



УДК 780.616.432.071.1 (092) (44)

DOI 10.34064/khnum1-56.09

Клендій О. М.

ORCID 0000-0002-0664-4697

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Інтерпретологічний вимір фортепіанної творчості К. Сен-Санса

АНОТАЦІЯ ■ Клендій О. М. Інтерпретологічний вимір фортепіанної творчості К. Сен-Санса. Статтю присвячено виконавській діяльності К. Сен-Санса, видатного французького композитора і піаніста-віртуоза другої половини XIX – початку XX ст. Визначено тип його виконавського стилю і пов'язані з ним художні пріоритети, які пройшли еволюцію від класико-романтичних настанов творчості до власних зразків неостильового мислення. Підкреслено жанрову і стильову взаємообумовленість двох основних напрямів творчої діяльності К. Сен-Санса – концертної та композиторської. На основі систематизації репертуарних списків К. Сен-Санса виділені його виконавські вподобання. Сформульовані вимоги, які висувають перед піаністом фортепіанні твори К. Сен-Санса. Окреслено панораму інтерпретаційних версій найбільш виконуваних в наш час творів митця для фортепіано *solo*. Робиться висновок про те, що інтерпретаційний підхід до дослідження творчої діяльності К. Сен-Санса розкриває сутність фортепіанного стилю унікального митця та може стати відправною точкою в опануванні українськими виконавцями традицій французької фортепіанної культури. ■ **Ключові слова:** *фортепіанне мистецтво, виконавська діяльність К. Сен-Санса, інтерпретологічний підхід, виконавський стиль, фортепіанні цикли К. Сен-Санса, французька фортепіанна культура.*

АННОТАЦИЯ ■ Клендий О. Н. Интерпретологическое измерение фортепианного творчества К. Сен-Санса. Статья посвящена исполнитель-

ской деятельности К. Сен-Санса, выдающегося французского композитора и пианиста-виртуоза второй половины XIX – начала XX в. Определён тип его исполнительского стиля и связанные с ним художественные приоритеты, которые прошли эволюцию от классико-романтических установок творчества к собственным образцам неостилевого мышления. Подчёркнута жанровая и стилевая взаимообусловленность двух основных направлений творческой деятельности К. Сен-Санса – концертной и композиторской. На основе систематизации репертуарных списков К. Сен-Санса выделены его исполнительские предпочтения. Сформулированы требования, которые ставит перед пианистом исполнение фортепианных произведений К. Сен-Санса. Очерчена панорама интерпретационных версий самых исполняемых в наше время произведений художника для фортепиано *solo*. Делается вывод о том, что интерпретационный подход к исследованию творческой деятельности К. Сен-Санса раскрывает сущность фортепианного стиля уникального художника и может стать отправной точкой в освоении украинскими исполнителями традиций французской фортепианной культуры. ■ **Ключевые слова:** *фортепианное искусство, исполнительская деятельность К. Сен-Санса, интерпретологический подход, исполнительский стиль, фортепианные циклы К. Сен-Санса, французская фортепианная культура.*

ABSTRACT ■ Klendiy O. M. Interpretative aspect of C. Saint-Saëns's piano music.

■ **Background, the objective of the research.** From the perspective of interpretative discourse, C. Saint-Saëns's heritage widens the contemporary views of his performance career and explains the nature of his pianoforte mentality. Moreover, an interpretative approach is becoming an important part of its investigation methodology, which makes it possible to state **the aim of the paper**, which is to *determine the priorities of C. Saint-Saëns as being an outstanding virtuoso performer of his historical era (what is necessary to understand his artistic mentality)*. According to the aim of the paper, the following practical tasks have been solved: 1) lay down the requirements for a pianist when performing C. Saint-Saëns's pianoforte cycles; 2) determine the artist's most performed solo pianoforte works nowadays (namely the cycles).

The methodological basis of the research is a comprehensive approach based on the unity of historical biographical, genre-style and performance research



methods that emphasize the importance of the piano work of a unique French artist for modern generations of performers.

The results of the research. The analysis of the performances of young C. Saint-Saëns has become obvious that at the beginning of his performance career, he was far from the traditional image of a pianist-virtuoso typical for the first half of the 19th century and has represented the model of a pianist-interpreter of classical music pieces, according to new cultural tendencies. In the middle of the 1860s C. Saint-Saëns shifted his genre-style priorities in his concert performance and widened the geography of his audience outside France to Germany, England and Russia. The French virtuoso improved his repertoire by performing the works of contemporary composers. However, the tendency towards romantic repertoire did not prevent him from including of J.-Ph. Rameau's and J. S. Bach's works into his concert program. Beginning from the 1890s to the end of C. Saint-Saëns's performance career (1921), his own works made the basis of his concert programs also.

Having systematized of C. Saint-Saëns's repertoire, four performance preferences have been distinguished: 1) interest in the works of Baroque composers and French national culture of pre-classical period; 2) returning to Viennese classicists as the basis of a pianist's concert repertoire in the new historical era; 3) having romanticists' works serving as the example of modern performer's repertoire in the second half of the 19th century; 4) producing his own music pieces and transcriptions.

Based on summarizing the repertoire preferences, in terms of their stylistics and the increase in the significance of the historical interpretation of other composers' works, which can be traced in C. Saint-Saëns's statements and recommendations, it has been concluded that at the beginning of the 20th century his performance style corresponded to the one typical for new post-romantic performers – “interpreters-generalists” (according to O. Kandynskyi-Rybnikov, 1991).

The comparison of C. Saint-Saëns's solo concert programs of different years and the genre and style orientation of the piano compositions created by him in the corresponding periods shows a noticeable interconnection of two major areas of his creative activity – concert and composing. In his **early period**, he interpreted, as a pianist, mainly the classical music pieces (especially Beethoven's). And his own Op. 3, Bagatelli, was created under the influence of the Viennese classicism



music. In his **mature period** (starting from the middle of the 1860s), which was connected with C. Saint-Saëns's concert tours outside France and the enrichment of his repertoire with the works by F. List, F. Chopin, F. Mendelssohn, R. Schumann, there was a shift of the composer's genre and style priorities: he composed the concert etudes of the Op. 52, program pieces of the Album Op. 72. Finally, in his **late period** (from the 1890s), except for his own music pieces, the basis of C. Saint-Saëns's concert programs consists of the works of classicists. At those times, his Suite Op. 90, Six Etudes op. 135 for left hand and Six Fugues Op. 61 were created, which shows the author's interest in the genre models of European Baroque.

The fundamental principles of C. Saint-Saëns's pianoforte mentality has been distinguished: virtuosity and simultaneous accuracy of applying expressive means; clarity and accuracy of instrument sound together with the delicacy and flexible manner of intoning; in terms of the interpretation of historically remote composers' pieces (pre-classical, classical and early-romantic periods), the attempts to approximate the tone to the authentic sound pattern.

Taking into account the composer's performance style and the tasks set in the score of his works, the requirements for a pianists needed for the interpretation of C. Saint-Saëns's pianoforte cycles have been laid down: high level of performance technical preparation; analytical skills, wide kit of mental sound patterns that integrates the features of various historical and style eras, from Baroque to Post-Romanticism.

As for the panorama of the interpretative versions of C. Saint-Saëns's piano works, every cycle has quite rich performance history, which is proved by numerous professional recordings. Over the last decade, more and more recordings of C. Saint-Saëns's pianoforte cycles have been appearing, which contributes to the popularization of the pianoforte heritage of the French artist. Most of them have been created by French pianists. However, the geography of the recordings is quite wide: Italy, the USA, Switzerland, Hungary, Austria, Russia, Germany. Unfortunately, in Ukraine the piano cycles are almost unknown and are rarely performed; there are no known audio recordings of their performance by outstanding Ukrainian pianists.

Conclusion. In search of a starting point in mastering the principles of interpretation of French piano culture, the study of the creative activity by C. Saint-Saëns today has advantages over the study of other French composers



of the mid XIX – early XX century, because there is a large amount of material available that reveals its artistic, in particular performing, priorities.

All the above indicates the need to popularize the piano heritage of C. Saint-Saens in the modern globalized world and proves the importance of an interpretological approach to its understanding. The latter reveals the essence of the piano style of a unique artist who, in his creative evolution, has gone from classic-romantic attitudes to examples of his own neo-stylistic thinking, which dominates the art of the twentieth century. ■ **Key words:** *piano music, C. Saint-Saens's performance activity, interpretative approach, performance style, pianoforte cycles, French pianoforte culture.*

Постановка проблеми. Проблема інтерпретації фортепіанних творів французьких композиторів є досі відкритою і доволі гострою. Однією з вагомих причин її виникнення є відсутність у музикознавстві системної глибини знань про французьке фортепіанне виконавство як таке. Після Ф. Куперена і Ж.-Ф. Рамо гідною уваги вважається лише творчість М. Равеля і К. Дебюсі, частково Ф. Пуленка; інші французькі митці, діяльність яких припадає на XIX ст., згадуються побіжно. На це звертає увагу і доктор мистецтвознавства К. Царьова, хоча і в іншому контексті: «...французька музика до Дебюсі в нашому музикознавстві і в учбових планах взагалі явно недооцінюється» (Царёва, 2011: 37). Констатуємо, що в наукових уявленнях про розвиток французького фортепіанного мистецтва утворилась «прогалина» тривалістю майже у століття. Це стало причиною зникнення з концертних програм великого пласту фортепіанної літератури романтичної доби, що є досить дивним явищем, оскільки в першій половині XIX ст. піаністи Парижу були рушійною силою в процесі ствердження віртуозного фортепіанного репертуару.

В категорію недооцінених композиторів потрапив і видатний французький музикант доби романтизму К. Сен-Санс (1835–1921), чия багаторічна діяльність демонструє феноменальний синтез піаністичного і композиторського мистецтва. У нечисленних джерелах, присвячених постаті митця, зазвичай, приділяють увагу його біографії або великим оперно-симфонічним творам, тоді як фортепіанна спадщина та виконавська діяльність музиканта рідко потрапляють

під «оптичний приціл» дослідницької уваги. Винятком є праці, присвячені фортепіанним концертам. Зарубіжним музикознавцям належить низка фундаментальних праць, де розглядається саме фортепіанна складова життєтворчості К. Сен-Санса (Rathner, S., 1972; Gooley, D., 2013; Segarra-Sisamone, P., 2017).

Розгляд творчого доробку К. Сен-Санса у світлі інтерпретологічного дискурсу розширює сучасні уявлення про його виконавську кар'єру і пояснює сутність його фортепіанного мислення і стилю. Більш того, інтерпретологічний підхід стає важливою **складовою методології** їх вивчення, дозволяючи розкрити й **мету даної статті** – *визначити виконавські пріоритети К. Сен-Санса як видатного віртуоза своєї історичної доби* (від чого залежить і розуміння особливостей його художнього мислення) та вирішити пов'язані з цією метою похідні практичні задачі: 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 фортепіано *solo* (зокрема, циклів). Отже, **комплексний методологічний підхід**, заснований на єдності історико-біографічного, жанрово-стильового та виконавського аспектів аналізу, увиразнює значущість унікальної фортепіанної творчості французького митця для сучасних поколінь виконавців.

Матеріалом статті слугують програми концертів, рідкісні аудіо-і відеозаписи, висловлювання К. Сен-Санса, відгуки критиків, нотний текст і аудіозаписи фортепіанних циклів композитора («Шести багатель» ор. 3, «Альбому» ор. 72, Сюїти ор. 90, «Шести етюдів» ор. 52, «Шести етюдів» для лівої руки ор. 135 і «Шести фуг» ор. 161).

Аналіз останніх публікацій за темою. Фортепіанна творчість К. Сен-Санса представлена у дослідженнях С. Ратнер (Rathner, S., 1972), П. Сегарра-Сисамона (Segarra-Sisamone, P., 2017), однак названі науковці не виокремлюють проблему взаємообумовленості його виконавської діяльності та композиторської творчості. Цінною є праця Д. Гулей (Gooley, D., 2013), у якій розглядаються ранній і зрілий періоди творчості К. Сен-Санса як піаніста-віртуоза.

Дослідження Д. Рабіновича (1979), К. Мартінсена (1966), А. Кандинського-Рибнікова (1991), Катрич, О. (2000) присвячені



осмисленню поняття виконавського стилю. Названі науковці розробляють методи системного аналізу цього багаторівневого явища і пропонують авторські типології виконавських стилів. І. Рябов (2014) систематизує диференціацію типів виконавців-піаністів в музикознавчих концепціях ХХ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. 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 (1991). Український піаніст І. Рябов (2014) 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» (Рябов, 2014: 70).

Аналізуючи програми виступів молодого К. Сен-Санса, представлені у дослідженні Д. Гулей (Gooley, 2013: 101), помічаємо той факт, що на початку виконавської діяльності він був далекий від усталеного образу віртуоза часів першої половини ХІХ ст., 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 1850 р., в рік дебюту товариства, 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 – Концерт *G-dur* В. А. Моцарта.

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 у його різноманітному репертуарі. Цікаво, що фортепіанні сонати Й. Гайдна та В. А. Моцарта К. Сен-Санс не виконував. У се-

редині 1860 рр. К. Сен-Сенс змінює жанрово-стильові пріоритети своєї концертної діяльності і розширює географію слухацької аудиторії, виїжджаючи за межі Франції – спочатку в Німеччину, а згодом – в Англію і 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 тяжіння до романтичного репертуару не перешкоджало 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 (Gooley, 2013: 103).

Починаючи з 1890 рр. 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. Систематизувавши репертуар К. Сен-Санса, можна вирізнити чотири напрями його виконавських вподобань: 1) інтерес до творів барокових композиторів і національної французької культури докласичного періоду; 2) повернення до творів 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 художніх принципів К. Сен-Санса, (особливо в умовах, коли неможливо аналізувати аудіоматеріали «живого виконання»), важливими є думки видатного піаніста-віртуоза щодо інтерпретації творів інших композиторів. З цієї точки зору цінною є лекція, яку 80-річний французький Майстер прочитав 1915 р. у Сан-Франциско: «Про виконання музики, і в основному старовинної музики» (*“On the execution of music, and principally of ancient music”*) (Saint-Saëns, 1915). Її зміст свідчить про його зацікавленість і обізнаність в 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 принципах інтерпретації фортепіанних творів великих митців XVIII ст., оскільки вони містять важливу інформацію про виконавське мислення Сен-Санса-піаніста. Так, він висловив зауваження щодо інтерпретації творів Ж.-Ф. Рамо, які він почав редагувати для видавництва «Durand» у 1895 р. Композитор вказує на неможливість розшифрування певних знаків, опираючись на записи в музичних трактатах того часу. З його слів, ці трактати вказують на те, що деякі знаки не піддаються розшифровці, і щоб зрозуміти їх значення, потрібно було почути їх інтерпретацію професорами співу – сучасниками 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 відмічу 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» (Saint-Saëns, 1915: 13).

Цікавими 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. Калькбреннера (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 замінив пропоновані нюанси і завершив твір пасажем на *forte* найпоширенішого [романтичного] характеру» (Saint-Saëns, 1915: 11).

«Чумою» в сучасних для нього виданнях творів віденських класиків французький Майстер називає зловживання педаллю. Він підкреслює, що В. А. Моцарт ніколи не вказував як слід використовувати педаль, оскільки «...чистота смаку – одна з його великих якостей, ймовірно тому він не зловживав педаллю» (Saint-Saëns, 1915: 11). К. Сен-Санс дає 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 використанням педалі.

Ще одним цінним джерелом, що відображає інтерпретаційне мислення К. Сен-Санса, є його коментарі до виданої редакції двох сонат В. А. Моцарта (KV 279, *C-dur* і KV 280, *F-dur*). В них подані 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 у 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 потрібна ідеальна незалежність двох рук, що не під силу кожному» (як цит. у: Sonates, Mozart W. A., 1915). Рекомендації К. Сен-Санса торкаються також інтерпретації динамічних відтінків. Аналізуючи відмінності акустичних можливостей старовинного і сучасного (початку XX ст.) інструментарію, він робить висновок, що позначення «*forte*» у фортепіанних творах В. А. Моцарта не слід тлумачити буквально: «часто це еквівалент нашому “*mezzo forte*”» (Sonates, Mozart, 1915).

Для складення повного уявлення про особистість піаніста-віртуоза, який вражає публіку, слід враховувати відображення «живої» інтерпретації у свідомості слухачів. Хоча, ясна річ, цей критерій є менш достовірним через значний вплив суб'єктивності сприйняття. Узагальнивши критичні матеріали рецензентів 1850–1880 років, можна поділити діяльність К. Сен-Санса-піаніста на два періоди. Перший – до середини 1860-х, в цей період виконавські інтерпрета-



ції 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 період починається з середини 1860 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» (*Concerts et auditions musicales*, 1867: 108), 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 інструменту дивовижне звучання та м'які ефекти, що по-справжньому вражають» (*De Rozio*, 1876).

Цікавою є стаття Ісідора Філіппа «Сен-Санс – піаніст і органіст» (*Philipp*, 1907), що була написана в 1907 р., ще за життя композитора. Автор пише, що у віці 70 років композитор був великим віртуозом, з «гнучкою» артикуляцією та «прекрасним легато», яким серед віртуозних піаністів початку ХХ ст. більше ніхто не володіє.

У іншій статті І. Філіппа «Сен-Санс, піаніст і композитор для фортепіано», яка написана вже 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» (*Philipp*, 1922: 40–41). Також описується 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 про виконавський стиль 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 і інтерпрета-

торського потенціалу, тому по них неможливо адекватно оцінити всю виконавську багатогранність піаніста. По-друге, якість більшості записів 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 у паризькій студії *Gramophone and Typewriter Company*. 26 червня 1904 р. були записані: 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 р.: Мазурка № 1 *g-moll*, ор. 21; 3 і 4 номери з «Алжирської сюїти» ор. 60; Вальс ор. 104. На цих записах (особливо у відомому в багатьох інтерпретаціях сучасних піаністів фрагменті 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 музичну думку.

Підсумовуючи репертуарні вподобання і думки К. Сен-Санса щодо інтерпретацій творів інших композиторів, робимо висновок, що його виконавський стиль станом на початок XX ст. відповідає ознакам нового постромантичного стилю інтерпретаторів-універсалів (за О. Кандинським-Рибніковим), які «...володіють широким у стилістичному відношенні репертуаром, майже однаково вільно почувають себе у творах найрізноманітніших стилів і чудово перевтілюються залежно від стилю виконуваних композиторів» (Кандинський-Рибніков, 1991: 211). Ще однією рисою такого типу виконавців є зростання значення історичності трактувань; увага до цього питання простежується 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» (Кандинський-Рибніков, 1991: 206).



Наявними є ознаки еволюції виконавського стилю К. Сен-Санса. На нашу думку, на початку діяльності молодий піаніст втілював класичний тип артиста. Перші 20 років французький віртуоз виконував майже виключно музику доромантичного періоду, що вплинуло на формування художньої установки його інтерпретативного мислення, яке відповідає типу «стилізованого виконання <...>, у якому при інтерпретації віддаленої у часі музики втілюється виконавча установка на імітацію відповідного музично-історичного стилю» (Катрич, 2000: 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 виконавської техніки К. Сен-Санса, яка відповідає принципам статичної звукотворчої волі класичного типу виконавця, за класифікацією К. Мартінсена (1966: 99): «...прагнення до точності надасть другорядного значення “грубим установкам” ігрового апарату – плечу, руці; в центрі уваги її цілеспрямованості буде перебувати тонкий апарат – кисть, суглоби пальців». Отже, принципи виконавської техніки і художнього мислення початкового періоду артистичної діяльності митця залишили свій слід, актуалізуючись і в подальшому, до її завершення.

Співставлення програм сольних концертів К. Сен-Санса різних років і жанрово-стильової спрямованості створюваних ним у відповідні періоди фортепіанних композицій виявляє помітний взаємозв'язок двох значних напрямків його творчої діяльності – концертної та композиторської. В **ранній період** творчості, коли основою його репертуару були твори віденських класиків (зокрема, Л. ван Бетховена), ним створені Багателі ор. 3. В композиціях шести невеликих п'єс помітний вплив класицистичного мислення: трьохголосне фугато, варіювання як метод розвитку художнього образу, відтворення ознак жанру менуету, фактурні елементи музики епохи Бароко і віденського класицизму (ламані інтервали і акорди, перехрещення рук).

У **зрілий період**, пов'язаний із розширенням репертуару за рахунок творів Ф. Ліста, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, транскрипцій творів Р. Вагнера, В. Белліні, Й. С. Баха, К. Сен-Санс продо-

вжує традиції композиторів XIX ст., в першу чергу, піаністів-віртуозів. «Шість етюдів» ор. 52 демонструють інноваційну природу піанізму Сен-Санса, що втілилась у нових фактурно-технічних і 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 етюд до найвищої досконалості» (Оношко, 2016: 70). До цього періоду належить також «Альбом» ор. 72, що містить п'єси в «моторних» жанрах (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 творів старовинних композиторів, працював над повним виданням спадщини Ж.-Ф. Рамо, були створені Сюїта ор. 90, «Шість етюдів» для лівої руки ор. 135 і «Шість фуг» ор. 161. Названі цикли відбивають процес інтеграції барокової традиції в контекст музики кінця XIX ст. В Сюїті ор. 90 композитор створив нову драматургічну модель жанру, яка містить малий цикл (прелюдію і фугу) та танцювальні п'єси (менует, гавот, жигу). «Шість етюдів для лівої руки» є не лише унікальним прикладом віртуозності, але й рідкісним зразком жанрового синтезу етюд та програмної сюїти. Останній цикл «Шість фуг» ор. 161, написаний К. Сен-Сансом за рік до смерті (1920), свідчить про гнучкість та винахідливість мислення 85-річного музиканта. Хоча автор в листі до свого друга І. Філіппа й вказував на вплив Й. С. Баха, в жвавому та колористично-зображальному звучанні циклу знаходимо також вплив творчості французьких клавесиністів.

Висновки. У пошуках відправної точки при опануванні принципів інтерпретації французької фортепіанної культури дослідження творчої діяльності К. Сен-Санса на сьогоднішній день має переваги перед дослідженнями творчості інших французьких композиторів середини XIX – початку XX ст., оскільки наявною є велика кількість матеріалів, які різносторонньо розкривають його художні, зокрема виконавські, пріоритети. Виокремимо основні принципи виконавського мислення К. Сен-Санса:



- віртуозність і, одночасно, коректність використання засобів виразності;
- ясність і точність звучання інструменту у поєднанні з делікатністю і гнучкою манерою інтонування;
- відносно інтерпретацій творів композиторів історично віддалених періодів (докласичного, класичного та ранньоромантичного) – намагання наблизити звучання до автентичного;
- стильовий синтез як вплив необарокової тенденції в постромантичному виконавстві Західної Європи.

Враховуючи виконавський стиль композитора і завдання, що закладені у нотному тексті його творів, сформулюємо вимоги до піаніста, які висуває інтерпретація фортепіанних циклів К. Сен-Санса:

- надвисокий рівень технічної підготовки;
- розвинуті аналітичні навички, які дозволятимуть вірно «зчитувати» й доносити до слухача композиторський задум;
- звукообразне мислення, що інтегрує широкий досвід вивчення музики різних історичних епох, від Бароко до постромантичної доби, та спирається на відповідні звукові уявлення.

Щодо панорами інтерпретаційних версій фортепіанних творів К. Сен-Санса, то кожен з циклів має досить багату історію виконань (починаючи з дати публікації по сьогоднішній день), про що свідчать численні професійні записи останнього десятиліття й тенденція до їх зростання – наразі з'являється все більше записів фортепіанних циклів К. Сен-Санса. Більшість з них створена французькими піаністами (Марлін Доссе, Бернард Рінгейсен, Сесіль Оссет, Франсуа-Рене Дюшабль, Бертран Шамайю), однак їх географія є досить широкою: Італія (Маріо Патущі, 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). Названі виконавці – лауреати престижних міжнародних конкурсів, у більшості – авторитетні професори консерваторій. Отже, сучасна концертна практика підтверджує художню значимість фортепіанних циклів К. Сен-Санса. На жаль, в Україні вони малознані й рідко виконують-



ся; немає жодного їх аудіозапису, здійсненого відомими українськими піаністами.

Вищезазначене свідчить про необхідність популяризації фортепіанної спадщини К. Сен-Санса в сучасному глобалізованому світі та доводить *важливість інтерпретологічного підходу* до її розуміння. Останній розкриває сутність фортепіанного стилю унікального митця, який у своїй творчій еволюції пройшов шлях від класико-романтичних настанов до зразків власного неостильового мислення, що пануватиме в мистецтві ХХ ст.

У перспективі подальшого розвитку теми – вивчення фортепіанного спадку К. Сен-Санса на ґрунті порівняльно-інтерпретологічного аналізу існуючих авторських виконань його творів та їх версій, що були здійснені кількома поколіннями піаністів, що дозволить повніше розкрити фортепіанний стиль французького митця як складову західноєвропейської традиції другої половини ХІХ – початку ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

- Кандинский-Рыбников, А. (1991). Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство. *Музыкальное исполнительство и педагогика* (сост. Т. Гайдамович): сб. ст. Москва: Музыка, 189–212.
- Катрич, О. (2000). Сильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 5, 59–65.
- Мартинсен, К. (1966). *Индивидуальная фортепианная техника*. Москва: Музыка, 220.
- Оношко, И. Ю. (2016). *Виртуозность как фактор становления и развития фортепианного искусства*. Минск: Белорусская гос. академия музыки, 125.
- Рабинович, Д. (1979). *Исполнитель и стиль*. Москва: Советский композитор, 320.
- Рябов, І. С. (2014). Диференціації виконавців-піаністів (аналіз деяких концепцій ХХ ст.). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3, 68–76.
- Царёва, Е. М. (2011). В. В. Протопопов о романтической музыке. *История освещает путь современности. К 100-летию со дня рождения В. В. Протопопова*. Москва: Московская консерватория, 37–45.



- Concerts et auditions musicales de la semaine. (1867, April 7). *Revue et gazette musicale*, 108.
- De Rozio, Ch. (1876). Musique. *Le Petit Parisien*, 3.
- Gooley, D. (2013). Saint-Saëns and the Performer's Prestige. In J. Pasler (Ed.). *Camille Saint-Saëns and His World* (pp. 98–126). Princeton: Princeton University Press.
- Philipp, I. (1907). Saint-Saëns pianiste et organiste. *Musica*, 57.
- Philipp, I. (1922). Saint-Saëns pianiste et compositeur pour le piano. *Le guide du concert*, 3.
- Rathner, S. T. (1972). *The Piano Music of Camille Saint-Saëns*. (Ph. D. dissertation). University of Michigan.
- Saint-Saëns, C. (1915). *On the execution of music, and principally of ancient music*. San Francisco: The Blair-Murdock company, 25.
- Segarra-Sisamone, P. (2017). *Scholasticism and Formal Structure in Camille Saint-Saëns's Fugues for Keyboard*. (Ph. D. dissertation). The City University of New York.
- Sonates, Mozart W. A. (1915). In C. Saint-Saëns (Ed.). *Œuvres complètes pour Piano seul*, 1 (pp. 6–9). Paris: Durand & Fils.

REFERENCES

- Concerts et auditions musicales de la semaine. (1867, April 7). *Revue et gazette musicale*, 108 [in French].
- De Rozio, Ch. (1876). Musique. *Le Petit Parisien*, 3 [in French].
- Gooley, D. (2013). *Saint-Saëns and the Performer's Prestige*. In J. Pasler (Ed.). *Camille Saint-Saëns and His World* (pp. 98–126). Princeton: Princeton University Press.
- Kandinskiy-Rybnikov, A. A. (1991) Epokha romanticheskogo pianizma i sovremennoe ispolnitelskoe iskusstvo [The Era of Romantic Pianism and the Contemporary Art of Performance]. *Muzykalnoe ispolnitelstvo i pedagogika – Musical Performance and Pedagogy*. Moscow: Muzyka, 189–213 [in Russian].
- Katrych, O. (2000). Stylovi aspekty muzychno-vykonavskoi interpretatsii [Style aspects of music-performance interpretation]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 5, 59–65 [in Ukrainian].



- Martinsen, K. A. (1966). *Individualnaya fortepiannaya tekhnika na osnove zvukotvorcheskoy voli [Individual piano technique based on the sound-creative will]*. Moscow: Muzyka, 220 [in Russian].
- Onoshko, I. Yu. (2016). *Virtuoznost kak faktor stanovleniya i razvitiya fortepiannogo iskusstva [Virtuosity as a factor of formation and development of piano art]*. Minsk: Belarusian State Academy of Arts, 125 [in Russian].
- Philipp, I. (1907). Saint-Saëns pianiste et organiste. *Musica*, 57 [in French].
- Philipp, I. (1922). Saint-Saëns pianiste et compositeur pour le piano. *Le guide du concert*, 3 [in French].
- Rabinovich, D. A. (1979). *Ispolnitel i stil [Performer and style]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 320 [in Russian].
- Rathner, S. T. (1972). *The Piano Music of Camille Saint-Saëns*. (Ph D. dissertation), University of Michigan.
- Ryabov, I. S. (2014). Dyferentsiatsii vykonavtsiv-pianistiv (analiz deiakyykh kontseptsii XX st.) [Differentiation of Piano Performers (Analysis of Several the Concepts of the 20 Century)]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 3, 68–76 [in Ukrainian].
- Saint-Saëns, C. (1915). *On the execution of music, and principally of ancient music*. San Francisco: The Blair-Murdock company, 25.
- Segarra-Sisamone, P. (2017). *Scholasticism and Formal Structure in Camille Saint-Saëns's Fugues for Keyboard*. (Ph.D. dissertation). The City University of New York.
- Sonates, Mozart W. A. (1915). In C. Saint-Saëns (Ed.). *Œuvres complètes pour Piano seul*, 1 (pp. 6–9). Paris: Durand & Fils [in French].
- Tsareva, E. M. (2011). V. V. Protopopov o romanticheskoy muzyke [V. V. Protopopov about romantic music]. *Istoriya osveshchaet put sovremennosti. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya V. V. Protopopova – History illuminates the path of modernity. On the centenary of the birth of V. V. Protopopov*. Moscow: Moscow Conservatory, 37–45 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2020 р.