальная фактура и исполнитель. Харьков : Фолио, 1997. 208 с.
138. Проблеми історії музики: Від бароко до сьогодення / Ред.-упорядн. І. Є. Копоть і І. С. Драч. Житомир : Волинь, 1998. 80 с. (До ювілею лауреата Державної премії ім. М. В. Лисенка М. Р. Черкашиної-Губаренко).
139. Путішина Л. О. Розвиток жанру мініатюри : історичний аспект. *Педагогічна освіта : теорія і практика*. 2012. Вип. №12. С. 397-396.

140. Раабен Л. Еще раз о неоклассицизме. *История и современность*. Москва : Сов. композитор, 1982. С. 196-214.
141. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Вып. 1. Москва : Сов. композитор, 1979. 320 с.
142. Резник Д. Б. Романтическая виртуозность как черта стиля в творчестве Ф. Шопена и Ф. Листа. *Музичне мистецтво і культура*. Наук. вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. Вип. 4. Кн. 2. Одеса, 2004. С. 238–249.
143. Роллан Р. Музыканты прошлых дней. Музыкальное путешествие в страну пришлого. *Музыкально-историческое наследие* : в 8 вып; [пер. с фр. языка Ю. Л. Вейсберг и Н. Н. Щульговского ; сост. и ред., вступ. ст. и коммент. В. Н. Брянцевой]. Москва : Музыка, 1988. Вып. 3. 448 с.
144. Рубцова Д. Французская инструментальная школа XVIII-XIX веков: аспекты национальной стилистики. *Культурная жизнь Юга России*. 2017. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/frantsuzskaya-instrumentalnaya-shkola-xviii-xixvekov-aspekty-natsionalnoy-stilistiki> (дата звернення: 30.05.2020).
145. Рябов І. С. Диференціації виконавців-піаністів (аналіз деяких концепцій ХХ ст.). *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2014. № 3. С. 68–76.
146. Рябоконева М. Музичний неокласицизм як феномен сучасної західноєвропейської культури : автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства. Київ, 2016. 20 с.
147. Рябуха Н. О. Українська фортепіанна мініатюра як об'єкт виконавської інтерпретації. Харків : Вид-во Бровін О. В., 2010. 258 с.
148. Савицька Н. Декілька міркувань з приводу раннього творчого віку. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Когнітивне музикознавство. 2010. Вип. 29. С. 235–245.
149. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.

150. Сирятська Т. Виконавська діяльність К. Сен-Санса та її вплив на піаністичні традиції ХХ століття. *Проблеми сучасності : мистецтво, культура, педагогіка* : зб. наук. пр. / Луганський державний інститут культури і мистецтв. Луганськ, 2011. Вип. 16. С. 212-219.
151. Скребкова-Филатова М. Фактура в музиці. Москва : Музыка, 1985. 285 с.
152. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Нижний Новгород : ННГУ, 1994. 220 с.
153. Сохор А. Теория музыкальных жанров : задачи и перспективы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* : сб. ст. [сост. Л. Г. Раппопорт]. Москва : Музыка, 1971. С. 292-309.
154. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 103 с.
155. Статьи и рецензии композиторов Франции : конец XIX – нач. XX в. / сост., пер., вступ. ст. и коммент. А. Бушен. Л. : Музыка, 1972. 375 с.
156. Статьи и рецензии композиторов Франции. Конец XIX – нач. XX в. Ленинград : Музыка, 1972. 376 с.
157. Сухленко И. Ю. «Звучащий образ» фортепиано Владимира Горовица. *Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании* : сб. науч. ст. Харьков, 2010. Вып.1. С. 228–232.
158. Сухленко И. Ю. Произведение композитора в исполнительской практике: тождество/идентичность-открытость-целостность. *Аспекти історичного музикознавства* : збірник наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2017. Вип. Харків. С. 169–180.
159. Тимофеева К. В. Сравнительный анализ как метод интерпретологии (на примере фортепианного исполнительства) : дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2009. 183 с.
160. Томашевський М. Шопен : человек, творчество, резонанс / пер. с польської. Левона Акопяна и Елены Янус. Москва : Музыка, 2005. 840 с.

161. Усенко Н. М. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество: от Ф. Шопена к А. Скрябину : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на/Д., 2005. 33 с.
162. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. Москва : Классика-XXI, 2001. 340 с.
163. Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины XX века : Очерки. Ленинград : Музыка, 1983. 237 с.
164. Французская музыка второй половины XIX века : сб. пер. работ Ж. Тьерсо, Ж. Комбарье, Э. Истеля, Ш. Кехлина и Ж. Продомма / подбор материалов, вступ. ст. и ред. М. С. Друскина. Москва : Искусство, 1938. 251 с.
165. Хатыпова Р. Р. Виртуозные компоненты тематизма в скрипичных каприсах Н. Паганини. *Проблемы музыкальной науки*. Уфа, 2010. Вып. 2. С. 199-203.
166. Холопова В. Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург : Изд-во «Лань», 2000. 320 с.
167. Холопова В. Музыкальный ритм. Москва : Музыка, 1980. 72 с.
168. Холопова В. Н. Музыкальный тематизм : науч.-метод. очерк. Москва : Музыка, 1983. 88 с.
169. Холопова В. Н. Феномен музыки. Москва : Директ-Медиа, 2014. 378 с.
170. Холопова В. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия. URL: <http://docplayer.ru/27624294-Holopova-v-n-teorii-muzykalnogo-soderzhaniamuzykalnoy-germenevtiki-muzykalnoy-semantiki-shodstvo-i-razlichiya.html> (дата звернения: 11.07.2020).
171. Холопова В. Фактура : очерк. Москва. : Музыка, 1979. 87 с.

172. Хотенцева И. Формирование художественно-образного мышления как основа интерпретации музыкального произведения у студентов в классе фортепиано : автореф. дис. ... канд. пед. наук., Москва, 2009. 25 с.
173. Царёва Е. М. В. В. Протопопов о романтической музыке. История освещает путь современности. К 100-летию со дня рождения В. В. Протопопова. Москва : Московская консерватория, 2011. С. 37–45.
174. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М. : Музыка, 1964. 159 с.
175. Чайковский П. Музыкально-критические статьи. М. : Музгиз, 1953. 437 с.
176. Чернявська М. “Мистецтво співу, застосоване до фортепіано” Зігізмунда Тальберга. *Культура України : Мистецтвознавство. Філософія*; Відп. ред. М. В. Дяченко. Харків. : ХДАК, 2003. Вип. 11. С. 86–95.
177. Чернявська М. С. К проблеме реконструкции исполнительских стилей пианистов прошлого. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 30. С. 185–194.
178. Чернявська М. С. Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури : навч. посіб. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : Смуґаста типографія, 2015. 199 с.
179. Чернявська М. С. Піаністичні новації З. Тальберга та їх вплив на фортепіанну музику ХІХ століття. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання* : Зб. наук. пр. Вип. 23. К. : КНЛУ, 2002. С. 194–198.
180. Чернявська М. С. Поетика і віртуозність Зігізмунда Тальберга (щодо проблеми: виконавський стиль як феномен музичного мистецтва). *Теоретичні питання культури, освіти та виховання* : Зб. наук. пр. Вип. 24. Київ. : КНЛУ, 2003. С. 171–176.
181. Чернявська М. С. З історії формування фортепіанної фактури. *Культура України. Мистецтвознавство*. Харків, 2001. Вип. 8. С. 144-152.

182. Чернявська, М. С. Епоха романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми різноманіття фортепіанних стилів ХІХ століття). *Теоретичні питання культури, освіти та виховання* : зб. наук. пр. / Київський нац. лінгвістичний ун-т, Національна муз. академія України. Київ : КНЛУ, 2002. Вип. 21. С. 195-199.
183. Чижевская О. А. Некоторые особенности музыкального языка Сен-Санса : фортепианный цикл Шесть Багателей ор.3 в контексте французького музикального романтизму. Казань : Казан. гос. консерватория, 2003. 41 с.
184. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы: учебное пособие для вузов искусства и культуры. Москва : РАМ им. Гнесиных, 1998. 265 с.
185. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. : Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–229.
186. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 31 с.
187. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : Киев, 1987. 23 с.
188. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.
189. Шевляков Е. Музыкальный неоклассицизм XX века. Москва : Вузовская книга, 2004. 186 с.
190. Шевченко Л. М. Сильові особливості ансамблевої музики К. Сен-Санса у грі піаністів Одеси. *Культура і сучасність* : альманах. 2019. № 2. С. 70-74.
191. Шенберг Г. Великие пианисты. Москва : Аграф, 2002. 403 с.

192. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154–177.
193. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки. Одеса : Изд-во Одесской гос. консерватории им. А. В. Неждановой, 2001. 296 с.
194. Шип С. Стилизация как художественно-выразительный прием в современной украинской музыке. *Проблемы музыкальной культуры*. Вип. 2. Київ : Музична Україна, 1989. С. 86–104.
195. Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции современной музыки. Музыкальные культуры народов. Традиции и современность : материалы VII междунар. муз. конгресса / ред.-сост. Г. Шнеерсон. Москва, 1973. 192 с.
196. Энгель. Ю. Очерки по истории музыки. Москва : Изд-во Н. Н. Клочкова, 1911. 218 с.
197. Ян Венъян. О значении национального стиля в развитии музыкального исполнительства: к постановке вопроса. *Наук. вісн. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової* : Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2011. Вип. 12. С. 362–371.
198. Baumann É. Les grandes formes de la musique : L'oeuvre de Camille Saint-Saëns. Paris : Ollendorff, 1905. 475 p.
199. Berlioz H. Lettres intimes. Paris, 1882. 311 p.
200. Bonnerot J. Camille Saint-Saëns : Sa vie et son oeuvre. Paris : Durand, 1914. 179 p.
201. Bonnerot J. Saint-Saëns. Paris: Vie des Peuples, 1922. 53–62 p.
202. Brook D. Five Great French Composers. London : Rockliff, 1946 216 p.
203. Brossard S. Dictionnaire de musique. Paris: Christophe Ballard, 1703. 127 p.
204. Burleson G. Proto-Impressionism in Piano Works of Camille Saint-Saëns URL: <http://euromac2017.unistra.fr/conference/proto-impressionism-in-piano-works-of-camille-saint-saens/> (дата звернення: 13.06.2017)

205. Burleson G. Saint-Saëns: Complete Piano Works, Vol. 2 : comments to audio recordings. Bronx : Patrych Sound Studios, 2011. P. 6-7.
206. Busoni F. Reminiscences of Saint-Saëns. *The Essence of Music and Other Papers* ; trans. Rosamond Ley. New York : Dover, 1957. P. 170–173.
207. Camille Saint-Saëns and His World / edited by Jann Pasler. Princeton : Princeton University Press, 2013 440 p.
208. Ch. De Rozio, Musique. *Le Petit Parisien*, 1876. 3.
209. Cherubini L. A Course of Counterpoint and Fugue / Translated by j. A. Hamilton. London : R. Cocks and Co., 1841. 378 p.
210. Concerts et auditions musicales de la semaine. *Revue et gazette musicale*, 7 April, 1867. 108 p.
211. Cooper, K. Bertrand Chamayou on Saint-Saëns. Interview. 2018. URL: <https://www.prestomusic.com/classical/articles/2248--interview-bertrand-chamayou-on-saint-saens> (дата звернення: 20.01.2021).
212. Cortot A. Saint-Saëns et le piano. *La musique française de piano*, V. 2. Paris : Reider, 1930.
213. Ellis O. D. The left-hand etudes of Camille Saint-Saëns: an analytical study of style and significance. 2009. URL: http://library.cn.edu/HonorsPDFs_2009/Ellis_Olivia.pdf (дата звернення: 12.09.2018).
214. Fétis F.-J. *Traité du contrepoint et de la fugue*. Paris : Troupenas, 1846. 321 p.
215. Flynn T. Camille Saint-Saëns : a guide to research. New York : Routledge, 2003. 224 p.
216. Godowsky L. Piano Music for the Left Hand. *The Music Quarterly*, 21, No. 3, 1935. P. 298-300.
217. Gooley D. Saint-Saëns and the Performer's Prestige. *Camille Saint-Saëns and His World* / edited by Jann Pasler. Princeton: Princeton University Press, 2013. P. 98–126.

218. Harding J. Saint-Saëns and His Circle. London : Chapman and Hall, 1965. 255 p.
219. Hervey A. Camille Saint-Saëns. New York : Dodd Mead & Company, 1922. 159 p.
220. Hyde M. Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music. *Music Theory Spectrum*. 1996, Vol. 18. P 200-235.
221. Jander O. Virtuoso. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 29 volumes, 2nd edition. 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic> (дата звернення: 24.03.2020).
222. Kalkbrenner F. A Complete Course of Instruction for the Piano Forte with the assistance of the Hand Guide... Edinburgh: Alexr. Robertson, 184?. 53 p.
223. Kalkbrenner F. Méthode pour Apprendre le Piano à L'aide du Guide Mains. Leipzig : Fr. Kistner, n.d., 1841. 98 p.
224. Kehler G. The Piano in Concert. Metuchen, N.J. : Scarecrow Press, 1982, 1431 p.
225. Klendii O. Virtuosity as a Style Developing Factor in Late C. Saint-Saëns's Oeuvres: a case study of "The Left-Hand Études" Op. 135. *The European Journal of Arts, Premier Publishing s.r.o.* Vienna. №1, 2020. P. 29-35. doi: <https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-29-35>.
226. Lane P. URL: https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W5221_67037 (дата звернення: 18.08.2019)
227. Lyle W. Camille Saint-Saëns, His Life, His Art. London : Kegan Paul, Trench, Trubner & co LTD, 1923. 210 p.
228. Majorelle Ph. Saint-Saëns : le Beethoven français. Atlantica : Séguier, 2009. 156 p.
229. Mattheson J. Der brauchbare Virtuoso. Hamburg : Im Schiller- und Kißnerischen Buch-Laden, 1720. P. 5-18.

230. Messing S. Polemic as History : The Case of Neoclassicism. *The Journal of Musicology*. 1991, Vol. 9, № 4. P. 481-497.
231. Montargis J. Camille Saint-Saëns : L'oeuvre, l'artiste. Paris : La Renaissance du Livre, 1919. 156 p.
232. Mozart W.A. Sonates. Révision par C. Saint-Saëns / Œuvres complètes pour Piano seul, Vol.1 Paris : Durand & Fils, 1915. 23 p.
233. Nectoux J.-M. Camille Saint-Saëns et Gabriel Faure : Correspondance (1862–1920) Paris : Publications de la Société Française de Musicologie, 1994. 160 p.
234. Parker D. C. Camille Saint-Saëns: A Critical Estimate. *The Musical Quarterly*. Vol. 5, No. 4. Oxford University Press, 1919. 561-577.
235. Patterson D. One Handed : A Guide to Piano Music for One Hand. Westport, Connecticut : Greenwood Press, 1999. 313 p.
236. Philipp I. Saint-Saëns pianiste et compositeur pour le piano. *Le guide du concert*. 1922. №3. P. 40–41.
237. Philipp I. Saint-Saëns s pianiste et organiste. *Musica*. 1907. №57. P. 90.
238. Pollei P. C. Lisztian Piano Virtuoso Style in the Piano Concerti of Camille Saint-Saëns. *American Liszt Society Journal*. 1980. №6. P. 59–76.
239. Rathner S. T. The Piano Music of Camille Saint-Saëns. Ph.D. dissertation, University of Michigan, 1972. 374 p.
240. Ratner S. A Cache of Saint-Saëns Autographs. *Notes, Second Series*, Vol. 40, No. 3. Music Library Association, 1984. pp. 487-502.
241. Ratner S. Camille Saint-Saëns, A Thematic Catalogue of his complete Works : vol. 1. New York : Oxford University Press, 2002. 612 p.
242. Ratner S. Camille Saint-Saëns, A Thematic Catalogue of his complete Works : vol. 2. New York : Oxford University Press, 2012. 608 p.
243. Ratner, S. Saint-Saens' Legacy (1921-2021). Paris: Durand Salabert Eschig, 2021. 34 p..
244. Rees B. Camille Saint-Saëns A Life. London : Faber and Faber, 2012. 512 p.

245. Rolland R. Camille Saint-Saëns. *Romain Rolland's Essays on Music*. New York : Allen, Towne and Heath, 1922. P. 362–371.
246. Rolland R. *Mémoires, et fragments du Journal*. Paris : A. Michel, 1956. 333 p.
247. Saint-Saëns C. *On music and musicians*; edited and translated by Roger Nichols. New York : Oxford University Press, 2008. 208 p.
248. Saint-Saëns C. *On the execution of music, and principally of ancient music / done into english with explanatory notes by Henry P. Bowie*. San Francisco : The Blair-Murdock company, 1915. 25 p.
249. Saint-Saëns, C. *6 Études Pour La Main Gauche Seule, Op.135*. Paris : A. Durand, 1912.
250. Segarra-Sisamone P. *Scholasticism and Formal Structure in Camille Saint-Saëns's Fugues for Keyboard*. Ph.D. dissertation, The City University of New York, 2017. 244 p.
251. Servieres G. *La musique française moderne*. Paris : G. Havard fils, 1897. 404 p.
252. Stegemann M. *Camille Saint-Saëns and the French solo concerto from 1850 to 1920*. Portland, Oregon : Amadeus Press, 1991. 341 p.
253. Stegemann M. *Camille Saint-Saëns und Deutschland. Melos/Neue Zeitschrift für Musik*. 1976. №4. S. 267-270.
254. Studd S. *Saint-Saëns : A Critical Biography*. London : Cygnus Arts, 1999. 356 p.
255. Taruskin R. *Back to Whom? Neoclassicism as Ideology. The Danger of Music and Other Antiutopian Essays*. Berkeley : University of California Press, 2009. P. 382-405.
256. Walther J. *Musicalisches Lexicon*. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. 719 p.
257. Wheeldon M. *Anti-Debussyism and the Formation of French Neoclassicism. Journal of the American Musicological Society*. 2017. Vol. 70 (2). 433–474. doi: <https://doi.org/10.1525/jams.2017.70.2.433>

258. Whittall A. Neo-classicism. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 29 volumes, 2nd edition. 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic> (дата звернення: 26.05.2020).

ДОДАТОК А

Нотні приклади

№ 1 Багатель № 1, ор. 3. Перша тема.
Poco sostenuto

№ 2 Багатель № 1, ор. 3. Друга тема.

№ 3 Багатель № 2, ор. 3. Тема.

Allegro animato quasi presto.

№ 4 Багатель № 2, ор. 3. Друге проведення теми (варіація 1).

p poco a poco cresc.

№ 5 Багатель № 2, ор. 3. Третє проведення теми (варіація 2).

Presto, leggiro e con fuoco.

№ 6 Багатель № 2, ор. 3. Четверте проведення теми (варіація 3).

a tempo

№ 7 Багатель № 2, ор. 3. Середній розділ.

dolce *legatissimo*

№ 8 Багатель № 3, ор. 3. Розділ А.

pp *cantabile*

№ 9 Багатель № 3, ор. 3. Розділ В.

molto espressivo

ten. *rf* *rf*

№ 10 Багатель № 3, ор. 3. Середній розділ.

cresc.

№ 11 Багатель № 5, ор. 3. Розділ А.

№ 12 Багатель № 6, ор. 3. Перша частина – *poco sostenuto* (g-moll).

№ 13 Багатель № 6, ор. 3. Друга частина – *Adagio*. Розділ А.

№ 14 Етюд № 1 "Prélude" ор. 52 Розділ В.

№ 15 Етюд № 2 "Pour l'indépendance des doigts" ор. 52 Розділ А1

a tempo.

№ 16 Етюд № 3 “*Prélude et fugue en Fa mineur*” op. 52 Прелюдія.

Allegro.

№ 17 Етюд № 3 “*Prélude et fugue en Fa mineur*” op. 52 Тема фуги.

Animato.

№ 18 Етюд № 4 “*Étude de rythme*” op. 52 Середній розділ.

№ 19 Етюд № 5 “*Prélude et fugue en La majeur*” op. 52 Прелюдія. Тематичне ядро.

All^o moderato.

PRÉLUDE

p legato.

№ 20 а Етюд № 5 “*Prélude et fugue en La majeur*” оп. 52 Тема фуги.

Moderato.

p legato.

№ 20 б тема фуги C-dur I тому ДТК Й. С. Баха.

(Vivace ♩=112)

m. s.

№ 20 с Й. С. Бах «*Nun danket alle Gott*» («Подякуємо Господу») BWV 657.

Nun danket Alle Gott.

Choral.

№ 21 Етюд № 6 “*En forme de valse*” оп. 52 Вступ.

Mouvement de Valse.

№ 22 Етюд № 6 “En forme de valse” op. 52 Розділ А.

№ 23 Етюд № 6 “En forme de valse” op. 52 Розділ В.

Vivamente.

№ 24 Етюд № 6 “En forme de valse” op. 52 Розділ С.

№ 25 “Prélude” op. 72 Розділ А, основна тема.

Poco allegro, tempo rubato

PIANO

№ 26 “Prélude” op. 72 Розділ А1.

ff appassionato

№ 27 “Prélude” op. 72 Розділ В.

ff

marcatissimo

№ 28 “Carillon” op. 72 Головна тема.

Moderato tranquillo. 88 = ♩

PIANO

quasi campani

p

cresc.

dim.

p

№ 29 “Carillon” op. 72 Побічна тема.

Largamente

f

marc.

dim.

marc.

№ 30 a “Toccata” op. 72 Перша тема.

Allegretto. 80 = ♩

f

non legato

№ 30 b “Toccata” op. 72 Друга тема.



№ 31 “Valse” op. 72 Розділ В.



№ 32 “Chanson napolitaine” op. 72 Основна тема.



№ 33 “Final” op. 72 Розділ А.



№ 34 “Final” op. 72 Розділ В.

Poco meno mosso

vivamente, leggerissimo

№ 35 № 1 “Prélude et fugue” op. 90 прелюдія.

Andante maestoso

PIANO *mf*

№ 36 № 1 “Prélude et fugue” op. 90 Тема фуги.

lento et sicut presser

dolce

№ 37 Типовий ритмічний малюнок жанру сарабанди.



№ 38 № 2 “Menuet” op. 90 Розділ А. Основна тема (5-8тт.)

№ 39 № 2 “Menuet” op. 90 Розділ В.

№ 40 № 3 “Gavotte” op. 90 Основна тема.
Allegro

№ 41 № 3 “Gavotte” op. 90 Середній розділ.

№ 42 № 4 “Gigue” op. 90 I частина. Основна тема.

№ 43 № 4 “Gigue” op. 90 II частина. Тема і відповідь.

№ 44 Етюд № 1 “Tierces majeures et mineurs” op. 111 Основна тема.

Allegretto

p

№ 45 Етюд № 1 “*Tierces majeures et mineurs*” op. 111 Середній розділ.

f

mf *dim.*

p *cresc.* *dim.*

№ 46 Етюд № 2 “*Traits chromatiques*” op. 111 Розділ А.

Allegretto (88 = ♩)

p legato

№ 47 Етюд № 3 “*Prélude et Fugue*” оп. 111 Прелюдія. Тематичне ядро.

Mod^{lo} agitato (84 = ♩)

PRÉLUDE

f

№ 48 Етюд № 3 “*Prélude et Fugue*” оп. 111 Тема фуги.

Mod^{ro} espressivo (80 = ♩)

sempre legato

FUGUE

p

№ 49 Етюд № 3 “*Prélude et Fugue*” оп. 111 Фуга. Заклучна частина.

The first system of the musical score is marked *ff* (fortissimo) and features a complex, rapid melodic line in the right hand with a supporting bass line. The second system is marked *Adagio* and shows a significant change in tempo and texture, with a more spacious and expressive melodic line in the right hand.

№ 50 Етюд № 4 “Les cloches de Las Palmas” op. 111 Розділ А.

The third system is marked *Andantino (120=♩)* and *p* (piano). It includes the instruction *Ped. tenuto* (pedal held). The fourth system is marked *mf* (mezzo-forte) and includes *accelerando* and *cresc.* (crescendo). The fifth system is marked *f* (forte) and includes *dim.* (diminuendo). The sixth system is marked *p* (piano) and includes *ritardando* and *dim.* (diminuendo). The piece concludes with a final asterisk.

№ 51 Етюд № 4 “Les cloches de Las Palmas” op. 111 Розділ В.

Più lento quasi adagio (76 = ♩)

p
sempre con ped
sf
accelerando

Tempo 1° (120 = ♩)

mf poco espressivo
sf

№ 52 Етюд No. 5 “*Tierces majeures chromatiques*” op. 111 Розділ А.

Vivace (144 = ♩)

p

№ 53 Етюд No. 5 “*Tierces majeures chromatiques*” op. 111 Розділ В.

№ 54 Етюд № 6 “Точката” оп. 111 Вступ.

№ 54 Етюд № 6 “Точката” оп. 111 Вступ.

Molto allegro (168 = ♩)

№ 55 Етюд № 6 “Точката” оп. 111 Розділ А.

№ 55 Етюд № 6 “Точката” оп. 111 Розділ А.

№ 56 Етюд № 6 “Точката” оп. 111 Розділ В.

№ 56 Етюд № 6 “Точката” оп. 111 Розділ В.

№ 57 Етюд № 6 “Точката” оп. 111 Розділ С.

№ 58 Етюд № 6 “Точката” оп. 111 Розділ D.

№ 59 Етюд № 6 “Точката” оп. 111 Розділ E.

musical score for Etude No. 60, Op. 135, "Prélude". The score is in G major and 3/4 time. It features a single melodic line in the right hand with a bass line in the left hand. The tempo is marked *mf molto stacc.* and *dim.*. The piece is marked *sans Pédale*. The right hand has several slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) indicated. The left hand has a simple bass line with some slurs.

№ 60 Етюд № 1 "Prélude" op. 135 Основна тема.

musical score for Etude No. 61, Op. 135, "Alla Fuga". The score is in G major and 3/4 time. It features a single melodic line in the right hand with a bass line in the left hand. The tempo is marked *Allegretto moderato*. The piece is marked *p*. The right hand has several slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) indicated. The left hand has a simple bass line with some slurs and asterisks.

№ 61 Етюд № 2 "Alla Fuga" op. 135 Тема.

musical score for Etude No. 62, Op. 135, "Moto Perpetuo". The score is in G major and 3/4 time. It features a single melodic line in the right hand with a bass line in the left hand. The tempo is marked *Allegro non troppo*. The piece is marked *p*. The right hand has several slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) indicated. The left hand has a simple bass line with some slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) indicated.

№ 62 Етюд № 3 "Moto Perpetuo" op. 135 Основний тематизм.

Allegretto. Doux et tranquille. sans vitesse et très également

p sempre legato
(sans pédale)

The first system of the musical score for Etude No. 4, 'Bourée'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The music is marked 'p' (piano) and 'sempre legato'. The tempo is 'Allegretto', and the character is 'Doux et tranquille. sans vitesse et très également'. The instruction '(sans pédale)' is written below the bass staff. The first four measures are shown, with fingerings indicated by numbers 1 and 2 above the notes.

The second system of the musical score for Etude No. 4, 'Bourée'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The music continues from the first system. The first five measures are shown, with fingerings indicated by numbers 1 through 5 above the notes.

№ 63 Етюд № 4 “Bourée” op. 135 Основна тема.

Molto allegro

mf

The first system of the musical score for Etude No. 5, 'Élégie'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/8. The music is marked 'mf' (mezzo-forte). The tempo is 'Molto allegro'. The first five measures are shown, with fingerings indicated by numbers 2, 4, 1, 2, 4 above the notes.

The second system of the musical score for Etude No. 5, 'Élégie'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/8. The music continues from the first system. The first five measures are shown, with fingerings indicated by numbers 2, 4, 1, 2, 4 above the notes. The music ends with a 'p' (piano) dynamic marking.

The third system of the musical score for Etude No. 5, 'Élégie'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/8. The music continues from the second system. The first five measures are shown, with fingerings indicated by numbers 2, 4, 1, 2, 4 above the notes.

№ 64 Етюд № 5 “Élégie” op. 135 Середній розділ.

Three systems of musical notation for Etude No. 6 "Gigue" by Kodály. The first system shows measures 1-3 with a forte (*f*) dynamic. The second system shows measures 4-6 with a piano (*p*) dynamic. The music features intricate sixteenth-note patterns in the right hand and supporting bass lines in the left hand.

№ 65 Етюд № 6 "Gigue" op. 135 Кода.

Poco a poco più presto

First system of musical notation for Etude No. 65, measures 1-5. The piece is in G major and 3/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

sempre staccato e prestissimo

Second system of musical notation for Etude No. 65, measures 6-10. The tempo and articulation markings from the previous system apply. The music continues with a driving eighth-note pattern in both hands.

Third system of musical notation for Etude No. 65, measures 11-15. The piece concludes with a piano (*pp*) dynamic. The right hand features a melodic phrase with a first ending bracket, leading to a final cadence.

№ 66 Фуга № 1 A-dur, Allegro moderato op. 161 Тема.

Allegro moderato
legato

p

№ 67 Фуга № 1 *A-dur*, *Allegro moderato* op. 161 (7-9 т.)

№ 68 Фуга № 1 *A-dur*, *Allegro moderato* op. 161 (10-12 т.)

poco cresc.

№ 69 Фуга № 1 *A-dur*, *Allegro moderato* op. 161 (39-42 т.)

più f

№ 70 Фуга № 1 *A-dur*, *Allegro moderato* op. 161 (67-77 т.)

cresc.

f

Rit.

dim.

Lento

p

№ 71 Фуга № 2 *Es-dur*, Poco allegro – grazioso op. 161 Перша тема.

Poco allegro .grazioso

p legato sempre

№ 72 Фуга № 2 *Es-dur*, Poco allegro – grazioso op. 161 Друга тема.

poco a poco cresc.

№ 73 Фуга № 2 *Es-dur*, Poco allegro – grazioso op. 161 (69-76 тт.)



№ 74 Фyra № 3 *G-dur*, Allegretto op. 161 тема.



Allegretto



№ 75 Фyra № 3 *G-dur*, Allegretto op. 161 (12-13 тт.).



№ 76 Фyra № 3 *G-dur*, Allegretto op. 161 (20-21 тт.).



№ 77 Фyra № 3 *G-dur*, Allegretto op. 161 (35-39 тт.)



№ 78 Фyra № 3 *G-dur*, Allegretto op. 161 (59-70 тт.).



№ 79 Фуга № 4 *g-moll* Allegro moderato op. 161 тема.

Allegro moderato

№ 80 Фуга № 4 *g-moll* Allegro moderato op. 161 (52-60 тр.).

Musical score for the first piece, consisting of three systems of piano notation. The first system starts with a forte (*f*) dynamic. The second system includes a trill (*tr*) and a fermata. The third system continues the melodic and harmonic development.

№ 81 Фуга № 4 *g-moll* Allegro moderato op. 161 (75-85 тт.)

Musical score for Fugue No. 4 in G minor, BWV 161. It consists of three systems of piano notation. The first system includes a *piu f* dynamic marking. The second system features a complex texture with many sixteenth notes. The third system ends with a *Rit.* (ritardando) marking and a final chord.

№ 82 Фуга № 5 *E-dur*, Andantino quasi allegretto op. 161 Експозиція (1-22 тт.)

Andantino quasi allegretto

p legato

tr

tr

№ 83 Фуга № 5 *E-dur*, Andantino quasi allegretto op. 161 (118-132 тр.).

poco cresc.

tr

dim

p

№ 84 Фуга № 6 *C-dur*, Maestoso poco allegro op. 161 Перша тема і протискладення.

Maestoso, poco allegro

№ 85 Фуга № 6 *C-dur*, Maestoso poco allegro op. 161 (39-41 тт.)


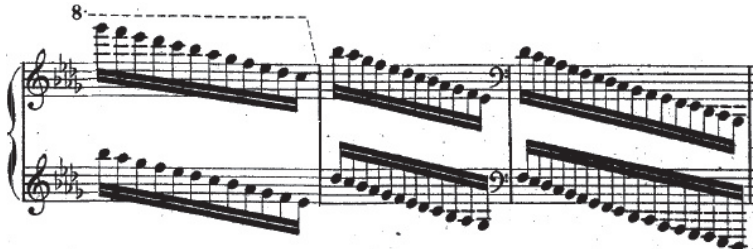
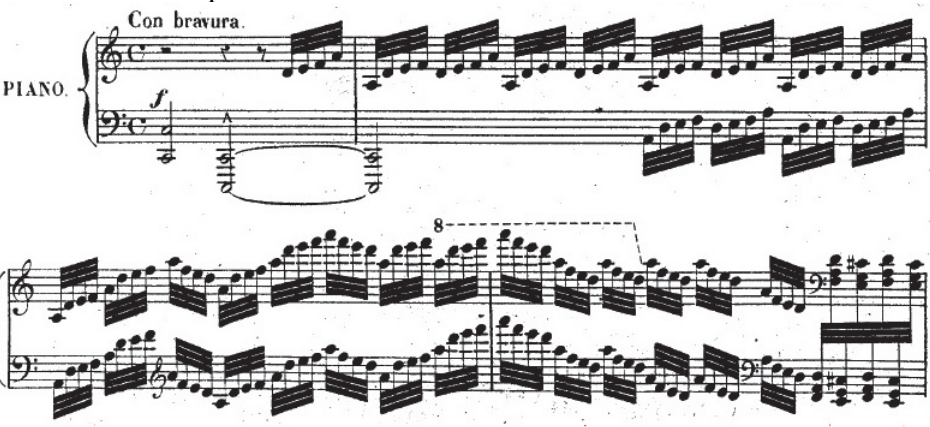

№ 86 Фуга № 6 *C-dur*, Maestoso poco allegro op. 161 Друга тема. (55-66 тт.)

№ 87 Фуга № 6 *C-dur*, Maestoso poco allegro op. 161 (108-112 тт.)

№ 88 Фуга № 6 *C-dur*, *Maestoso poco allegro* op. 161 (119-131 тт.).

ДОДАТОК Б

Таблиця 1. Типи модусів віртуозності фортепіанних циклів К. Сен-Санса

Назва модусу	Вид	Нотні приклади
Гамоподібні пасажі	Поступеневі	<p>Етюд № 2 “<i>Traits chromatiques</i>” op. 111</p> <p><i>Allegretto</i> (88 = ♩)</p>  <p>Етюд № 6 “<i>En forme de valse</i>” op. 52</p> 
	Непоступеневі	<p>Етюд № 1 “<i>Prélude</i>” op. 52</p> <p><i>Con bravura.</i></p> <p>PIANO.</p>  <p>“<i>Prélude</i>” op. 72</p> <p><i>Molto allegro</i></p> 

Арпеджіо

brillante, con fuoco

Етюд № 6 "Toccata" op. 111




Багатель № 2 op. 3





non legato (стилізація)

"Gigue" op. 90

tranquille

Етюд № 3 "Moto Perpetuo" op. 135

Акордові фігурації		<p>“Les Cloches de Las Palmas” op. 111</p>  <p>8-----</p> <p>poco ritenuto</p> <p>“Valse” op. 72</p> 
	Подвійні ноги	В основні акордова фігурація
В основні мелодична фігурація		<p>Етюд № 1 “Tierces majeures et mineurs” op. 111</p> <p>Allegretto</p> <p><i>p</i></p> 

	В основі гамоподібний пасаж	<p>Етюд No. 5 “<i>Tierces majeures chromatiques</i>” op. 111</p> <p><i>Vivace</i> (144 = ♩)</p> 
Октави і акорди	Енергійних бравурних, урочистих образів	<p>“<i>Final</i>” op. 72</p>  <p>Етюд № 6 “<i>En forme de valse</i>” op. 52</p> 
	Спокійних (інколи <i>dolce</i>) образів	<p><i>Adagio</i> багателі № 6 op. 3</p> 

Поліритмія

Двопластова

Багатель № 2 оп. 3

Presto. *leggero e con fuoco.*

реприза етюд No. 2 "Traits chromatiques" оп. 111

8

середній розділ "Final" оп. 72





Двопластова зі
СИНКОПОЮ


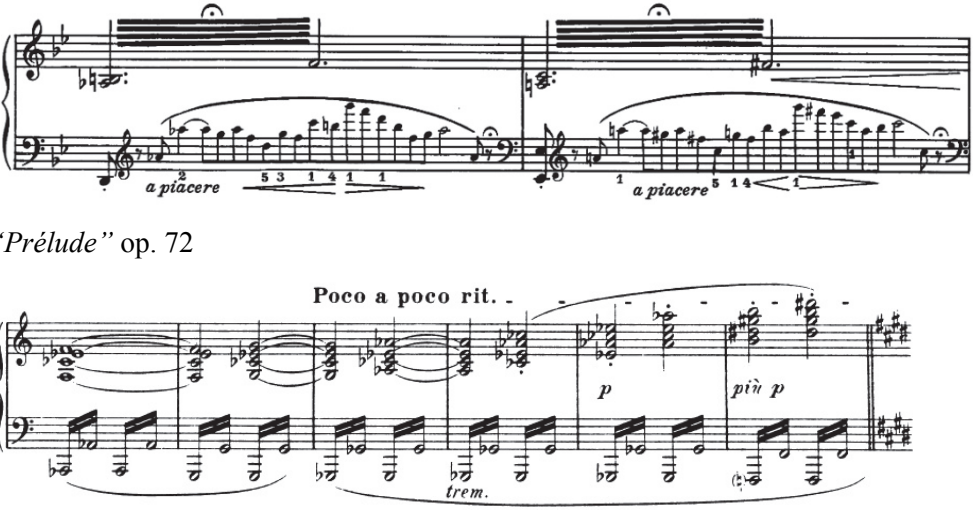
„Carillon” оп. 72

sempre ff

Трипластова

Етюд № 4 «Étude de rythme» оп. 52

<p style="text-align: center;">Martellato</p>	<p style="text-align: center;">Типово бравурних образів</p>	<p>Етюд № 6 “Toccata” op. 111</p> 
	<p style="text-align: center;">Спокійних образів</p>	<p>“Prélude” op. 72</p> <p style="text-align: center;"><i>Poco allegro, tempo rubato</i></p> <p><i>PIANO</i></p> 
<p style="text-align: center;">Гра в «гри руки»</p>	<p style="text-align: center;">Для двох рук</p>	<p>“Toccata” op. 72</p>  <p>“Chanson Napolitaine” op. 72</p> 

	Для однієї руки	<p>Етюд № 5 “<i>Élégie</i>” op. 135</p> 
Тремоло		<p>Багатель № 6 op. 3</p>  <p>“<i>Prélude</i>” op. 72</p>

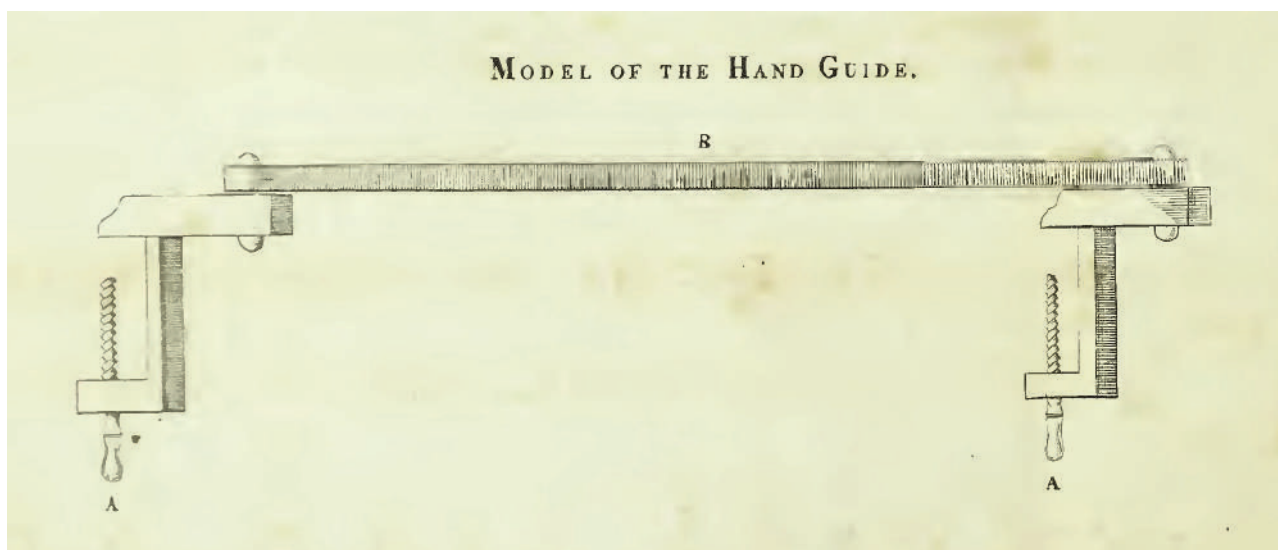
Таблиця 2. Записи фортепіанних циклів К. Сен-Санса

Назва, опус	Номери	Виконавець	Рік
«Шість багателей» оп. 3	№ 1–6	Марлін Доссе (<i>Marylène Dosse</i>)	1974
	№ 1–6	Бернард Рінгейсен (<i>Bernard Ringeissen</i>)	1993
	№ 1–6	Джулія Зільберквіт (<i>Julia Zilberquit</i>)	2007
	№ 1–6	Антон Нель (<i>Anton Nel</i>)	2008
	№ 1–6	Джефрі Берлсон (<i>Geoffrey Burleson</i>)	2011
	№ 1–6	Лука Касана (<i>Luca Casana</i>)	2019
«Шість етюдів» оп. 52	№ 6	Марія Юдіна	?
	№ 6	Альфред Корто (<i>Alfred Cortot</i>)	1931
	№ 1–6	Сесіль Уссе (<i>Cécile Ousset</i>)	1971
	№ 1–6	Марлін Доссе (<i>Marylène Dosse</i>)	1974
	№ 1–6	Франсуа-Рене Дюшабль (<i>François-René Duchâble</i>)	1979
	№ 6	Дьйордь Ціфра (<i>György Cziffra</i>)	1980-1986
	№ 1–6	Пірс Лейн (<i>Piers Lane</i>)	1997
	№ 1–6	Бернард Рінгейсен (<i>Bernard Ringeissen</i>)	2002
	№ 1–6	Антон Нель (<i>Anton Nel</i>)	2008
	№ 1–6	Джефрі Берлсон (<i>Geoffrey Burleson</i>)	2011
	№ 6	Михайло Петухов	2011
	№ 2, 6	Бертран Шамайю (<i>Bertrand Chamayou</i>)	2018
	«Альбом» оп. 72	№ 3	Моник де ла Брюшольрі (<i>Monique de la Bruchollerie</i>)
№ 1–6		Марлін Доссе (<i>Marylène Dosse</i>)	1974
№ 1–6		Бернард Рінгейсен (<i>Bernard Ringeissen</i>)	1982
№ 1–6		Антон Нель (<i>Anton Nel</i>)	2008
№ 1–6		Джефрі Берлсон (<i>Geoffrey Burleson</i>)	2011
№ 1–6		Маріо Патуцці (<i>Mario Patuzzi</i>)	2017
№ 1–6		Жанар Сулейманова	2020
Сюїта оп. 90	№ 1	Шура Черкаський (<i>Shura Cherkassky</i>)	1940-ві
	№ 1–4	Марлін Доссе (<i>Marylène Dosse</i>)	1974
	№ 1–4	Джефрі Берлсон (<i>Geoffrey Burleson</i>)	2011

	№ 1–4	Михайло Петухов	2011
	№ 1–4	Маріо Патузці (<i>Mario Patuzzi</i>)	2017
«Шість етюдів» ор. 111	№ 6	Самсон Франсуа (<i>Samson François</i>)	1957
	№ 1–6	Сесіль Уссе (<i>Cécile Ousset</i>)	1971
	№ 1–6	Марлін Доссе (<i>Marylène Dosse</i>)	1974
	№ 1–6	Франсуа-Рене Дюшабль (<i>François-René Duchâble</i>)	1979
	№ 1–6	Пірс Лейн (<i>Piers Lane</i>)	1997
	№ 1–6	Джефрі Берлсон (<i>Geoffrey Burleson</i>)	2011
	№ 1, 4	Бертран Шамайю (<i>Bertrand Chamayou</i>)	2018
«Шість етюдів» для лівої руки ор. 135	№ 4	Альфред Корто (<i>Alfred Cortot</i>)	1923, 1952
	№ 1–6	Альдо Чіколіні (<i>Aldo Ciccolini</i>)	1971
	№ 1–6	Марлін Доссе (<i>Marylène Dosse</i>)	1974
	№ 1–6	Бернард Рінгейсен (<i>Bernard Ringeissen</i>)	1982
	№ 1–6	Леон Флейшер (<i>Leon Fleisher</i>)	1991
	№ 1–6	Пірс Лейн (<i>Piers Lane</i>)	1997
	№ 1–6	Норіхіро Мотояма (<i>Norihiro Motoyama</i>)	2006
	№ 1–6	Антон Нель (<i>Anton Nel</i>)	2008
	№ 1–6	Джефрі Берлсон (<i>Geoffrey Burleson</i>)	2011
№ 1–6	Максим Зеккіні (<i>Maxime Zecchini</i>)	2020	
«Шість фуг» ор. 161	№ 1–6	Марлін Доссе (<i>Marylène Dosse</i>)	1974
	№ 1–6	Джефрі Берлсон (<i>Geoffrey Burleson</i>)	2011
	№ 1–6	Зонтрауд Шпайдель (<i>Sontraud Speidels</i>)	2018

ДОДАТОК В

Рис. 1. Модель «Рукостава» Ф. Калькбреннера



А. Гвинт для фіксації апарату на фортепіано.

В. Планка, на якій має спиратися передпліччя, виконуючи вправи з п'яти нот.

ДОДАТОК Д

Список опублікованих праць за темою дисертації

2. Клендій О. Семантика віртуозності в жанрово-стилістичній системі «Альбому» для фортепіано ор. 72 К. Сен-Санса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*: зб. наук. статей. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Вип. 52. Харків, 2019. С. 38–52. doi 10.34064 / khnum 1-5203
3. Клендій О. Принцип стильової інтеграції у фортепіанній творчості К. Сен-санса. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. ХДАДМ. Вип. 6. Харків, 2019. С. 35–39. doi 10.33625/2409-2347-2019-6-35-39.
4. Клендій О. Інтерпретологічний вимір фортепіанної творчості К. Сен-Санса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*: зб. наук. статей. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Вип. 56. Харків, 2020. С. 136–153. doi 10.34064/khnum1-5609
5. Klendii O. Virtuosity as a Style Developing Factor in Late C. Saint-Saëns's Oeuvres: a case study of "The Left-Hand Études" Op. 135. *The European Journal of Arts, Premier Publishing s.r.o.* Vienna. №1, 2020 P. 29–35. doi: <https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-29-35>.

Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено:

1. Науково-творча конференція «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців», тема: «Творчість К. Сен-Санса в дзеркалі музикознавчих концепцій». (м. Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 23–24 березня 2017).
2. Науково-практична конференція «Жінка за межами звичайного: Клара Шуман, Фанні Мендельсон, Марія Шимановська...», тема: «Жіночі присвяти К. Сен-Санса до фортепіанних творів». (м. Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 14 жовтня 2018).

3. Відкрита звітна науково-практична конференція «Музика і театр у науковому дискурсі», тема: «Жанрово-стильова еволюція фортепіанних циклів К. Сен-Санса (від класики до неокласики)». (м. Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 22 лютого 2019).
4. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти: культура та сучасність», тема: «Принцип «стильової різночасовості» у фортепіанній творчості К. Сен-Санса». (м. Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової, 30 квітня – 02 травня 2019).
5. Науково-практична конференція «*Novo interpretatus* в творчій практиці сьогодення (до 15-річчя кафедри інтерпретології та аналізу музики)», тема: «Фортепіанні етюди К. Сен-Санса як відображення виконавської традиції ХІХ століття». (м. Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 6–8 грудня 2019).
6. І відкрита онлайн конференція ради молодих вчених Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, тема: «Інтерпретологічний вимір фортепіанної творчості К. Сен-Санса». (м. Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 16 травня 2020).
7. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика», тема: «Роль К. Сен-Санса у розвитку французької національної школи контрапункту і фуги». (м. Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 4-6 березня 2021).
8. ХХІ Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців», тема: «Специфіка жанру прелюдії в фортепіанній творчості К. Сен-Санса». (м. Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 1–3 квітня 2021).
9. ІІ Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі», тема: «Типологія модусів віртуозності у фортепіанних циклах К. Сен-Санса». (м. Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 17-18 травня 2021).
10. Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Українське мистецтво, культура, освіта: актуальні проблеми, тенденції та перспективи

розвитку», тема: «Фортепіанна творчість К. Сен-Санса у репертуарі українських піаністів та системі вітчизняної сучасної мистецької освіти».(м. Івано-Франківськ, ПНУ ім В. Стефаника, 25–28 травня 2021).

ДОДАТОК Е

Список використаних нотних видань фортепіанних циклів К. Сен-Санса

1. Saint-Saëns C. Six Bagatelles Op. 3: pour piano. Paris : A. Durand&Fils, 1884. 28 с.
2. Saint-Saëns C. Six Bagatelles Op.3: pour piano. Paris : Simon Richault, 1856. 28 с.
3. Saint-Saëns C. Six Études Op. 52: pour piano. Paris : Durand, Schoenewerk & Cie, 1877. 42 с.
4. Saint-Saëns C. Album Op. 72: pour piano. Paris : Durand & Fils, 1948. 48 с.
5. Saint-Saëns C. Suite Op. 90: pour le piano. Paris : Durand & Fils, 1892. 17 с.
6. Saint-Saëns C. Six Études Op. 111: pour piano. Paris: Durand & Fils, 1899. 42 с.
7. Saint-Saëns C. Six Études pour la main gauche seule Op. 135: pour piano. Paris: Durand & Cie., 1912. 31 с.
8. Saint-Saëns C. Six Fugues Op. 161: pour piano. Paris: Durand & Cie., 1920. 28 с.