

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

БУРЕЛЬ Олександр Володимирович



УДК 785.6 : 78.03(44) “18/19”

**ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ КОНЦЕРТИ К. СЕН-САНСА
В КОНТЕКСТІ ФРАНЦУЗЬКОЇ ЖАНРОВОЇ ТРАДИЦІЇ
XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Харків – 2017

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського Міністерства культури України.

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент

Іванова Ірина Леонідівна,

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
професор кафедри історії української та зарубіжної музики

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства, професор

Жаркова Валерія Борисівна,

Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського,
завідувач кафедри історії світової музики

кандидат мистецтвознавства, доцент

Довжинець Інна Георгіївна,

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка,
доцент кафедри
музично-інструментального виконавства

Захист відбудеться «27» червня 2017 р. об 12 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64.871.01 у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції, 11/13, ауд. 58.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції, 11/13.

Автореферат розісланий «24» травня 2017 р.

Вчений секретар

спеціалізованої вченої ради,

кандидат мистецтвознавства, доцент



М. С. Чернявська

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. У музично-історичній думці творча особистість Каміля Сен-Санса (1835–1921) не відзначена надмірністю дослідницького інтересу. Дана ситуація значною мірою зумовлена тим, що за французьким автором не закріпилася слава першовідкривача нових шляхів у мистецтві. На протязі всього творчого життя К. Сен-Санса заповіді класиків незмінно залишалися альфою і омегою його естетико-стильових устремлінь. Притаманна йому відданість усталеним явищам новоєвропейського музичного мистецтва навіть ставала приводом для звинувачень автора у консерватизмі, академізмі, формалізмі, відсутності прагнення йти в ногу з сучасними тенденціями у музичній культурі, малій схильності до виникаючих радикальних новацій. Особливо гострий дисонанс відчувається між гармонізуючими якостями мислення композитора і тими рішучими зрушеннями, які відбувалися у художній свідомості на рубежі XIX – XX століть, що не стимулювало увагу до його спадщини з боку вчених. Відсутність маніфестованих інноваційних устремлінь К. Сен-Санса створює об'єктивну складність в осмисленні місця метра у панорамі європейської музики його часу. За цією та рядом інших причин, у тому числі ідейно-естетичного та ідеологічного порядку, його спадщина опинилась на нижніх позиціях ніким не писаної, проте узвичаєної табелі про композиторські ранги, закріпленої в українському та російському музикознавстві. Такому положенню сприяла й обмеженість творів французького майстра у концертних програмах виконавців та репертуарі оперних театрів України. Внаслідок цього наукові завоювання вчених, пов'язані з практикою дослідження особистості та творчості К. Сен-Санса, у кількісному відношенні залишаються досить скромними. Показово, що єдина російськомовна монографія про композитора, що належить Ю. Кремльову (1970), вийшла в світ без малого півстоліття тому. В українському музикознавстві видання подібного масштабу відсутні. Як правило, музичні досягнення К. Сен-Санса розглядаються в якості явищ, включених в більш широку наукову проблематику або учбово-методичну літературу. В зарубіжному науковому знанні особистості композитора присвячена численна література (переважно французькою та англійською мовами). Проте концертна гілка творчості висвітлена лише ліченими роботами (*P. Pollei, E. A. Rath, M. Stegemann*).

Отже, актуальність обраної теми дисертації зумовлена наступним:

- назрілою потребою у переосмисленні оціночних стереотипів, які склалися стосовно творчості К. Сен-Санса, з урахуванням інформації, що міститься у вітчизняних та зарубіжних музикознавчих джерелах, а також у репертуарному полі сучасної виконавської практики;
- несистематизованістю наукових уявлень про композиторську естетику французького майстра;
- нерозв'язаністю питання про засоби її втілення в інструментальних концертах К. Сен-Санса;
- невивченістю всієї сукупності інструментальних концертів композитора як реалізації авторської концепції даного жанру;
- відсутністю в українському музикознавстві сформованого наукового знання про своєрідність французького інструментального концерту XIX – початку

XX століття у його історичній еволюції;

- недостатньою дослідженістю інструментальних концертів К. Сен-Санса в їх зв'язках із жанровим процесом у даній сфері композиторської творчості, що відбувався у французькій та європейській музичних культурах романтичної доби.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано згідно з планом науково-дослідної та методичної роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського та відповідає комплексній темі кафедри історії української та зарубіжної музики «Класична та сучасна композиторська і виконавська творчість у науковому просторі історичного музикознавства» на 2011–2016 рр. (протокол №2 від 29.09.2011 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХДУМ імені І. П. Котляревського (протокол №6 від 30.01.2012 р.) та уточнено (протокол №6 від 02.02.2017 р.).

Метою дослідження є осмислення ролі К. Сен-Санса в становленні французького інструментального концерту XIX – початку XX століття. Згідно до цієї мети сформульовано наступні завдання:

- на підставі дослідження музикознавчих джерел окреслити коло актуальних наукових інтересів, пов'язаних із особистістю, життям та творчою спадщиною К. Сен-Санса;

- висвітлити етапи його композиторської еволюції;

- узагальнити існуючі в науковій літературі думки про естетику та стиль композитора, виявивши їх основоположні компоненти;

- розкрити дискусійність питання про класифікацію жанру інструментального концерту та знайти оптимальний варіант його вирішення;

- обрати методологічний підхід до аналізу інструментальних концертів К. Сен-Санса;

- розкрити сутність відношення композитора до інструментального концерту як прояву ключових положень його естетики та стилю;

- дослідити шляхи становлення французького інструментального концерту XIX – початку XX століття та визначити роль К. Сен-Санса у цьому процесі.

Об'єкт дослідження – творча спадщина К. Сен-Санса.

Предмет дослідження – інструментальні концерти К. Сен-Санса в контексті французької жанрової традиції XIX – початку XX століття.

Матеріалом дослідження є інструментальні концерти К. Сен-Санса – фортепіанні (№1, 1858; №2, 1868; №3, 1869; №4, 1875; №5, 1896), скрипкові (№2, 1857–1858; №1, 1859; №3, 1880) та віолончельні (№1, 1872; №2, 1902). Даний підбір зумовлений прагненням розкрити жанрові особливості концертів композитора в світлі його естетики. Для осмислення ролі К. Сен-Санса у розвитку французького інструментального концерту в дослідженні залучені жанрові зразки, що належать 16 авторам, у тому числі Ж.-Д. Аляру, Е. Лало, Т. Дюбуа, Ш. Відору, М. Жаелль, Б. Годару, Л. Аббіате та іншим. Враховуючи своєрідність стану концерту у жанровій панорамі французької музики XIX – початку XX століття, проводяться паралелі з його побутуванням в інших європейських культурах цього часу, у зв'язку з чим здійснюються посилання на твори Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Й. Брамса, Г. Венявського та інших. Необхідність окреслення періодизації творчого шляху К. Сен-Санса та внутрішньостильових ситуацій, на тлі котрих

створювались інструментальні концерти, призвела до залучення в дисертації прикладів з інших жанрових сфер автора (симфонічної, камерно-інструментальної, оперної).

Методи дослідження. В дисертації використано класичні методи дослідження, що склалися в теоретичному та історичному музикознавстві: типологічний, жанровий, структурно-композиційний, інтонаційний, порівняльний.

Теоретичну базу роботи складають праці різних галузей музикознавства: із загальних питань теоретичного та історичного музикознавства (М. Арановський, Б. Асаф'єв, Л. Ауер, В. Бобровський, Є. Браудо, М. Друскін, І. Іванова, Л. Кирилліна, В. Конен, Л. Мазель, С. Маркус, М. Михайлов, А. Мізітова, В. Москаленко, Є. Назайкінський, В. Протопопов, А. Прюн'єр, І. Рижкін, Н. Савицька, Н. Туровська, О. Фарбштейн, В. Цуккерман, А. Шерінг, К. Н. *Wörner*); історії французької музичної культури (В. Азарова, О. Алексєєв, Г. Берліоз, В. Великая, Т. Гнатів, К. Дебюссі, Т. Золозова, В. Конен, Р. Роллан, Н. Толстих, Г. Філенко, Г. Шнеєрсон, С. Яроцинський, А. *Dratwicki*, S. *Huebner*, B. R. *Schueneman*, N. *Simeone*); історії фортепіанного виконавського мистецтва (О. Алексєєв, Є. Зінгер, Н. Кашкадамова, А. Корто); матеріали, присвячені життю, творчості та естетиці К. Сен-Санса (М. Алексєєв, М. Кашкін, О. Коптяєв, Ю. Кремльов, Г. Ларош, О. Михайлов, О. Пастухова, Т. Сирятська, Ж. Т'єрсо, О. Фесенко, А. Хохловкіна, О. Чижевська, П. Шокальський, É. *Baumann*, S. J. *Bleicher*, J. *Bonnaure*, Ph. *Borg-Wheeler*, T. S. *Flynn*, J. *Gallois*, Ch. *Gounod*, P. *Graffin*, J. *Harding*, A. *Hervey*, G. *Johnson*, A. *Jullien*, W. *Lyle*, O. *Neitzel*, R. *Nichols*, A. *de Place*, S. T. *Ratner*, B. *Rees*, R. *Smith*, M. *Stegemann*, S. *Studd*); статті К. Сен-Санса; монографічні праці, пов'язані із творчістю французьких композиторів (О. Бушен, В. Жаркова, О. Жесткова, Ю. Кремльов, М. Савінов, С. Сигітов, А. Хохловкіна); статті та дослідження, присвячені жанру концерту (С. Ахмедова, Н. Ахмедходжаєва, К. Біла, М. Бондаренко, Л. Бутір, О. Зароднюк, М. Зварич, Н. Кравець, І. Кузнєцов, Л. Раабен, А. Соловцов, М. Тараканов); у тому числі – фортепіанного (Б. Гнілов, О. Долінська, М. Друскін, І. Кузнєцов, О. Мурга, Г. Орлов, А. Розанов, В. Тимофєєв, Я. Торган, J. M. *Koch*, S. D. *Lindeman*), скрипкового (О. Анісімов, В. Заранський, Л. Раабен, Ю. Хохлов, H. *Blanchard*, R. *Larry Todd*, R. *Maxham*), віолончельного (Л. Гінзбург, А. Іванов, Ю. Мінкін); проблеми діалогічності та комунікативності (О. Антонова, Н. Брагінська, О. Кучма, М. Лобанова, О. Самбріш, О. Самойленко, Л. Скрипнік, О. Філатова); енциклопедичні видання («Балет: энциклопедия», «Большая советская энциклопедия», «Музыкальная энциклопедия», «*Baker's Biographical Dictionary of Musicians*», «*Harenberg Personenlexicon 20. Jahrhundert*», «*Metzler-Komponisten-Lexikon*», «*Reader's Guide to Music: History, Theory, Criticism*»).

Наукова новизна отриманих результатів. У пропонованому дослідженні *вперше*:

- створено панораму наукового знання про особистість та музичну спадщину К. Сен-Санса;
- здійснено періодизацію творчості композитора, що дозволило розкрити динаміку його стилю;
- систематизовано та розкрито засадничі характеристики музичної естетики та стилю К. Сен-Санса;

- виявлено відношення композитора до жанру інструментального концерту як втілення авторських естетико-стильових властивостей;

- на підґрунті аналізу з обраних позицій усієї сукупності інструментальних концертів К. Сен-Санса та національного музичного контексту визначено роль композитора у становленні французької жанрової традиції XIX – початку XX століття.

Отримали подальший розвиток:

- питання класифікації інструментальних концертів;
- поняття симфонізації стосовно даного жанру;
- методи аналізу інструментального концерту.

Уточнено деякі дати створення інструментальних концертів XIX – початку XX століття у відповідності з новітніми довідково-енциклопедичними та науковими джерелами.

Практичне значення отриманих результатів. Аналітичні матеріали та наукові результати дослідження можуть бути використані в навчальних курсах «Історія зарубіжної музики», «Історія фортепіанного виконавства», «Історія виконавства на струнно-смичкових інструментах», «Аналіз музичних творів». Положення роботи можуть становити інтерес для солістів-інструменталістів та симфонічних диригентів.

Публікації. За темою дослідження опубліковано 4 статті в спеціалізованих виданнях, затверджених МОН України, стаття у науковому російському періодичному виданні «Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств» №3 (43), стаття у науковому російському виданні «Аспирант и соискатель» №4 (82), тези доповіді у виданні «Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених».

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, трьох Розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи, Висновків, Списку використаних джерел і Додатків, що містять таблиці та нотні приклади. Загальний обсяг дисертації становить 225 сторінок, з них 186 сторінок – основного тексту. Список використаних джерел включає 254 позиції, в тому числі 80 – англійською, французькою, німецькою мовами (музикознавчі матеріали – 65, нотні тексти – 15).

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У **Вступі** обґрунтовується актуальність обраної теми, формулюються мета і завдання роботи, визначаються об'єкт і предмет дослідження, аналітичний матеріал, наукова новизна та методи дослідження, можливість практичного застосування отриманих результатів.

Розділ 1. «Проблемні аспекти дослідження творчості К. Сен-Санса та жанру інструментального концерту» присвячений відгукам музикознавців щодо особистості композитора, рис його індивідуального стилю, жанру концерту (його типологізації, явищу симфонізації у XIX столітті, аналізу комунікативних зв'язків учасників ансамблю) та періодизації творчого шляху французького майстра, запропонованій автором дисертації.

У підрозділі 1.1. «Особистість і творчість К. Сен-Санса у дзеркалі музикознавчих досліджень та музично-критичних статей» надається огляд музично-критичних статей 1870–1890-х років, а також окремих висловлювань, що належать російським музичним критикам та композиторам (М. Кашкіну, Г. Ларошу, О. Коптяєву, В. Стасову, П. Чайковському, М. Мусоргському, М. Римському-Корсакову, Ц. Кюї). У першій половині ХХ століття спостерігається охолодження музикознавчої уваги до спадщини К. Сен-Санса у зв'язку із загальною зміною поглядів на сутність та призначення музичного мистецтва. Лише у повоєнний час поява окремих публікацій ознаменувала деяке відновлення інтересу до особистості К. Сен-Санса. Одним із перших вчених, здійснивши спробу оцінки творчого феномену композитора, став Ю. Кремльов (1908–1971). У статті «Камилл Сен-Санс и его эстетика» (1955) музикознавець поставив принципово важливі питання, що стосуються таких властивостей стилю автора, як еклектизм, протейзм, довершеність організації музичного матеріалу. Ці спостереження та ідеї набули розгорнутого продовження у монографії дослідника (1970). Одна з перших публікацій українських музикознавців належить П. Шокальському (1917–1983) – «Камилл Сен-Санс» (1969). Започаткована ним лінія продовжена працями І. Іванової (матеріал із навчального посібника «Історія опери: Західна Європа. XVII – XIX століття», 1998), О. Фесенко (дипломна робота «Риторические принципы организации музыкального текста на примере оперы К. Сен-Санса “Самсон и Далила”», 1999). Фортепіанні жанри та виконавська діяльність композитора репрезентовані у підручнику Н. Кашкадамової (2006), главі дисертації М. Бондаренко (2008), навчальному посібнику І. Іванової та А. Мізітової «Вальс в фортепианной музыке XIX – начала XX веков» (2014), статтях О. Пастухової (2004) та Т. Сирятської (2011). Спеціальними дослідженнями, присвяченими цілеспрямованому вивченню інструментальних концертів К. Сен-Санса, є дисертації американських науковців *P. Pollei* (1975), *E. A. Rath* (1975), а також книга німецького вченого *M. Stegemann* (1984). У загальних рисах представлений огляд концертів французького майстра у роботах *É. Baumann* (1905), *A. Hervey* (1921), *W. Lyle* (1923), монографії Ю. Кремльова (1970), працях О. Алексєєва (1961), Л. Гінзбурга (1978), Б. Гнілова (2008). Проте у наукових джерелах спостерігається відсутність системного підходу до інструментальних концертів К. Сен-Санса в аспектах його відношення до цього жанру та основних засад естетики та творчого стилю композитора.

У підрозділі 1.2. «Періодизація творчості К. Сен-Санса» розглядаються характерні риси кожного з виокремлених автором дисертації етапів. У *ранньому періоді* (з початку 1850-х по кінець 1860-х років) відчувається опора на творчий досвід Й. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена. Подібне «спадкування» є типовим щодо перших творів композитора. До того ж, К. Сен-Санс стояв на позиціях відмови від пошуків суто індивідуальної манери письма, що зумовило його відкритість до різних музичних стилів, елементи котрих він пізніше невимушено поєднував у своїй творчості. Згодом таке наслідування стало його творчим *credo*, властивістю вже сформованого стилю. Певний вплив відчувається й з боку сучасників-романтиків. Стикання з естетикою Ш. Гуно особливо відчувається при звертанні К. Сен-Санса до ліричних образів, а також виявляється у тяжінні до простоти та доступності викладу. У становленні творчих принципів композитора

неабияку роль зіграли Г. Берліоз та Ф. Ліст. Активна розробка К. Сен-Сансом інструментальної гілки у 1850–1860-ті роки виокремлює його серед французьких авторів того часу, оскільки осередком композиторських інтересів (Ш. Гуно, Л. Деліба, А. Ребера, Е. Рейєра, Ж. Бізе) був музичний театр.

У *середній період* творчості композитора (з кінця 1860-х по кінець 1880-х років) відчутним стає рух назустріч нововведенням у сфері музичної мови та формотворення. Французький автор нерідко стикається зі стилем Ф. Ліста та Р. Вагнера: у роботі з лейтмотивами, розширенні гармонічної сфери (застосуванні хроматизмів, побічних септакордів, нонакордів, різних гармонічних нашарувань), використанні тембрових можливостей оркестру у відтворенні драматургічної канви, зверненні до жанру симфонічної поеми, втіленні образів томління. Слід зазначити й розкриття чутливої стихії у творах 1870-х років (у Віолончельному концерті №1, «*Allegro appassionato*» *op.* 43). Також К. Сен-Санс починає послідовно звертатися до екзотизму (марш «Схід та Захід», 1869; сюїта «Персидські мелодії», 1870; опера «Жовта принцеса», 1871; «Алжирська сюїта», 1880).

У *пізньому періоді* творчості К. Сен-Санса (з 1890-х по 1921 рік) виявляються наступні зміни: перехід від симфонічних жанрів до камерно-інструментальних; поновлення інтересу до балету, музики для театрального спектаклю, органної та камерно-вокальної сфери творчості; розширення власної жанрової палітри (струнний квартет, музика до кінофільму). У композиційному та стилістичному плані у К. Сен-Санса суттєвих змін не відбувається; композитор як і раніше користується тими ж художніми засобами в області гармонії, мелодики, синтаксису, драматургії та ін. Підсилений у пізній період інтерес К. Сен-Санса до античності – в операх «Фріна» (1893), «Олена» (1903), «Деяніра» (1910), в музиці до спектаклів «Антігона» (1893), «Деяніра» (1898), «Андромаха» (1902) – знаходиться в руслі тенденцій того часу. Останні роки композиторського шляху (1913–1921 рр.) можна розглядати як окремий етап пізньої творчості, що відмічений особливим тяжінням до камерних жанрів (відсутністю капітальних творів – опер, ораторій), акцентуацією ліричного начала та елегантних мотивів. В цілому ж у пізній період творчості К. Сен-Санса стає наочною його характерна риса, що відсилає нас до авторської стильової домінанти, – гнучке засвоєння нового на тлі ощадливого збереження традицій.

У **підрозділі 1.3. «Естетичне *credo* та риси композиторського стилю К. Сен-Санса»** висвітлені засадничі характеристики музичної естетики французького автора. Найважливішою складовою особистості композитора є *класичний тип художнього мислення*. Від нього походять наступні індивідуальні особливості творчості майстра: культ досконалості форми, відсутність занадто відвертих проявів чутливості, протейзм (здатність до стилістичного перевтілення), лаїцизм (відторгнення усього таємничо-загадкового). Класичне «загартування» вберегло французького автора від багатьох крайнощів романтизму. Важливою складовою творчого ідеалу композитора є якість вироблення. Ідеальна архітектоніка музичної композиції породжувала у К. Сен-Санса особливе відчуття естетичного задоволення. У зв'язку з цим він постає істинним виразником французького у мистецтві.

Також набуває важливості питання про *стилістичну широту* музичної мови К. Сен-Санса. Дослідники використовують такі визначення, як «невитриманість

стилю» (О. Коптяєв), «асиміляція» (Р. Роллан), «гібридність» та «протеїзм» (Ю. Кремльов), «еклектизм» (А. Жюльєн, Ю. Кремльов, Г. Ларош, М. Stegemann). Причинами інтегративності стилю К. Сен-Санса уявляються різні чинники: енциклопедичність знань, яка підштовхує його до застосування різноманітних стилістичних пластів, та любов до свободи, високо шанованої греко-латинською античною цивілізацією, спадкоємицею котрої вважають себе французи.

Націленість К. Сен-Санса на усталені одиниці мистецтва не виключає новаторських рис його творчості. Це виявляється у відмові від традиційної каденції в інструментальному концерті, переосмисленні канонічних форм як на рівні циклу (у застосуванні двочастинності), так і в окремих частинах. Він виявився одним з перших французьких композиторів, який звернувся до жанру симфонічної поеми («Прядка Омфали», 1871). Водночас, К. Сен-Санс не був ані реформатором (як Г. Берліоз, Ф. Ліст), ані духовним вождем (як Р. Вагнер), ані засновником композиторської школи (як С. Франк, В. д'Енді). І все ж, його вплив проявляється у творах молодших французьких сучасників: Г. Форе, А. Мессаже, А. Жедальжа, Г. П'єрне, М. Равеля. Класичні заповіді, збережені К. Сен-Сансом, убачаються й у творчості французьких авторів XX століття – А. Русселя, Д. де Северака, Ж. Ібера, Ф. Пуленка, Ж. Франсе.

Підрозділ 1.4. «До проблеми класифікації жанру інструментального концерту» присвячений трьом питанням – типології інструментального концерту, симфонізації жанру у XIX столітті та розгляду методології дослідження комунікативних зв'язків.

У пункті 1.4.1. **«Наукові підходи до типології жанру інструментального концерту»** розкрито дискусійність означеного питання. У полі музикознавчої наукової думки чітко вирізняються два відправних моменти стосовно даної проблеми. Основу типології Л. Раабена (1967) складають *методи розвитку* музичного матеріалу, внаслідок чого автор виокремлює два типи – віртуозний та симфонізований. Інший спосіб класифікації концерту – на основі *співвідношення соліста та оркестру* – міститься у працях Ю. Хохлова (1956), А. Соловцова (1959), І. Кузнєцова (1980), М. Тараканова (1986). При спільності поглядів кожен із названих авторів робить акцент на різних проявах цих співвідношень. Культурологічний підхід здійснює Б. Гнілов (2008); пропоновану дослідницьку модель вчений визначає як інтегруючу та десимфонізуючу, що виступає альтернативою диференціюючій та симфонієцентристській, поширеним у сучасній теорії інструментального концерту.

У даній роботі застосована класифікація концерту, здійснена І. Кузнєцовим. В ній виділено три типи співвідношень соліста та оркестру. Перший – *паритетний* – характеризується високим рівнем розвиненості кожної партії та їх збалансованістю (концерти Ф. Мендельсона, П. Чайковського, Е. Гріга). Другий тип – *домінантно-сольний* – вирізняється переважанням сольної партії над оркестровою, малою роллю діалогу між солістом та оркестром (концерти А. Герца, Ф. Калькбренера, Ф. Шопена). Назва третього типу – *домінантно-оркестрового* («концерту-симфонії») – вказує на зростання ролі оркестру та його більшу драматургічну активність (концерти М. Равеля, Б. Бартока, І. Стравінського).

У пункті 1.4.2. **«Симфонізація інструментального концерту XIX століття»** відмічається, що даний процес реалізується через різні параметри,

серед яких спостерігається акцентуація одних і нівелювання інших. Зближення концерту з симфонією в *ідейно-образному плані* виявляється у особливій глибині художньої концепції, значущості змісту, що найчастіше асоціюється з творами Л. Бетховена. Проникнення в жанр *симфонічних методів розвитку*, підкреслене Л. Раабеном, реалізується через підсилення конфліктних моментів ансамблю, що спостерігаються вже у пізніх фортепіанних концертах В. А. Моцарта. Надалі цю тенденцію ще більше загострив Л. Бетховен. Із конфліктністю пов'язане і збільшення інтенсивності розвитку – розробковість проникає в експозиційні розділи, а власне розвиваючі частини музичної форми стають ширшими. Одним із симфонічних принципів може виступати посилення цілісності структури твору, що досягається через інтонаційну спорідненість частин та монотематичне перетворення основних тем. Завдяки цьому жанр набуває рис концептуальності, здійснюючи помітний крок назустріч інтелектуалізації.

Зближення концерту з симфонією відбилося і в *структурних змінах*, а саме у зверненні до чотиричастинності. Вона реалізується у вигляді розширення класичного тричастинного циклу через введення *Scherzo* (літольвівська модель), що нерідко призводить до укрупнення розмірів твору. Проте можливий варіант і «чотиричастинної одночастинності» (визначення Я. Торгана), запропонований лістовською моделлю. Також слід зазначити поступове становлення драматургії тембрового розвитку й зростання «силових» можливостей виконавського апарата, що виражається у посиленні динамічної могутності сольного інструменту та розширенні оркестру (аж до потрібного складу).

Далі розглядаються основні історичні етапи симфонізації концерту у ХІХ столітті (у творах Л. Бетховена, А. Літольфа, Ф. Ліста, Й. Брамса і самого К. Сен-Санса). Перипетії даного процесу описані на прикладі фортепіанних концертів, оскільки відбиті в них найбільш послідовно. Здебільшого за межами Франції відбувається симфонізація і смичкового концерту – скрипкового (Р. Шуман, Й. Брамс, М. Брух, Г. Гьотц, А. В'єтан, Й. Йоахім) та віолончельного (К. Райнеке, А. Дітріх, Й. Рафф, К. Давидов, А. Дворжак, Д. Поппер). Зміни, реалізовані у творах названих авторів, багато в чому співзвучні перетворенням у жанрі фортепіанного концерту. У них відбувалися подібні процеси: відхід від домінантно-сольного типу висловлювання, поступове зростання ролі оркестру, становлення тембрової драматургії, насичення форми романтичною поемністю, підпорядкування віртуозності художньо-драматургічним цілям.

У **пункті 1.4.3. «Аналітичний апарат дослідження комунікативних зв'язків в інструментальному концерті»** за основу були взяті положення дисертаційної праці «Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период» (1989) О. Антонової. Її класифікація надається у скоригованому вигляді, в результаті чого замість десяти різновидів загалом представлено вісім: «тема–фон», «фон–тема», «діалог», «тематичний дует згоди», «тематичний дует незгоди», «нетематичний дует», «оркестр», «соліст». Зміни відбулися за рахунок об'єднання чотирьох варіантів діалогу («згоди диктумного типу», «згоди модусного типу», «незгоди диктумного типу», «незгоди модусного типу») у один – «діалог». «Тема–протискладення» та «2-й різновид» вилучені, оскільки є близькими до «тематичного дуету незгоди» та «нетематичного

дуету» відповідно. «1-й різновид» зберігається, але отримує назву «фон–тема». Додатково введені такі форми викладу, як «оркестр» і «соліст» (у класифікації О. Антонової відсутні). Таким чином, у підрозділі 1.4. розкрито проблемні аспекти вивчення інструментального концерту як жанру на сучасному етапі розвитку музичної науки.

У **Розділі 2. «Фортепіанні концерти К. Сен-Санса у становленні французької жанрової традиції»** представлений аналіз п'яти творів композитора (№1, 1858; №2, 1868; №3, 1869; №4, 1875; №5, 1896) разом із зверненням до зразків інших авторів, що склали жанрову панораму у Франції XIX – початку XX століття.

На початку **підрозділу 2.1. «Фортепіанний концерт №1 D-dur (1858) К. Сен-Санса на зламі історичної еволюції жанру у французькій музиці XIX століття»** позначено лінію розвитку фортепіанних концертів у Франції в першій половині XIX століття. Твори 1800–1810-х належать до епохи класицизму (А.-Ж. Ріжель, П. Блондо, Л. Жаден, Л.-Ф. Герольд); опуси 1820–1830-х (Ф. Калькбрєнер, С. Тальберг, Ш. Алькан) та 1840–1850-х (Е. Прюдан, Ж. Пфайффер, А. Герц) демонструють модель «блискучого» концерту. У той час, коли у Франції жанр був відмічений рисами кризи, у сусідніх країнах (Голландії, Німеччині) з'являються вельми новаторські твори А. Літольфа та Ф. Ліста. На тлі цих двох протилежних тенденцій – віртуозної та симфонізованої – рельєфно виступає Фортепіанний концерт №1 (1858) К. Сен-Санса, що продовжує радше моцартівську класичну лінію. Припинення домінантно-сольної традиції відбулося у витриманій паритетності учасників ансамблю та активній тематичній роботі. Збереження тричастинної структури виявляє «обережне» ставлення автора до нових тенденцій (чи то до 1-частинності Ф. Ліста, чи до 4-частинності А. Літольфа), відсутність у нього негайного прийняття виникаючих новацій при потребі дати їм «відстоятися».

У **підрозділі 2.2. «Жанрово-стильові тенденції у Фортепіанному концерті №2 g-moll (1868) К. Сен-Санса»** відмічається, що 1860-ті роки характеризуються співіснуванням домінантно-сольних тенденцій (Ж. Пфайффер, А. Герц) та нового «модного» жанрового різновиду *Concerto symphonique* (А. Літольф, М. Бергсон, Е. Вроблескі). При цьому Фортепіанний концерт №2 (1868) К. Сен-Санса неможливо віднести ані до першої, ані до другої. Більш активне звернення до сфери чутливості через «шуманізми» та оповідальність першої частини завдяки помірному темпу свідчать про орієнтацію К. Сен-Санса на романтичну модель. У використанні *Scherzo* (II ч.) та стрімкої тарантели у якості фіналу можна вгледіти вплив А. Літольфа (зокрема, його *Concerto symphonique* №2, №3); в цілому ж концепція твору К. Сен-Санса цілком самостійна та оригінальна, адже побудована ним структура з поступовим темповим нагнітанням (повільно – швидко – дуже швидко) не має попередніх аналогів у жанрі фортепіанного концерту. До часу створення твору К. Сен-Санс поступово відступає від героїко-урочистих образів, що стійко приваблювали його в ранній період творчості. Замість цього спостерігається поступовий рух назустріч образам романтичної чутливості та більш відкритим проявам душевного переживання, що стають характерними для деяких творів композитора 1860-х років та ще більше посилюються у 1870-х.

Підрозділ 2.3. «Топоси героїки та патетики у Фортепіанному концерті №3 Es-dur (1869) К. Сен-Санса» присвячено наступному твору автора, образна

спрямованість котрого лежить значною мірою в руслі героїки. Та якщо у Першому концерті (1858) вона мала життєрадісно-піднесений, урочистий характер, то тут забарвлюється нотками велемовної патетики. Не випадковим уявляється вибір композитором *Es-dur* – у цій же тональності написані фортепіанні концерти Л. Бетховена (№5) та Ф. Ліста (№1), із котрими сенсансівський опус перегукується своєю гордовитістю. Своєрідною антитезою героїці виступають ліричні епізоди твору: побічна партія подана у якості противаги до головної (у I ч.), друга частина в цілому протистоїть першій. При цьому важливо відзначити педалювання композитором таких відтінків лірики, як медитативність та споглядальність, що у К. Сен-Санса зустрічається не часто у зв'язку із проникненням у лірику дієвості (не тільки у концертах, але і у симфоніях, сонатах). Започаткована у Другому концерті романтизація у Третьому набуває загострення у зв'язку із розширенням гармонічної сфери та проникненням настроїв містицизму.

На початку підрозділу 2.4. «Відбиття стильових пошуків К. Сен-Санса 1870-х років у Фортепіанному концерті №4 *c-moll* (1875)» відмічається посилення інтересу французьких авторів до фортепіанного концерту в руслі «періоду Оновлення» (А. Кастільйон, Б. Годар, Ш. Відор, Т. Дюбуа, М. Жаелль). При цьому розвиток жанру у 1870-ті роки багато в чому демонструє продовження сенсансівських заповітів, що виявляється у збереженні тричастинної структури, вагомій ролі риторики, яскравій красномовності.

У Фортепіанному концерті №4 (1875) К. Сен-Санс втілює нову, не використовувану ним раніше у даному жанрі, ідейно-образну концепцію, звернувшись до типово романтичного принципу драматургії – від болісно-тяжких роздумів до переможного утвердження. Концептуальність задуму та фіналоцентристська спрямованість у русі музичної думки стали визначальними у прагненні композитора до оновленого прочитання жанру. У чергуванні епізодів *Allegro moderato* та *Andante* (у першій частині), *Allegro vivace* і *Allegro* (у другій) безсумнівно виявляються риси лістовської злитно-циклічної форми. Та якщо концерти веймарського романтика вписуються в структуру чотиричастинної одночастинності, або моноциклу (за Я. Торганом), то сенсансівський *op. 44* може бути охарактеризований терміном «дуоцикл» (чотиричастинна двочастинність).

Поемний принцип композиції у Концерті №4 виявився в образних трансформаціях, широко розвиненій варіаційності, «кочуванні» тем, як засобі створення наскрізної тематичної драматургії, циклічному використанні тематизму. Перетворювання ніби віддаленої теми першої частини в урочисту у фінальному *Allegro* дозволяє говорити про більш послідовне втілення автором симфонізації жанру. Окрім цього композитор також здійснює модифікацію основної теми *Allegro moderato* першої частини у скерцозному епізоді (*Allegro vivace*) другої. У даному випадку образна трансформація досягається завдяки переходу від стримано-благородних висловів до саркастично-неспокійних.

На початку підрозділу 2.5. «Нові віяння у французькій музичній культурі 1880–1890-х років та Фортепіанний концерт №5 *F-dur* (1896) К. Сен-Санса» представлений стислий огляд французьких фортепіанних концертів 1880–1900-х років (М. Жаелль, Г. П'єрне, Ш. Гуно, Е. Лало, Б. Годара, Т. Дюбуа), кожен із котрих демонструє ті чи інші стилістичні уподобання авторів. Далі надається аналіз

Фортепіанного концерту №5 (1896) К. Сен-Санса. Після романтично відбитої бетховенської концепції «від темряви до світла» двочастинного Четвертого концерту (1875) композитор повернувся до дивертисментної трактовки циклу. Звернення до класичної тричастинної композиційної моделі («швидко – повільно – швидко») відбувається під знаком посилення класицистських тенденцій у творчості К. Сен-Санса 1890-х років. Їх прикметами виступають остинатний характер руху у першій частині (з великою кількістю гамоподібних пасажів у фортепіано) та вирішення третьої частини (жвавої токати) в дусі фіналів симфоній гайдно-моцартівського типу. Класицистичність мислення також проявляється в образній спрямованості твору в цілому: своїм оптимізмом та світлою життєрадісністю П'ятий концерт протистоїть лінії загострено-експресивних пізньоромантичних фортепіанних концертів того часу поза межами Франції – Е. д'Альбера (№2, 1892), Е. Донаньї (№1, 1898), М. Мошковського (*op.* 59, 1898).

Розділ 3. «Жанрово-стильові спроби К. Сен-Санса у концертах для струнно-смічкових інструментів з оркестром» містить аналіз трьох скрипкових (1857–1858, 1859, 1880) та двох віолончельних (1872, 1902) концертів автора. За аналогією з попереднім розділом тут залучені приклади жанру інших французьких авторів (Ж.-Д. Аляра, Ш. Данкля, Е. Лало, Ш. Відора, М. Жаелль, Л. Аббіате).

На початку підрозділу 3.1. **«Топоси урочистості, лірики та патетики у Скрипкових концертах №2 *C-dur* (1857–1858), №1 *A-dur* (1859), №3 *h-moll* (1880) К. Сен-Санса»** здійснено короткий екскурс до історії розвитку скрипкового концерту у Франції першої половини XIX століття. Відмічається значна затребуваність жанру у 1800–1810-ті роки, що продемонстровано творчістю представників Паризької скрипкової школи – Р. Крейцера (19 концертів), П. Роде (13 концертів) та П. Байо (9 концертів). У подальшому ініціативу було перейнято бельгійськими скрипачами, в першу чергу Ш.-О. Берію (10 концертів), творчість котрого пов'язана із французькою класичною скрипковою школою. Шляхом Ш.-О. Берію пішли його молодші колеги, представники Льєзької скрипкової школи – Ф. Прюм (3 концерти), Ю. Леонар (5 концертів) та А. В'єтан (7 концертів). Проте у самій Франції у цей час не спостерігається стійкого інтересу композиторів до жанру. А ті нечисленні приклади, що можна знайти (Концерти *op.* 78 Ш. Данкля, *op.* 15 та *op.* 34 Ж.-Д. Аляра), зазнають в свою чергу впливу творчості бельгійських колег.

Далі розглянуто скрипкові концерти К. Сен-Санса в хронологічному порядку їх написання. Концерт №2 *C-dur* (1857–1858) займає особливе положення у французькій музиці, оскільки до даного жанру звернувся не скрипаль, зосереджений на написанні творів для власного інструменту, як це було найчастіше у Франції, а композитор, що мав широкий кругозір в різних галузях музичного мистецтва. Це наклало відбиток на Концерт №2 та виявилось в активній тематичній роботі з матеріалом та досить значній ролі оркестрової партії. Даний твір яскраво відбиває тенденції раннього періоду творчості К. Сен-Санса, у котрому суттєве значення має героїко-урочисте начало. Він вирізняється піднесеністю викладу, масштабністю скрипкової партії, високою екстравертністю. Своєю концепцією опус виявляється близьким до створеного у цей же час Фортепіанного концерту №1 (1858) автора: на це вказують бадьорий характер першої частини, скорботні інтонації у повільній, блиск фіналу. Урочистість присутня у всіх трьох частинах циклу, в кожній з котрих

набуває певного забарвлення – оптимізму (І ч.), драматизму (ІІ ч.), святковості (ІІІ ч.).

Вельми значна віртуозність солюючої партії супроводжується дещо зовнішньою помпою та юнацькою бравадою. Тут ми знаходимо широкі діапазони мелодичних побудов, використання крайніх позицій на струні *G* та злети у найвищі регістри скрипки. У Концерті №2 задіяний широкий спектр виконавських прийомів: штучні флажолети, трелі, подвійні ноти (терції і октави), акордова техніка. Звертає на себе увагу різноманітне використання штрихів (*détaché, legato, spiccato, staccato, martelé*).

В одночастинному Скрипковому концерті №1 (1859) К. Сен-Санс застосував значною мірою інший підхід. Тут майже все протилежно написаному трохи раніше Скрипковому концерту №2: коло образів, формоутворення, характер тематизму, штрихова техніка соліста, комунікативні зв'язки. У творі домінує світла лірика (показовим є і вибір тональності *A-dur*). У поєднанні з урочистими епізодами, розташованими у ключових місцях форми, вона відтворює характер життєствердного оптимізму, що особливо типово для творчості К. Сен-Санса 1850-х років. Звернення композитора до топосу лірики продиктовано, з одного боку, бажанням подати жанр в іншому ракурсі, з другого – орієнтацією на виконавський почерк скрипаля П. Сарасате (1844–1908), за проханням котрого і був написаний Концерт *A-dur*. У творі відсутні загострені романтичні протиставлення, фантазійність, несподівані повороти музичного сюжету. У той же час опус К. Сен-Санса відмічений деякими проявами романтичного стилю, зокрема співставленням мажору та мінору у ключових розділах форми; перевагою медіантової та субдомінантової тональностей у побічній партії, а також багатоплановістю лірики, її «вокальністю». Про зв'язок із романтичною поемністю свідчать як повільний епізод у розробці (*Andante espressivo*), так і тяжіння до концентричності форми. Аналогічно австро-німецьким композиторам ХІХ століття, К. Сен-Санс не цурається чутливих інтонацій; проте на відміну від успадковуючих культуру бідермаєра Ф. Мендельсона та Р. Шумана, він звертається до традицій французької салонної музики, переломленої у жанрі ліричної опери Ш. Гуно. При цьому композитор ніколи не використовує побутові джерела у своїй первісності, але естетизує їх, підкоряючи вимогам високого смаку. У такому підході до загальноживаних мовних формул він також виявляється близьким класичному мистецтву.

Якщо у 1850-ті роки автора стійко притягали урочисті образи (реалізовані у Скрипкових концертах №1 та №2), то 1880-ті відмічені активним використанням топосу чутливості, що визначило своєрідність Скрипкового концерту №3 *h-moll* (1880). Звернення до патетики призвело до посилення декламаційного начала в партії соліста. З іншого боку, збуджений характер крайніх частин циклу значною мірою утворюється завдяки «стрибучим» (*spiccato, sautillé*) та комбінованим штрихам, котрі у попередніх концертах застосовувалися у солюючій партії в дещо меншій мірі. В композиційно-драматургічному плані Концерту №3 проявляється така властивість музичного стилю К. Сен-Санса, як уникнення дублювання колись знайденого творчого рішення. Автор повертається після одночастинного Скрипкового концерту №1 та двочастинного Фортепіанного концерту №4 до тричастинного циклу, вибудованому відповідно до класичної моделі «швидко –

повільно – швидко». Разом з тим, драматургічний профіль твору набуває нових рис: композитор звертається до логічного принципу драматургії мети, насичуючи фінал активним музичним становленням та складним сюжетним розвитком.

У підрозділі 3.2. «Творчі досвіди К. Сен-Санса у Віолончельних концертах №1 *a-moll* (1872) та №2 *d-moll* (1902)» поряд із сенсансівськими опусами розглянуто декілька супутніх творів у цьому жанрі французьких авторів – Ш. Відора (1877), Е. Лало (1877), М. Жаелль (1882), Л. Аббіате (1895). Віолончельний концерт №1 *a-moll* (1872) відображає характерну для творчості К. Сен-Санса 1870-х років тенденцію почастішання проявів чутливості та суто романтичних поривань. Ці зміни відбуваються в рамках топосу патетики, у котрій акцент зсувається в бік образів душевних страждань. Стикання з романтичним значною мірою здійснюється через сближення з Ф. Мендельсоном, що є проявом протеїзму французького автора. Твір виник на тлі посилення композиторського інтересу до віолончелі у 1870-ті роки: *op.* 32 (1872), *op.* 43 (1873), *op.* 36 (1874), *op.* 51 (1877). Маючи за плечима досвід звернення до одночастинної структури (у Скрипковому концерті №1), К. Сен-Санс трактував її в даному випадку в іншому ракурсі. Насичення активною симфонічною дієвістю виявилось у динамічно розвиненій формі та діалектичних зв'язках, де всі етапи музичної драматургії зумовлені один одним.

Віолончельний концерт №2 *d-moll* (1902) К. Сен-Санса яскраво демонструє естетичну позицію автора у перші десятиліття ХХ століття, його свідоме ухилення від імпресіонізму (К. Дебюссі), модернізму (Е. Саті, І. Стравінський), пізнього романтизму (Г. Ропарц, Ф. Шмітт). Класичність твору проявляється у нормативності мелодико-гармонічної мови (з униканням хроматичних, цілотнонових послідовностей та квартових співзвуч), графічності оркестровки. Ключовим пунктом виступає максимальна ясність викладу, так само як і збереження паритетності учасників ансамблю (без переважування оркестрової складової).

В основі двочастинної форми, реалізованої композитором у деяких попередніх опусах (Четвертому концерті *op.* 44, Третій симфонії *op.* 78), лежить контрастно-складовий принцип. В рамках даної схеми здійснюється поділ на два розділи кожної частини: першої – на схвильовано-патетичний (*A*) та споглядально-ліричний (*B*), другої – на дієво-скерцозний (*C*) та піднесено-урочистий (*A*₁). Проте якщо в *op.* 44 і *op.* 78 було створено фактично безперервну поемну композицію, то у Віолончельному концерті №2 немає подібного «перетікання» одного в інше (так само, як і відсутні монотематичні перетворення, що мають місце в *op.* 78). Явно виражений смисловий центр твору відсутній – усі епізоди наче відокремлені, що демонструє аконфліктну сюїтну логіку контрастних зіставлень. Таким чином, К. Сен-Санс, скориставшись дво-чотиричастинною схемою, трохи модифікував її, відмовившись від розгорнутості крайніх розділів – першого розділу першої частини (*A*) та другого розділу другої частини (*A*₁).

У **Висновках** узагальнено основні результати дослідження у відповідності до поставлених у ньому завдань.

Як засвідчив огляд музикознавчих джерел щодо вивчення особистості, життя та творчості К. Сен-Санса, на науковій мапі музичної культури вони розміщені вкрай нерівномірно. В країнах Західної Європи та США знання про французького композитора постійно поповнюються новими спостереженнями та фактами, що

свідчить про незгасаючий інтерес до його спадщини. Напроти, в українському дослідницькому обігу увага до нього достатньо обмежена. В результаті, в історії зарубіжної музики другої половини XIX сторіччя та першого десятиліття XX сторіччя виявляється глибока лакуна, що перешкоджає повноті уявлень про реальні вектори її розвитку. Найбільшою обмеженістю характеризується наукове знання про інструментальні області французької музики цього часу, а роль в ній К. Сен-Санса виявляється радше номінативною, аніж історично значущою та всебічно аргументованою. Обмовимо, що і в зарубіжній науці досягнення композитора перед національною культурою чітко не прописані. Його феномен як творчої особистості осмислений явно недостатньо, хоча автори і називають окремі властивості.

У значній мірі такий стан речей зумовлений своєрідністю постаті К. Сен-Санса на фоні його сучасників. Ніколи не тяжіючи до активного реформаторства, композитор усією своєю діяльністю об'єктивно захищав основи класичного мистецтва. Якщо мати на увазі, що названі якості притаманні французькій культурі в цілому, то стане очевидною національна ґрунтовність композиторського *credo* К. Сен-Санса. Класичність його природи проявляється у відношенні до усталених загальнологічних законів композиції, котрі зберігають цінність на протязі усього творчого шляху автора. Виявляючи постійну чуйність до стану сучасної музики, К. Сен-Санс ніколи не приймає аніяких новацій на віру, а мудро розпоряджається набутим досвідом. При очевидній єдності стилю вирізняються три періоди творчості автора (ранній, середній, пізній), що значною мірою пов'язано із знахідками у сучасному музичному мистецтві, а також у розвідці неапробованих композитором жанрів. В останні ж десятиріччя життя, в атмосфері радикального переоснащення музичного мистецтва, не розділяючи пафосу його революційних змін, французький майстер прагне до встановлення можливого контакту із сучасністю, відгукуючись на її запити розробленням античної тематики у 1890–1900-ті роки, і навіть створюючи музику до кінофільму – знаменню наступаючої нової ери в історії культури.

Класичність мислення К. Сен-Санса як знакової прикмети французького менталітету заявляє про себе у системі його естетичних принципів, основу котрих складає широка амплітуда творчих інтересів, що призводить до виняткової музичної ерудованості автора і обертається інтегративністю його персонального стилю. Звідси – багатозмістовність творів К. Сен-Санса та множина аллюзій, що випереджає інтертекстуальність мистецтва XX сторіччя. Не менш провісною видається його позиція по відношенню до романтичного самовираження. Авторське начало радше режисує музичне дійство, аніж постає його внутрішнім змістом. Незважаючи на те, що життєві факти та обставини все ж таки накладають відбиток на творчість К. Сен-Санса, вона ніколи не прочитується з точки зору автобіографічності. Звідси походить та культура почуття, котра властива аристократам духу. «Чуже слово», що легко вгадується у музичній будові творів К. Сен-Санса, служить вкрай об'єктивованим методом донесення авторської думки, що також випереджає естетичні позиції композиторів XX сторіччя.

Винятково важливою виявилась історична місія К. Сен-Санса у французькій музиці, насамперед, в області національного інструменталізму. Задовго до початку руху «Оновлення» композитор прийнявся за розробку великих оркестрових

композицій – симфоній та концертів, і якщо у першому випадку спроби зосередилися переважно на ранніх етапах його творчої еволюції, то інший жанр став постійним провідником виникаючих музичних ідей. По суті, К. Сен-Санс стимулював розвиток на французькому ґрунті сучасних комунікативних та композиційних норм жанру, обравши дещо інший шлях, у порівнянні із німецькою традицією. Фактично, К. Сен-Санс повернув концерту його первинну семантичну функцію та соціокультурне призначення. Інакше кажучи, він виявив таке ставлення до жанру, котре актуалізується у контексті неокласичних та необарокових пошуків ХХ сторіччя.

Дбайливо збережена автором паритетність між солістом та оркестром виявляється у збалансованому співвідношенні різновидів «тема–фон» та «фон–тема», активному використанні «діалогів»; а прагнення максимальної підтримки контакту серед учасників ансамблю обертається помірним застосуванням різновидів «оркестр» та «соліст». У композиції циклу К. Сен-Санс орієнтується здебільшого на тричастинну модель, проте образно-драматургічне та темпове співвідношення частин кожного разу вирішене окремо.

Індивідуалізація художнього задуму кожного концерту обумовлюється не тільки креативністю композиторської фантазії, але і тим контекстом, у котрому створювався певний зразок – як внутрішньостильовим, авторським, так і національно-жанровим, ширше – сучасним. Поява Першого фортепіанного концерту (1858) багато в чому стимулювалась концертною практикою К. Сен-Санса-піаніста. Народження двох нових творів (*op.* 22, 1868 та *op.* 29, 1869) означило початок середнього періоду творчості. Фортепіанний концерт №4 (1875) створювався в пору захоплення жанром симфонічної поеми та посилення лістовських впливів, що і зумовило його незвичну двочастинну побудову. У П'ятому концерті (1896) відновлюються класицистські орієнтири автора, що можна розглядати як опосередковане протистояння вагнерізму та імпресіонізму у французькій культурі на межі століть.

Свій шлях руху здійснюють скрипкові концерти (*op.* 58, 1857–1858; *op.* 20, 1859; *op.* 61, 1880) композитора. У них, як і у фортепіанних, панує розмаїття топосів (патетики, героїки, лірики) та драматургічних рішень (одночастинний Перший та трьохчастинні Другий та Третій). Користуючись здобутками фортепіанного та скрипкового різновидів інструментального концерту, К. Сен-Санс здійснює нелегкий крок на шляху створення паритетного типу віолончельного (*op.* 33, 1872; *op.* 119, 1902).

Таким чином, авторське відношення К. Сен-Санса до жанру інструментального концерту визначається його загальноестетичними принципами та стильовими властивостями. Класичність мислення композитора зумовила збереження «чистоти» даного жанру, його первісної семантики, заснованої на партнерському діалозі-співучасті соліста та оркестру. Естетико-стильові установки К. Сен-Санса дозволяють автору створювати класичні зразки французького інструментального концерту, акумулюючи національні та загальноєвропейські тенденції його розвитку на сучасному етапі та власні художні знахідки в інших сферах композиції на підґрунті повернення до первісної семантики жанру.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Бурель О. В. Етапи композиторського шляху К. Сен-Санса / О. В. Бурель // Культура України : зб. наук. пр. / Харківська державна академія культури. – Харків, 2013. – Вип. 43. – С. 248–256.
2. Бурель А. К. Сен-Санс : в поисках ясности стиля / А. Бурель // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. нац. ун-т мист. ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2013. – Вип. 38. – С. 57–67.
3. Бурель А. Поздний период творчества К. Сен-Санса : в диалоге с классикой и современностью / А. Бурель // Класика в сучасній культурі. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. нац. ун-т мист. ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2014. – Вип. 41. – С. 164–174.
4. Бурель О. Віолончельні концерти К. Сен-Санса в контексті особливостей авторського стилю / О. Бурель // Студії музикознавчі : наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. – Львів, 2015. – Вип. 36. – С. 52–64.
5. Бурель А. В. Скрипичные концерты К. Сен-Санса в русле творческого стиля композитора / А. В. Бурель // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – Челябинск, 2015. – № 3 (43). – С. 102–106.
6. Бурель А. В. Фортепианный концерт во французской музыкальной культуре II половины XIX столетия / А. В. Бурель // Аспирант и соискатель. – Москва, 2014. – № 4 (82). – С. 72–79.
7. Бурель О. В. До питання періодизації творчості К. Сен-Санса / О. В. Бурель // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квітня 2013 р. / Під ред. проф. В. М. Шейка та ін. — Х. : ХДАК, 2013. — С. 137.

АНОТАЦІЇ

Бурель О. В. Інструментальні концерти К. Сен-Санса в контексті французької жанрової традиції ХІХ – початку ХХ століття. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. – Харків, 2017.

Дисертацію присвячено вивченню інструментальних концертів К. Сен-Санса в контексті французької жанрової традиції ХІХ – початку ХХ століття. Матеріалом дослідження є п'ять фортепіанних (1858, 1868, 1869, 1875, 1896), три скрипкових (1857–1858, 1859, 1880) та два віолончельних (1872, 1902) концерти автора. Даний підбір зумовлений прагненням розкрити жанрові особливості концертів композитора в світлі його естетики. Для осмислення ролі К. Сен-Санса у розвитку французького інструментального концерту в дослідженні залучені жанрові зразки, що належать 16 авторам, у тому числі Ж.-Д. Аляру, Е. Лало, Т. Дюбуа, Ш. Відору, М. Жаелль, Б. Годару, Л. Аббіате та іншим. Враховуючи своєрідність стану концерту у жанровій панорамі французької музики ХІХ століття, проводяться паралелі з його побутуванням в інших європейських культурах цього часу, у зв'язку з чим

здійснюються посилання на твори Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Й. Брамса, Г. Венявського та інших.

В дисертації створено панораму наукового знання про особистість та музичну спадщину К. Сен-Санса. Здійснено періодизацію творчості композитора, що дозволило розкрити динаміку його стилю. Розкрито та систематизовано засадничі характеристики музичної естетики та стилю К. Сен-Санса. Виявлено відношення композитора до жанру інструментального концерту як втілення авторських естетико-стильових властивостей. На підґрунті аналізу з обраних позицій усієї сукупності інструментальних концертів К. Сен-Санса та національного музичного контексту визначено роль композитора у становленні французької жанрової традиції XIX – початку XX століття.

Ключові слова: романтизм, французька інструментальна музика, інструментальний концерт, жанрова традиція, симфонізація, типологія жанру, комунікативність, естетика, стиль, класичність, класицизм, протеїзм, еkleктизм, К. Сен-Санс.

Бурель А. В. Инструментальные концерты К. Сен-Санса в контексте французской жанровой традиции XIX – начала XX века. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского. – Харьков, 2017.

Диссертация посвящена изучению инструментальных концертов К. Сен-Санса в контексте французской жанровой традиции XIX – начала XX столетия. Материалом исследования являются пять фортепианных (1858, 1868, 1869, 1875, 1896), три скрипичных (1857–1858, 1859, 1880) и два виолончельных (1872, 1902) концерта автора. Данный подбор обусловлен стремлением раскрыть жанровые особенности концертов композитора в свете его эстетики. Для осмысления роли К. Сен-Санса в развитии французского инструментального концерта в исследовании привлекаются жанровые образцы, принадлежащие 16 авторам, в том числе Ж.-Д. Аляру, Э. Лало, Т. Дюбуа, Ш. Видору, М. Жаэллю, Б. Годару, Л. Аббаде и др. Учитывая своеобразие положения концерта в жанровой панораме французской музыки XIX века, проводятся параллели с его бытованием в других европейских культурах этого времени, в связи с чем осуществляются ссылки на сочинения Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Ф. Листа, И. Брамса, Г. Венявского и др. Необходимость создания периодизации творческого пути К. Сен-Санса и внутристилевых ситуаций, на фоне которых создавались инструментальные концерты, привела к привлечению в диссертации примеров из других жанровых сфер автора (симфонической, камерно-инструментальной, оперной).

Очевидно своеобразие фигуры К. Сен-Санса на фоне его современников. Никогда не тяготеющий к активному реформаторству, композитор всей своей деятельностью объективно защищал основы классического искусства. Если иметь в виду, что названные свойства присущи французской культуре в целом, то станет очевидной национальная почвенность композиторского *credo* К. Сен-Санса. Классичность его природы проявляется в отношении к устоявшимся общелогическим законам композиции, которые сохраняют свою ценность на

протяжении всего творческого пути автора. Проявляя неизменную чуткость к состоянию современной музыки, К. Сен-Санс никогда не принимает появляющиеся новации на веру, а мудро распоряжается полученным опытом. Даже в последние десятилетия жизни, в обстановке радикального перевооружения музыкального искусства, французский мастер стремится к установлению возможного контакта с современностью, откликаясь на её запросы разработкой античной тематики в 1890–1900-е годы, и даже создавая музыку к кинофильму – знамению наступающей новой эры в истории культуры.

Классичность мышления К. Сен-Санса как знаковой приметы французского менталитета заявляет о себе в системе его эстетических принципов, основу которых составляет широчайшая амплитуда творческих интересов, приводящая к исключительной музыкальной эрудированности автора и оборачивающаяся интегративностью его персонального стиля. Отсюда – многосмысленность сочинений К. Сен-Санса, богатство пронизывающих их аллюзий, что предвосхищает интертекстуальность искусства XX столетия.

В сущности, К. Сен-Санс стимулировал развитие на французской почве современных коммуникативных и композиционных норм жанра, избрав несколько иной путь, по сравнению с немецкой традицией. Фактически, К. Сен-Санс возвратил концерту его исконную семантическую функцию и социокультурное предназначение. Иначе говоря, он проявил то отношение к жанру, которое актуализируется в контексте неоклассических и необарочных новоисканий XX века. Бережно сохранённая автором паритетность между солистом и оркестром проявляется в сбалансированном соотношении разновидностей «тема–фон» и «фон–тема», активном использовании «диалогов»; а стремление к максимальному поддержанию контакта между участниками ансамбля выливается в умеренное использование разновидностей «оркестр» и «солист». В композиции цикла К. Сен-Санс ориентируется в основном на трёхчастную модель, однако образно-драматургическое и темповое соотношение частей всякий раз решено индивидуально.

Появление Фортепианного концерта №1 (1858) во многом стимулировалось концертной практикой К. Сен-Санса-пианиста. Рождение двух новых сочинений (*op.* 22, 1868 и *op.* 29, 1869) обозначило начало среднего периода творчества. Фортепианный концерт №4 (1875) создавался в пору увлечения жанром симфонической поэмы и усиления листовских влияний. В Пятом концерте (1896) восстанавливаются классицистические ориентиры автора, что можно рассматривать как косвенное проявление противостояния вагнеризму и импрессионизму во французской культуре рубежа веков. Свой путь движения проделывают скрипичные концерты (*op.* 58, 1857–1858; *op.* 20, 1859; *op.* 61, 1880) К. Сен-Санса. В них, как и в фортепианных, бросается в глаза разнообразие топосов (патетики, героики, лирики) и драматургических решений (одночастный Первый и трёхчастные Второй и Третий). Используя достижения фортепианной и скрипичной разновидностей инструментального концерта, К. Сен-Санс предпринимает нелёгкий шаг на пути создания паритетного типа виолончельного (*op.* 33, 1872; *op.* 119, 1902).

Таким образом, авторское отношение К. Сен-Санса к жанру инструментального концерта определяется его общеэстетическими принципами и

стилевыми свойствами. Классичность мышления композитора обусловила стремление к сохранению «чистоты» данного жанра, его первозданной семантики, основанной на партнёрском диалоге-соучастии солиста и оркестра. Тем самым, эстетико-стилевые установки К. Сен-Санса позволяют автору создавать классические образцы французского инструментального концерта, аккумулируя национальные и общеевропейские тенденции его развития на современном этапе и собственные художественные находки в других сферах композиции на основе возвращения к исконной семантике жанра.

Ключевые слова: романтизм, французская инструментальная музыка, инструментальный концерт, жанровая традиция, симфонизация, типология жанра, коммуникативность, эстетика, стиль, классичность, классицизм, протеизм, эклектизм, К. Сен-Санс.

Burel O. V. C. Saint-Saens's Instrumental Concertos in the Context of French Genre Tradition in 19th and early 20th century. – Manuscript.

Thesis submitted for a candidate's degree in Arts, speciality 17.00.03 – Musical art. – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. – Kharkiv, 2017.

The dissertation is devoted to C. Saint-Saens's instrumental concertos in the context of French genre tradition in 19th and early 20th century. Research material is formed by five piano concertos (1858, 1868, 1869, 1875, 1896), three violin concertos (1857–1858, 1859, 1880) and two cello concertos (1872, 1902) of the author. This choice is motivated by the intention to discover genre particular qualities of concertos in the light of composer's aesthetics. In order to understand C. Saint-Saens's role in development of the French instrumental concerto the study contains genre examples which belong to 16 authors, including J.-D. Alard, E. Lalo, T. Dubois, Ch. Widor, M. Jaell, B. Godar, L. Abbiate and others. Considering peculiar status of solo concerto in the genre panorama of French music in the 19th century, parallels are made to compare with its existence in other European countries of this time. Thereby references are made to L. Beethoven, F. Mendelsohn, F. Chopin, F. Liszt, J. Brahms, H. Wieniawski and others.

The thesis demonstrates the scientific knowledge panorama about the personality and music legacy of C. Saint-Saens. There is implemented the periodization of composer's creative heritage, which allowed to reveal the dynamics of his style. Fundamental features of C. Saint-Saens's aesthetics and style are discovered and systemized. There is detected the composer's position to the solo concerto genre in line with author's aesthetic and stylistic particular qualities. The analysis of the instrumental concertos by C. Saint-Saens and national musical context allows defining the composer's role in becoming of French genre tradition in 19th and early 20th century.

Key words: romanticism, French instrumental music, instrumental concerto, genre tradition, symphonization, genre typology, communication, aesthetics, style, classicality, classicism, proteusism, eclectism, C. Saint-Saens.