

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

**ТЕМА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ У ТВОРЧОСТІ К. СЕН-САНСА (НА
ПРИКЛАДІ «LA FIANCÉE DU TIMBALIER»)**

Магістерська робота

НІКОЛЮК ВІКТОРІЇ ОЛЕГІВНИ

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства

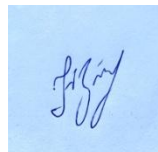
доцент **ЖАРКІХ Т.В.**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело_



/Ніколюк В.О./

Харків – 2020

ЗМІСТ

Вступ	3
Розділ 1. Дослідницька думка про творчість К. Сен-Санса на перехресті Середньовіччя та романтизму	7
1.1. Романтизм та творчість К. Сен-Санса в працях науковців	7
1.2. Жанр балади в романтичному мистецтві	13
Висновки до Розділу I	17
Розділ 2. Пошук романтичного Середньовіччя в поезії В. Гюго та музиці К. Сен-Санса	20
2.1. Середньовічний колорит балади В. Гюго «Наречена литавщика».....	20
2.2. Романтика Середньовіччя в «La fiancée du tumbqlier» К. Сен-Санса.....	24
Висновки до Розділу 2	33
Розділ 3. Виконавський аспект «La fiancée du tumbqlier» К. Сен-Санса	36
Висновки до Розділу 3	46
Висновки	49
Список використаних джерел	52

ВСТУП

Актуальність. Епоха романтизму в поетичному і музичному мистецтві виникла та розвивалася як особливий тип світобачення. Його естетичні принципи в різних країнах проявилися своєрідно, тобто романтизм мав свій національний колорит. У Франції XIX століття в зв'язку зі стрімкими потрясіннями в житті суспільства – революційними і економічними – романтична спрямованість вимальовується як «ностальгія» по ідеалізованому устрою. Діячі мистецтва намагалися зрозуміти сенс справжнього життя, заглянути в майбутнє і оцінити минуле. Одним з найважливіших стимулів розвитку романтизму стало критичне вивчення духовної спадщини Середньовіччя.

В існуючій музикознавчій літературі щодо епохи романтизму є певні «лакуни», які необхідно заповнити, зокрема, це стосується питання про вплив культури Середньовіччя на творчість французьких романтиків, крім того, існує цілий ряд маловивчених творів видатних майстрів музики і слова даного історичного відрізка часу.

На сучасному етапі в різних європейських країнах спостерігається зростаючий інтерес до шедеврів, створених саме в період романтизму – «золотого віку» жанру *mélodie*. Виходячи з того, що стильові особливості епохи, як і кожного композиторського стилю потребують від виконавця відповідного підходу, виникає необхідність вірного розуміння того кола завдань, що виникає у співака в процесі формування його концепції твору. Зокрема дослідження *mélodie* К. Сен-Санса з позицій віддзеркалення світосприйняття автора являє собою актуальне завдання для виконавців-інтерпретаторів.

Мета дослідження - розкрити значущість традицій Середньовіччя у творчості представників французького романтичного мистецтва Гюго-Сен-Санса.

Для досягнення поставленої мети необхідне рішення наступних завдань:

- розглянути праці науковців щодо епохи романтизму та творчості одного з яскравих представників даного ідейно-художнього напрямку в музиці – К Сен-Санса;

- простежити специфіку середньовічної баладної традиції і її еволюцію в творах майстрів романтизму;

- виявити особливості жанру балади в творчості В. Гюго;

- оцінити «середньовічну» стилізацію балади «Наречена литаврщика» К. Сен-Санса;

- розглянути виконавську інтерпретацію «Наречена літаврщика» Гюго-Сен-Санса.

Об'єкт дослідження – вокально-симфонічна музика Сен-Санса.

Предмет дослідження – жанр романтичної балади В. Гюго в музиці К. Сен-Санса.

Матеріал дослідження – симфонічна партитура балади К. Сен-Санса «Наречена літаврщика» (для голосу та симфонічного оркестру).

Теоретичну основу дослідження становлять праці:

- з історії та теорії музичного мистецтва (М. Арановський, Б. Асаф'єв, В. Бобровський, Н. Герасимова-Персидська, Н. Горюхіна, І. Котляревський, Т. Ліванова, В. Медушевський, Є. Назайкінський, Ю. Холопов, В. Холопова, С. Шип);

- роботи, в яких вивчаються проблеми співвідношення слова і музики (В. Васіна-Гроссман, Юл. Малишев, О. Михайлов, В. Москаленко, О. Оголевець, К. Руч'євська, Л. Шаповалова)

- з історії французької музики (Т. Бринь, Т.Гнатів, В. Даньшина, М. Друскін, В. Жаркова, Л. Кокорева, Р. Куницкая, Б. Левик, А. Прюн'єр, К. Розеншильд, Г. Філенко, Н. Macdonald);

- роботи, присвячені особистості та творчості К. Сен-Санса ();

- з історії французької поезії (Л. Андрєєв, Бахтін, В. Максимов, А. Мельникова);

- з інтерпреталогії (Е. Г. Гуренко, Е. Ю. Корнієнко, Н. П. Корихалова , Е. Котляревська, В. Г. Москаленко, Л. Шаповалова).

Методи дослідження:

–*історико-генетичний*, за допомогою якого в даній магістерській роботі розглядається художній напрям в мистецтві ХІХ століття, що вплинув на формування композиторського стилю К. Сен-Санса;

–*жанрово-стильовий*, який використовується для аналізу вокального творіння французького автора крізь призму стильових композиторських особливостей та особливостей жанру романтичної балади;

–*порівняльний*, що дозволяє зробити порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій вокального твору К. Сен-Санса в супроводі оркестру та супроводі фортепіано;

–*метод виконавської аналізу*, обумовлений необхідністю виявлення виконавських проблем в вокальній баладі і знаходження вірного рішення з огляду на особливості жанру *mélodie*;

–*інтерпретаційний*, спрямований на розуміння авторського сенсу в вокальному творінні К. Сен-Санса розглянутого в даній магістерській роботі.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в постановці проблеми рецепції середньовічної культури згідно з французьким романтизмом. Дане дослідження є однією з перших робіт, де розглядається жанр романтичної балади в вокальній творчості К. Сен-Санса.

Апробація матеріалу роботи. На підставі вивчених матеріалів роботи була підготовлена стаття «Середньовічний колорит балади Гюго-Сен-Санса “Наречена литаврщика”» та виступи на конференціях: Одеса, міжнародна науко-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: Традиція та сучасність», 2019; Харків, ХНУМ, «ХІХ міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів», 2019.

Практичне значення отриманих результатів. Результати даної роботи можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях, присвячених творчості К. Сен-Санса; лекційних курсах з історії музики ХІХ століття; з

історії виконавського мистецтва, а також в музично-педагогічній та виконавській практиці.

Структура роботи. Дана робота складається з Вступу, трьох Розділів з підрозділами, Висновків, Списку використаних джерел, що включає 73 позиції.

РОЗДІЛ 1.

ДОСЛІДНИЦЬКА ДУМКА ПРО ТВОРЧІСТЬ К. СЕН-САНСА НА ПЕРЕХРЕСТІ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА РОМАНТИЗМУ

1.1. Романтизм та творчість К. Сен-Санса в працях науковців

Висловлення «романтична музика» вказує на той тип музики, що домінувала в Європі протягом ХІХ століття. «*Se courant musical aux formes variées qui met au premier plan l'expression de l'émotion*»¹ [68], це частина нового європейського естетичного руху в мистецтві та літературі на противагу Просвітництву з його культом розуму. Під впливом Німеччини та Англії, де нова чутливість посилюється з кінця ХVІІІ століття, прихильники романтизму вірили в те, що почуття становлять більш глибокий пласт душі, ніж розум. За словами Вагнера, «художник звертається до почуття, а не до розуму» [67], за Р. Шуманом: «розум помиляється, почуття – ніколи» [67]. Слова великих музикантів стали девізом для багатьох відомих композиторів, які «*De nombreux compositeurs célèbres s'illustreront dans cette longue période aussi bien dans la musique instrumentale et orchestrale que dans l'art lyrique et vocal*»² [67].

Музика, література і живопис змінюють свою направленість на духовне збагачення людини. Головна роль виділяється чутливості та відкритості, на противагу здоровому глузду та розважливості. На перший план виходить людина завзята, емоційна, здатна відчувати та протистояти усьому світові, образно мислити та змінювати не тільки своє життя, а й багатьох людей навколо себе. Найчастіше уособлення самотньої людини є найпопулярнішою темою романтизму.

Переломний етап в мистецтві того часу відбувається, завдяки французькій революції. Поети та композитори вважали, що після Просвітницької доби нічого не розвивалося, усі схеми та канони звичні тому

¹ Це музичний напрям, який містить різні форми, і де на першому плані – вираз емоції

² будуть представлені за цей тривалий період [романтизм], як в інструментальній та оркестровій музиці, так і в ліричному та вокальному мистецтві

часові вже не працювали і потребували реформи. ХІХ століття призвело до формування іншого (романтичного) світосприйняття. Здобули розквіту нові літературні та музичні жанри – драма, лірична пісня, балада тощо, але саме музика в епоху романтизму зайняла провідне місце в системі мистецтв.

Цілком типово на тлі розкриття поетичного чи літературного образу героя композитори додавали деяку автобіографічність у свої твори, формуючи навколо них атмосферу щирості. Доказами цим висловлюванням є велика кількість фортепіанних творів Р. Шумана, присвячених його коханню до Клари Вік, автобіографічність у операх Вагнера, яку композитор не соромився акцентувати тощо.

Музичні вподобання композиторів-романтиків були спрямовані не на велику кількість людей та їх історію, а до конкретної людини з її особистим відчуттям світу і себе в цьому світі. В музиці стає все менше типових інтонацій в мелодиці. В написанні оркестрових партій автори більш спиралися на користь сольних епізодів гри кожного інструменту на відміну від своїх попередників, які більш полюбляли зводити інструменти у ансамблі, починають користуватися популярністю дерев'яні духові та ударні інструменти.

Відбувається оперна реформа – з'являється більше тяжіння до лейтмотивів та наскрізної драматургії. На чолі з масштабними творами популярності набувають і камерні жанри.

На відміну від класицизму, в якому все підпорядковувалося логіці та правилам, романтизм став більш розкутим у вираженні думок, у творчості митців з'явилося більш відтінків та фарб. Можливо виокремити деякі ознаки романтичного твору: для автора герой завжди близьким до нього; автор ніколи не стане засуджувати головного героя, тому що вірить у те, що він не винен, а головною причиною негараздів є зовнішні фактори та обставини, герой, долаючи усі проблеми, найчастіше вмирає у кінці твору. Також у композиторів-романтиків є невимовне тяжіння до природи, їм бачиться краса в усіх її проявах, будь це гроза, блискавка чи який-небудь катаклізм.

Творчість композиторів попередників (перш за все віденські класики та музика XVI – XVII століття) була взірцем для наслідування високого рівня майстерності. Післябахівський період слугував базою для музичного романтизму і за змістом. Музика апелювала новими виразними засобами, що вказувало на силу та тонкість емоційного життя, ліризм у його індивідуальному прояві.

До важливих сфер творчості композиторів-романтиків має відношення лірика, фантастика, національно-самобутнє, натуральне та характерне. У мелодиці діяли свої глобальні тенденції: в структурі – потяг до широти і безперервності розмаху; в ритмі – подолання традиційної регулярності метричних акцентів і будь-яких автоматичних повторів; в інтонаційному складі – наповнення виразністю не тільки початкових мотивів, але і всього мелодичного малюнку. Музичне мистецтво Європи затримується в романтичному ідейно-художньому напрямку до початку XX століття.

Яскравий представник музики епохи романтизму – Каміль Сен-Санс (1835 – 1921), який упродовж всієї творчості в значній мірі займав передові позиції на французькій музичній сцені. Віртуозний піаніст, відомий органіст-імпровізатор, славетний композитор, він писав для всіх музичних жанрів свого часу і з особливим успіхом оркестрову музику. В доробку композитора – численні партитури для камерної музики, де його патріотичний дух явно виражений, незважаючи на те, що в той час німецький вплив був повсюдним. Успіх та захопливі оцінки композитор отримав ще за життя. Про нього писали багато критиків, поетів та колег-музикантів, які стверджували, що він досяг досконалості в усьому, чого торкався.

Діяльність К. Сен-Санса як композитора не є для нього осяянням, а скоріш являє собою майстерністю (в позитивному сенсі слова), одним з важливих компонентів життя. В список його захоплень входили ще астрономія, музична критика та власне написання віршів. Композитор своєю творчістю демонструє синтез мистецтва давнього Сходу та намагання

копіювати та вкладати в свої твори багатотомові традиції, що вже були створені до нього, але робить це на свій лад.

Рання творчість композитора базується на музиці таких геніїв як В.А. Моцарт, Й. Гайдн та Г.Ф. Гендель, що достатньо явно прослуховується у його роботах того часу. У 1913 році він занотував: «La recherche de l'originalité est mortelle pour l'art. On est original malgré soi, de par sa nature; on ne devient pas original par la volonté, par la recherche ; on n'arrive alors qu'à la bizzarie, à l'incohérence, à la folie»³ [10].

Популярність великому Майстру принесли насамперед, його симфонічні та камерно-інструментальні твори. Не обійшовши стороною і вокальну музику, Сен-Санс написав 12 опер, з яких 2 представлені у жанрі «опера-комік». За життя композитора популярності набула опера «Генрі VIII», та після смерті Маестро на світових оперних сценах виконується лише одна опера «Самсон і Даліла».

Відомий американський музикознавець Х'ю Макдональд вважав своїм обов'язком переоцінити досягнення композитора в оперному жанрі. Він стверджував, що «Saint-Saëns wrote a great deal of music for the theatre, as he did in every other genre, throughout his long life. In addition to theatre music, ballet and a film score, there are twelve operas, of which one, Samson et Dalila, is played all over the world while the remaining eleven have been almost totally neglected since the composer's death in 1921»⁴ [73]. «Зникнення» з світових сцен решти опер, які були досить успішними за життя К. Сен-Санса, науковець пояснює радикальною зміною пріоритетів у французькому музичному середовищі в 1920-х роках ХХ століття. Критики вважали, що талант К. Сен-Санса як оперного композитора ще належно не оцінений, бо

³ Пошуки оригінальності смертоносні для мистецтва. Оригінальними стають у супереч собі, в силу своїй природі; оригінальними не робляться за допомогою волі та пошуку – у таких випадках можливо прийти тільки до дивацтв.

⁴ Сен-Санс упродовж усього свого довгого життя написав багато музики для театру, як і для інших жанрів. Окрім театральної музики, балету та кінозаписів існує дванадцять опер, з яких одна – «Самсон і Даліла», що виконується у всьому світі, тоді як решта – одинадцять, були майже повністю занедбані після смерті композитора в 1921 році.

його творіння зробили вагомий внесок в становлення оперного жанру у Франції. Дослідники творчості композитора стверджували, що партитури до опер К. Сен-Санса були наділені усім тим, що було притаманно стилю Маестро: «моцартівська прозорість, велика увага до форми, а не змісту <...> в певній мірі, емоційна сухість, іноді проявляється відсутність зображальності, однак його майстерність – на найвищому рівні» [27].

Образний світ усіх творів, написаних видатним композитором, вбирає значний пласт романтичної музики. К. Сен-Санс прагнув до ясності та чіткості музичної мови виявляючи суто французький характер його творчості. Біограф композитора Жан Шантавуан писав: «Якщо французька музика має більш глибоких та більш оригінальних мислителів, ніж Сен-Санс, то вона ніколи не мала композиторів з більшою чистотою написання» [цит. по [10].

Олександр Бурель розглядає творчість видатного Майстра під кутом жанрової специфіки скрипкових концертів XIX початку XX століття. Перевага надається більш детальному розбору симфонічної, камерно-інструментальній музиці у творчості композитора. О. Бурель торкається камерно-вокальної або концертної творчості К. Сен-Санса лише опосередковано.

Російський науковець Ю. Кремльов стверджує, що К. Сен-Санс написав свій перший концерт, коли йому було всього 11 років! Юний Каміль швидко завойовує репутацію «французького Моцарта», вигравши конкурси та призи. Молодий К. Сен-Санс досягає неймовірного творчого злету в свої 18 років, отримуючи пост органіста в церкві Сен-Меррі в Парижі, після чого удостоївся визнання великого Ф. Ліста; «Сен-Санс – перший органіст у світі» [підкреслимо, що Камілю було лише 18 р.]. Наймолодший славетний органіст того часу, він викликає захоплення та «зачаровує вуха» великих Метрів – Ф. Ліста, Дж. Россіні, Дж. Верді та Г. Берліоза. Перед К. Сен-Сансом відкривалося більше ніж багатообіцяюче майбутнє.

Але, незважаючи на успіх генія, його життя зазнало великих змін після смерті матері в 1888 році. Каміль Сен-Санс починає здійснювати подорожі по всьому світові. Крім численних зупинок в Європі, Росії, Африці і Америці, французький композитор особливо воліє до Сходу – це чарівний Єгипет, який він відвідував кілька разів, але передусім, Алжир – перлина французької колоніальної імперії, – який ніколи не обминає, і де врешті-решт зупиниться його серце. Численні подорожі надали митцю необхідний дотик з іншими культурами та іншим світосприйняттям, що «приросло» до його душі, і, звичайно, виявилось в творчості. Геній К. Сен-Санса та його величезний досвід надали можливість К. Дебюссі – представнику нової генерації висловитися наступним чином: «Сен-Санс – людина з Франції, який краще за всіх знає музику всього світу» [67].

Однак для розуміння особистості митця і, отже, його творчості важливим є той факт, що у 1870-х роках «чемпіона» французької музики «зіштовхують» з німцями на чолі з напівбогом Р. Вагнером та «адамантом» італійців Дж. Верді. К. Сен-Санс приймає цей виклик, повний нерозсудливості. В зв'язку з цим, показові його слова: «Я глибоко захоплювався творами Ріхарда Вагнера, незважаючи на їх химерний характер. Вони перевершують своєю міццю, і цього достатньо для мене. Але я ніколи не був і ніколи не буду в вагнерівській релігії» [34].

К. Сен-Санс, природно, заявив про себе як про лідера так званого «французького» стилю того часу. Саме з цієї причини він буде навчати велику кількість віртуозів, таких як Габріель Форє (1845 – 1924) або ельзасця Леона Боельмана (1862 – 1897).

На заклик «Арс Галліка» всі французькі музиканти починають відстоювати «французький дух», прагнучи бути настільки ж унікальним, як і універсальними. В даному аспекті важливо пам'ятати слова самого К. Сен-Санса: «Якщо у мистецтва немає батьківщини, то у митців вона є» [34].

Щоб осягнути майстерний доробок, який великий К. Сен-Санс залишив нащадкам, не можливо ігнорувати той дорогоцінний внесок, що він додав до

розвитку кіно. Прогресивний художник, композитор терпляче усвідомлював технічний недолік безмовних проектів братів Люм'єрів. Як колись Ж. Б. Люлі блискуче прикрашав твори Ж. Б. Мольєра, К. Сен-Санс зважився таким же чином прикрасити «сьоме мистецтво». І це було зроблено, коли він став піонером у цій галузі, запропонувавши свої таланти в створенні знаменитого фільму Андре Кальметта «Вбивство герцога Гіза», який був показаний у 1908 році.

Активний до останнього подиху, К.Сен-Санс помер 24 грудня 1921 року, в розпал свого 86-річчя, перебуваючи в Алжирі. Передсмертні його слова: «На сей раз, я думаю, це дійсно кінець», після чого геніальний француз відправився в свою останню подорож в Мон-Парнас – мирний притулок муз.

1.2. Жанр балади в романтичному мистецтві

Дефініція слова *балада* – це «пісня, що виконується зазвичай жінкою з хоровим супроводом (провансальська *balada*, італійська *ballata*, французька *ballade* походять від народно-лат. *ballare* – танцювати)», тому даний жанр сприймається як сумісний з музичним мистецтвом. Канонічна форма балади визначилася до кінця Середньовіччя в Північній Франції [49].

У енциклопедії *Britannica* надається досить поширене пояснення даного терміну, завдяки чому балада сприймається як одна із декількох фіксованих форм у французькій ліричній поезії та пісні, що особливо були популярні в XIV та XV століттях[66]. Балада складається з трьох строф і скороченої заключної строфи. Усі 3 строфи мають однакову схему римування і однакове закінчення, яке, таким чином, створює рефрен (R). Кожна з трьох основних строф побудована у трьох розділах, перші два з яких мають однакову схему римування. Загальна форма може бути виражена наступним чином:

I	II	III	E
<i>aabR</i>	<i>aabR</i>	<i>aabR</i>	<i>bR</i>

Заключна строфа називається князем або посланцем.

Загальна форма балади присутня в поезії багатьох епох. Оди грецького поета Піндара (V ст. до н.е.) мають однакову форму зі своїми строфами, антистрофою та еподом. Значна частина музичної пісні XVI століття в Німеччині відтворена в подібній формі, хоча зазвичай без посланника чи рефрену; коли в музичній драмі Р. Вагнера «Die Meistersinger» (1868) композитор у співі Фріца Котнера – пекаря окреслює *Bar* (поетичну форму), що складається з декількох *Gesetze* («строф»), кожна з яких, у свою чергу, має два *Stollen* (*aa*) та *Abgesang* (*в*), автор точно дотримується історичної правди. Відомості про життєвий уклад і правила поетичного мистецтва цеху (об'єднання) майстрів співу середньовічного Нюрнберга Р. Вагнер почерпнув із старовинної нюрнберзької хроніки 1697 року. Але в найчистішому вигляді балада зустрічається лише у Франції та Англії.

Безпосередньо попередники балади можливо знайти в піснях трубадурів (поетів-музикантів, що використовували провансальську мову), які часто додержувалися малюнку а-строфи з посланцем. Пізніше XIII століття стандартна форма з'являється все частіше і частіше у французьких піснях труверів (північні аналоги трубадурів).

Пісні труверів та трубадурів були одноголосними. Історія поліфонічної балади починається з Гійома де Машо – провідного французького поета та композитора XIV століття, саме в цьому жанрі він створив більшість своїх пісень. Саме в його творчості починають поступово виокремлюватися стандартної риси балади. Гійом де Машо використовував цей жанр для вираження найвищих емоцій. Тексти частіше містили витончену символіку та класичні посилання. У XIV столітті, балада застосовувалась для найбільш урочистих подій: святкування особливих меценатів, вшанування пишних дат, визнання кохання у найвищому стилі.

Поступово цей починав зникати, іноді з'являвся в творчості окремих поетів, але сприймався як свідомий архаїзм. Тому є переконливі приклади з XV століття: творчість французького поета, письменника Алена Шарт'є, принца Карла I Орлеанського – відомого перш за все своїми поетичними

творами, написаними під час свого тривалого англійського полону, Жана Моліне – французького та бургундський хроніста, письменника, поета і композитора, глави школи «Великих риториків»; а найвідоміша поема Франсуа Віллона, славетного поета французького Середньовіччя – це балада із рефреном «*Mais où sont les neiges d'antan?*» («Але де ж сніги минулих років?»).

Для французької лірики та пісні XIV та XV століть найбільш характерно рондо, Повна форма рондо складається з чотирьох строф. Перший і останній ідентичні; друга половина другої строфи – це короткий рефрен.

Найпопулярнішою була балада, яку в Німеччині називали Ваг формою, зі структурою ААВ. Цьому типу, поряд із рондо (пісня для сольного голосу з хоровим рефреном) та подібної *virgelaï* (аналог італійської балати), судилося стати тим «ідеалом», до якої воліли багато композиторів.

Новий жанр балади, що виник у другій половині XVIII – початку XIX століть, – романтичний, своїми витокami сягає в епоху Середньовіччя. Однак, незважаючи на загальну термінологію, романтична балада має тільки непряме відношення до свого прототипу, відрізняється суворою метричною формою, що складається з трьох строф на однакові рими з рефреном у кінці кожної строфи. Крім того, розташування рим є фіксованим. У класичній баладі число віршів в строфі варіювалося від 7 до 10. У XV столітті Удесятисложників (*ababbccdd*). Нічого подібного не спостерігається в романтичній баладі, яка створювалася у вільній формі. Спільність між двома типами балад, середньовічної та романтичної, складається в основному з рефрену, міфічного змісту та яскравого національного характеру, властивого усній традиції.

У XVI столітті у Франції не відчували особливої любові до жанру балади, наприклад, П. де Ронсар і Ж. дю Беллі вважали цей жанр чимось застарілим і нудним, однак англійські і німецькі поетичні шедеври, перекладені на французьку мову (Г. Бюргера і І. В. Гете) сприяли розвитку романтичної балади і у Франції. Зокрема, твір Г. Бюргера широко

рекламувала впливова мадам де Сталь: «toutes les images, tous les bruits en rapport avec la situation de l'âme sont merveilleusement exprimés par la poésie: les syllabes, les rimes, tout l'art des paroles et de leurs sons est employé pour exciter la terreur »(всі образи, всі крики, пов'язані зі станом душі, дивовижним чином виражені в поезії: склади, рими, все мистецтво слів і їх звуків використовуються для збудження жаху) [64]. В епоху романтизму балада стає надзвичайно поширеним жанром, особливо в Англії та Німеччині. Незважаючи на те, що вона не підкоряється строгим канонам, можливо помітити її характерні риси, до яких відносяться:

1. Відсутність фіксованої метричної форми, як, наприклад, в «Баладі про темну леді» С. Т. Кольріджа;
2. Повторюваність; рима – це перше джерело повторення;
3. Простота форми, словникового запасу, оповідного змісту, наприклад «Кристабель» С. Т. Кольріджа;
4. Часте звернення до міфічної тематики;
5. Використання готичного декору, наприклад «Переддень Святої Агнеси» Дж. Кітса.

В європейських країнах ХІХ століття історичне середньовіччя зазнає різні трансформації, воно стає літературним, поетичним і романтичним. У жанрі балади – це окремі фрагменти, символи, уявлення про ту далеку епоху, які дозволяють простежити весь процес міфологізації середньовіччя в романтичному мистецтві. Балада стає, свого роду дзеркалом, в якому відображається простота поезії казкових часів, далеких від середньовічної реальності. При цьому слід враховувати, що головна цінність балади в розумінні романтиків полягала в її нерозривному зв'язку з національними традиціями, тому в ній були відображені і правдиві історичні події, долі унікальних людей минулого. Поєднання документальності і художньої значущості свідчило про те, що представники романтичного мистецтва сприймали баладу як еманацию Середньовіччя.

У задумах С. Т. Кольріджа, І. В. Гете або В. Гюго балада є чисто романтичним творінням, яке підпорядковане літературним законам нового часу. Разом з тим, незважаючи на притаманну баладі міфізацію, в ній також відображені і реальні історичні події. Цей жанр «балансує» на принципах історизму та вимислу, який сприяв відтворенню колориту минулих епох.

Прикладом тому є «*La Fiancée du Timbalier*» (*Наречена литаврищика*) В. Гюго або «Ленора» Г. Бюргера, де зафіксовано реальний празький бій 1757 року – епізод Семирічної війни Австрії з Пруссією і перемога Фрідріха II. «Ленора» стає типовим прикладом романтичної «середньовіччя», про що свідчить згадка про цей твір в «Історії Франції» Мишле. Реальні події, відбиті в цих баладах, чи не копіюються, а переосмислюються в нову естетичну концепцію, засновану на принципах романтизму. Існує також русифікований сюжет «Ленор», зроблений В. Жуковським, де ім'я головної героїні змінено на Людмилу і дію перенесено в історичну обстановку Русі XVI - XVII століть (у В. Жуковського – балада «Людмила»).

Оскільки жанр балади в епоху романтизму є вільним за формою і змістом, це дозволило кожному автору використовувати близьку йому тематику в діапазоні від готики і фантастики до архаїчних пісень трубадурів. Даний жанр добре «прижився» на романтичному ґрунті і надав необмежені права її творцям в поетичній творчості. Балада стає свого роду «перехрестям» середньовіччя і романтизму, що сприяло її популяризації в широких демократичних колах.

Висновки до Розділу 1

У Розділі 1 для розуміння унікальної особистості К. Сен-Санса та його творчого доробку досліджується та «атмосфера», що оточувала митця упродовж всього його життя, і ті культурні традиції, що тоді існували, а саме – це епоха романтизму.

XIX століття призвело до формування іншого (романтичного) світосприйняття. Здобули розквіту нові літературні та музичні жанри –

драма, лірична пісня, балада тощо, але саме музика в епоху романтизму зайняла провідне місце в системі мистецтв. Як стверджував Ф. Ліст, романтизм – це музичний напрямок, де на першому плані – вираз емоції.

На відміну від класицизму, в якому все підпорядковувалося логіці та правилам, романтизм став більш розкутим у вираженні думок, у творчості митців з'явилося більш відтінків та фарб. Можливо виокремити деякі ознаки романтичного твору: для автора герой завжди близьким до нього; автор ніколи не стане засуджувати головного героя, тому що вірить у те, що він не винен, а головною причиною негараздів є зовнішні фактори та обставини, герой, долаючи усі проблеми, найчастіше вмирає у кінці твору. Також у композиторів-романтиків є невимовне тяжіння до природи, їм бачиться краса в усіх її проявах, будь це гроза, блискавка чи який-небудь катаклізм.

Післябахівський період слугував базою для музичного романтизму і за змістом. Музика апелювала новими виразними засобами, що вказувало на силу та тонкість емоційного життя, ліризм у його індивідуальному прояві.

Яскравий представник музики епохи романтизму – Каміль Сен-Санс (1835 – 1921), який упродовж всієї творчості в значній мірі займав передові позиції на французькій музичній сцені. Про нього писали багато критиків, поетів та колег-музикантів, які стверджували, що він досяг досконалості в усьому, чого торкався.

Як відзначає О. Бурель рання творчість композитора базується на музиці таких геніїв як В.А. Моцарт, Й. Гайдн та Г.Ф. Гендель, що достатньо явно прослуховується у його роботах того часу.

Відомий американський музикознавець Х'ю Макдональд вважав своїм обов'язком переоцінити досягнення композитора в оперному жанрі. Науковець пояснює «зникнення» з світових сцен решти опер, які були досить успішними за життя К. Сен-Санса, радикальною зміною пріоритетів у французькому музичному середовищі в 1920-х роках ХХ століття. Критики, зокрема Дж. Хардінг, вважали, що талант К. Сен-Санса як оперного

композитора ще належно не оцінений, бо його творіння зробили вагомий внесок в становлення оперного жанру у Франції [73].

Образний світ усіх творів, написаних видатним композитором, вбирає значний пласт романтичної музики. К. Сен-Санс прагнув до ясності та чіткості музичної мови виявляючи суто французький характер його творчості. Біограф композитора Жан Шантавуан вважав, що французька музика не мала композиторів з більшою чистотою написання, ніж Сен-Санс,

Олександр Бурель розглядає творчість видатного Майстра під кутом жанрової специфіки скрипкових концертів XIX початку XX століття. Перевага надається більш детальному розбору симфонічної, камерно-інструментальній музиці у творчості композитора. О. Бурель торкається камерно-вокальної або концертної творчості К. Сен-Санса лише опосередковано.

Значний інтерес становить заключний розділ монографії Ю. Кремльова «Каміль Сен-Санс», в якому розвинені положення більш раннього його дослідження «Сен-Санс та його естетика».

Підрозділ 1.2 присвячений тлумаченню жару балади в романтичному мистецтві, простежується еволюція даного жанру, починаючи з загальної давньогрецької форми балади, та закінчуючи романтичною баладою XIX століття. Одержані результати дозволяють досліджувати «La Fiancée du Timbalier» (*Наречена литаврищика*) В. Гюго-К. Сен-Санс з позицій, заснованих на принципах романтизму.

РОЗДІЛ 2.

ПОШУК РОМАНТИЧНОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ У ПОЕЗІЇ В. ГЮГО ТА МУЗИЦІ К. СЕН-САНСА

2.1. Середньовічний колорит балади В. Гюго «Наречена литаврщика»

Ім'я В. Гюго (1802 - 1885) увійшло в історію як справжнього новатора у всіх жанрах французької літератури. Уже в юні роки, відмовившись від класицизму, талановитий французький майстер слова створює романтичні балади, які свого роду є ностальгією за втраченим суспільним устроєм, зруйнованим революційними подіями. Твори, що увійшли в поетичну збірку, одразу завоювали широку популярність, завдяки оригінальності і новизні. Написані під впливом майстерності Г. А. Бюргера, К. М. Віланда, І. В.Гёте, а також поезії трубадурів, вони поєднували фантастику і традиційне бачення ідеалізованого феодального Середньовіччя. Безумовно, балади представляють лише невелику частину літературної спадщини В. Гюго, проте, вони розкривають світобачення генія на певному етапі його життя.

Великий інтерес викликає балада «Наречена литаврщика» («La fiancée du timbalier»), нав'язана безпосередньо поезією Г. А. Бюргера. Цей твір увійшло в першу поетичну збірку В. Гюго «Оди і балади», що виходив в різні роки і під різними назвами: «Оди та інші вірші» (1822), «нові оди» (1824), «Оди і балади» (1826).

В даному творі відображена праязка битва 1757 року - одна з найбільш смертоносних в XVIII столітті, де загинули десятки тисяч людей, як з боку Австрії, так і з боку Пруссії. Короткий зміст твору молодого французького літератора - це класична історія дівчини, яка чекає свого нареченого з війни (в армії він служить литаврщиком⁵). Доля молодої людини турбує головну героїню, тому вона молить Святу Бріджиду про порятунок того, хто дорожче

⁵ Більш правильний переклад – «тімпаніст». В легіонах середньовічного лицарства тімпаніст (на відміну від оркестрового литаврщика) був солдатом (зазвичай дуже молодим), ко трому наказували задавати ритм воїнам в бою, його функцією було передавати сигнал для строю кавалеристів.

життя. Почувши на параді дзвін литавр і наближення воїнів, дівчина просить своїх сестер подивитися, чи немає серед них її коханого: «Venez surtout le voir lui-même» (Підіть подивитися на нього самого). Вся пишна парадна церемонія сприймається через бачення героїні: ось здалися прапори, потім ескадрони і, нарешті, сам барон в оточенні своїх підданих. «La fiancée du timbalier» містить одне з найяскравіших описів древньої армії, яке коли-небудь було зроблено в поетичному мистецтві. Детально відображаючи різні армійські корпуси протягом чотирьох строф (пикієри, барони, священники, глашатаї, тамплієри, лучники, потім барабанщики), В. Гюго зволікає з трагічною розв'язкою, і у головної героїні надія на зустріч з коханою людиною зберігається до самого кінця твору. Однак фінал історії сумний: литаврщик; не повертається з війни, і, не витримавши такого горя, дівчина вмирає.

Незважаючи на те, що події відображені в «Нареченій литаврщика» відбуваються в XVIII столітті, у В.Гюго дана балада інспірована епохою Середньовіччя, в цьому творі відчувається бажання автора повернутися до певних «примітивних» літературних орієнтирів, до їх стилізації. Підтвердження цьому можна знайти в ряді прикладів: як відомо, батьківщиною середньовічних поетів-трубадурів була Аквітанія. У баладі про це згадується: *Il est parti pour l'Aquitaine / Comme timbalier* (Він поїхав в Аквітанію як тимбальєр). Середньовічний декор проявляється і в наступних рядках: *Ce sont des barons dont les armes / Ornent des forts ceints d'un fossé* (Це барони, на чий зброї - вишукані форти, оточені ровом). Для додання більшого «нальоту» давнини В. Гюго аикористовує такі архаїзми, як *timbalier* (літаврщик), *preux* (стрілки), *des écuyers* (зброєносці), *les piquiers* (пикієри) і т.д. Створенню колориту середньовічної епохи сприяє детальний опис зовнішнього вигляду воїнів і їх зброї: камзол (*rouproit*), шолом (*casque*), щит (*écusson*), лати (*corselet d'acier*), а також посилення на лицарську геральдику, символіку кольору. Як відомо, в епоху Високого Середньовіччя конкретному кольору відповідає своє певне значення: передчуття біди (чорне лігво, чорні

думки), червоний, пурпурний - довголіття, здоров'я і сила, білий колір у Франції був кольором трауру (*Les hérauts sur leur blanc cousieur / Вісники на своєму білому кур'єрі*) [65]. Крім скуппульозної деталізації параду військ епохи Середньовіччя, в баладі «Наречена литаврщика» В. Гюго достовірно відтворює національні традиції та особливості психології людей, що жили в ті далекі часи. Автор обирає тему, типову для середньовічної літератури, і, оскільки у Франції в той період панувала куртуазна поезія, в якій прекрасній дамі виділили приблизно таке ж місце, як в релігійній поезії - мадонні, В. Гюго обирає єдиним персонажем свого твору «прекрасну даму» з народу і розкриває внутрішній світ і красу її душу. Оригінальність даної поезії полягає в тому, що всю розповідь йде від імені дівчини, тобто без втручання стороннього оповідача, тому відсутній діалог, в той час як в куртуазній ліриці, що з'явилася раніше всього на півдні Франції, в Провансі, характерною особливістю була її діалогічність.

У стилі поезії трубадурів автор «*La fiancée du timbalier*» представляє свою героїню не тільки в блиску земної краси, але і її спрямованість до істинної краси - небесної. Оскільки у Франції в епоху Середньовіччя світогляд людей був релігійним, і все сприймалося крізь образи і поняття, пов'язані, перш за все, з католицизмом, В. Гюго вибрав трагічний фінал, доводить любов дівчини до апофеозу. Її благання (три строфи присвячені молитвам про повернення нареченого) за життя і її смерть сприймаються як ланка в ланцюзі мудрого божественного світосприйняття. Недарма напис на фасаді церкви в Сен-Дені, зроблена за розпорядженням вченого абата Сугерія (початок XII ст.), говорить: «чуттєвою красою душа підноситься до істинної краси і від землі підноситься до небес». Так, згідно куртуазної концепції, гідність головної героїні, краса її душі досягають тієї безмежної висоти, яка на кшталт святості. Однак у В. Гюго в ідеальний світ куртуазії проникають і побутові, прозові інтонації, як, наприклад, «*Mes sœurs, à vous parler si lentes*» (Мої сестри вбираються так повільно). Подібні «замальовки» дозволяють автору найбільш достовірно передати атмосферу того часу. Таким чином,

«Наречена литаврщика» - це лірична балада, де В. Гюго, подібно середньовічним трубадурам прославляє світ почуттів і ідеальну любов, без якої головна героїня не мислить свого існування, однак велика увага в творі приділяється риторичі і патетики, що споріднює баладу В. Гюго з одою.

Своєрідність поетичної мови французького Майстра така, що у слухача виникають музичні та зорові образи, головним засобом досягнення яких є поширений в середньовічній ліриці прийом асонанса: *desire-cire, vaincueur-coeur, coursier-acier, pilier-timbalier*.

Подібно до французьких трубадурів (що в перекладі з провансальської «*trobar*» - складати, знаходити, винаходити), які прагнули до досконалої форми своєї поезії, В. Гюго знаходить філігранну обробку «Наречена литаврщика». Імітуючи провансальські вірші епохи Середньовіччя - прості і зрозумілі, у своїй баладі він використовує строфу, що складається з римованих 5 рядків. У кожній строфі є дві рими: перша - 1, 3, 4 рядки; друга - 2 і 5 рядка. Відмовившись від традиційного вірша і сурової лексики класичної поезії, В. Гюго використовує вільні розміри і ритми, розмовні інтонації, в тому числі тут зустрічається не передбачений рефрен, однак автор створює барвисті картини Середньовіччя і воскрешає національно-поетичну традицію, яку згодом змінило верховенство класицизму.

Своїм баладам Гюго дає точне визначення. У «Передмові до збірника "Оди і балади"» (*Odes et ballades*) 1826: «П'єси, які автор назвав баладами, є ескізами химерного жанру: картини, мрії, сцени, легенди, повір'я, народні перекази. Складаючи їх, автор намагався дати поняття про те, чим могли б бути поеми трубадурів середньовічної епохи, цих християнських рапсодів, у яких не було нічого, крім шпаги і ліри, і які переходили із замку в замок, сплачуючи піснями за гостинність» [21].

Так як балада відноситься до лірико-епічних творів з драматичним напруженим сюжетом, в ній обов'язково передбачається щось надприродне, магічне. У «Нареченій литаврщика» це фігура єгипетської віщунки, що передбачила смерть коханих: «*La vieille aux regards de vipère / M'aït dit:« Je*

t'attands là demain! » (Стара жінка з очима гадюки / Сказала мені: «Я чекаю тебе там завтра!). Але головна героїня відмовляється вірити в зле пророцтво, перебуваючи в стані радості від швидкого повернення нареченого: «Volons! plus de noires pensées! / Ce sont les tambours que j'entends »(Давайте літати! Немає більше чорних думок! / Це барабани, які я чую).

Еміль Золя в статті «Віктор Гюго» віддає належне художній майстерності свого сучасника: «Так, музика, світло, фарби, аромат - тут знайдеться все. У його віршів відчуваються кришталеві голоси, вони виблискують золотом і пурпуром. Ніколи ще мова не досягала такої виразності та пристрасті»[26].

2.2. Романтика Середньовіччя в «Нареченій литаврщика» К. Сен-Санса.

Музичне втілення в баладі «Наречена литаврщика» здійснив неперевершений майстер композиції, незрівнний талант в області оркестровки Каміль Сен-Санс (1835 - 1921). Як зазначає сучасник французького композитора, музичний критик, René Chalupt: «Camille Saint-Saëns a contribué dans une large part au redressement et à l'épuration du goût musical <...> ne se sentant pas l'étoffe d'un révolutionnaire ni d'un réformateur, son effort s'est porté vers la pureté. Son écriture, modèle d'élégance et de limpidité»(Каміль Сен-Санс вніс великий вклад у відновлення музичного смаку <...> не відчуваючи себе революціонером або реформатором, він направляв свої зусилля до чистоти. Його лист - зразок елегантності і ясності) [61]. До даної сентенції приєднується біограф композитора Жан Шантавуан: «Якщо французька музика мала більш глибоких і більш оригінальних мислителів, ніж Сен-Санс, то вона ніколи не мала композиторів з більшою чистотою написання» (цит. За: Ю. А. Кремльовим [34]).

Якість авторського стилю К. Сен-Санса і тяжіння до класичності дозволило сучасникам композитора сприймати його як людину з минулого. Так, А. Глазунов представляв французького Майстра в віддаленій епосі

Середньовіччя: «Мені здається, що переді мною середньовічна вулиця і в готичному вікні я бачу Сен-Санса» [14]. У середньовічній музичній культурі К. Сен-Санса приваблювала властива йому самому ясність, простота, логічність і краса, тому романтична балада В. Гюго не могла не захопити французького композитора.

У 1887 році Сен-Санс написав дві версії «La Fiancee du timbalier»: одну для голосу і оркестру, виконану 19 лютого 1888 року і другу - для голосу і фортепіано, яка виглядає як спрощений оркестровий варіант. К. Сен-Санс прагнув передати в музиці розвиток сюжету балади В. Гюго, наділяючи її рисами образотворчості, що є характерною особливістю творчості композитора в цілому.

«Наречена литаврщика» - вокально-інструментальна композиція вільної будови, що представляє чергування контрастних епізодів, в яких переплетені ліричний і героїчний початок. Захоплений пафос незмінно є присутнім протягом всієї балади, лірика ж трансформується в драматизм і особисту трагедію. Твору властива чітка структура: відособленість епізодів визначається зміною характеру вокальної партії і фактурними змінами. Форму «Наречена литаврщика» можна позначити схемою:

Вступ	A B A ₁ C D E	F	Кода
		<i>На матеріалі вступу</i>	<i>(післямова)</i>
Інструментальний	Вокальні епізоди	Інструментальний епізод	Вокальний епізод

В музичній баладі К. Сен-Санса поетичний текст В. Гюго збережений повністю.

У зв'язку з тим, що основні події, що відбуваються з головною героїнею, відбуваються під час параду військ, К. Сен-Санс особливу роль в оркестрі відводить литаврам, звучання яких є лейт-тембром, що пронизує весь твір. За

розділах відбувається модуляція в G-dur. 3-х тактова зв'язка (ц. 2), що скріплює *A* і *A1* звучить в G-dur і через доміанту Es-dur повертається в основну тональність.

Частина *A1* є абсолютним повтором вступу в тому ж героїчному ключі. Мірні чіткі акорди у струнних, на тлі яких звучать дерев'яні духові інструменти, постійна присутність «голосу» литавр в партитурному полотні, «складання» вокальної партії (пунктирний ритм, широкі інтервальні скачки, вкраплення тріолей) - все підпорядковано розкриттю сюжету: « ..барони сиві в своїх важках обладунках, і лицарі все молоді, .. і солдати прості, а з ними - мій милий наречений ». Екзальтація не зникає, а посилюється при згадці образу коханого: «Високий, в колеті багряному, в золотому плащі з парчі, ні в чому не поступиться дворянам і здається всім капітаном, хоч він і простий литаврщик» (переклад М. Гумільова).

Весь епізод *A* написаний на *ppp*, *pp* і *p*, таким чином французький композитор створює ефект «віддаленого» простору. По мірі наближення війська, динаміка в наступних епізодах буде змінюватися до *ff*.

Епізод *B* - новий самостійний епізод, що складається з контрастних за характером частин, які чітко підпорядковуються поетичному слову: *a* (14т.) *b* (6т.) *c* (6т.). Хоча всі частини написані в різних тональностях, вони плавно переливаються одна в іншу:

<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>
<i>C-dur</i> <i>F-dur</i>	(VI ₃₅ = IV ₃₅) <i>a-moll</i>	через <i>D₃₅</i> <i>A-dur</i>

У першій частині *a* (ц.4) головна героїня звертається до абату, просить його: «Сер, моліться за всіх наших солдат!», Її турбує неясне передчуття біди, тому вона «спалила три воскові свічки на раці святого Гільдаса». Вокальна лінія хвилеподібна, побудована на повторюваних «просячих»

низхідних інтонаціях. Дівчина поки ще стримує свою схвильованість, тому в інтонаційній лінії немає різких стрибків, мелодія охоплює розмовний октавний діапазон середнього регістру. Органний пункт в басу, мірне погойдування висхідного руху вісімками у віолончелей, низхідними акордами у альтів і скрипок вносить заспокійливий стан, відображений глибокою вірою дівчини (похід до церкви, розмова з абатом), саме віра дає їй надію та терпіння для вищого блага- Любові.

У другій частині *b* (ц.5), як і в частині *a*, релігійна тематика, біблійний або близько до біблійного патерну стають духовним стрижнем баладного епізоду: «Богородице Лоретто я обіцяла, в моєму чорному горі, зв'язати латний комір, що закриває від нескромного погляду, і знарядь пілігримів». Вокальна лінія здається «рваною», нервовою за рахунок того, що в мелодії переважають дрібніші тривалості - вісімки і шістнадцяті, акомпонимент побудований на нестійкому домінантовому органному пункті.

Ілюстративність, властива композиторському написанню К. Сен-Сана, проявляється і в третій частині *c* (ц.6). У цьому можна переконатися на таких прикладах: в епізодах, пов'язаних з культовими аспектами, композитор вибирає повільні темпи, і це природно, оскільки автор передає релігійний трепет і благоговіння перед святинями, що виникає в душі головної героїні. У частині *e* зберігається повільний темп (*Poco adagio*), однак у вокальній партії додана ремарка *molto espressivo*. Композитор використовує подібну «вилку» для передачі нетерпіння і досади дівчини, в зв'язку з тим, що «він (наречений) не міг за обіцянкою відсутності коханого втішити моє полум'я; для принесення ніжних повідомлень у васала немає пажів, у васала немає зброєносців ». У зв'язку з цим, звуковий матеріал даного уривку звучить найбільш імпульсивно, вокальна партія виписана шістнадцятими тривалостями і переривається паузами, що властиві не кантилені, а речитативності. На тонічному органному пункті акомпонимент дублює мелодію (чого не було в попередніх частинах розділу **B**), виконуючи його в двухголосному викладі в інтервал сексти, завдяки чому оркестр звучить

більш об'ємно, а схвильованість вокальної партії відчувається і в акомпанементі. На всьому протязі епізоду **B** литаври мовчать.

Наступний епізод **A2**, побудований на матеріалі **A**, написаний в простій 3-х частинній формі *a* (10 т.) **B** (10т.) *A₁* (10 т.) з 3-х тактовим зв'язком між *a* і *b*. Відбувається повернення колишнього темпу (Tempo I) і основній тональності *Es-dur*. Це обумовлено сюжетною лінією – повернення війська з військового походу, разом з яким повинен прийти і наречений-литаврщик. «Він повинен сьогодні з війни повернутися з моїм паном <...> заходьте всі в старий порт, щоб побачити блискучий ескорт, принца, і мого нареченого».

В оркестровому полотні у литавр остинатний пунктирний ритм, основна тема тепер звучить не у струнних, як було в первісному викладі, а у мідних духових інструментів. Композитор робить подібний інструментальний вибір обгрунтовано: акордовий виклад мелодії, пунктирний ритм підкреслюють маршовість, звучання міді асоціюється з військовим оркестром.

Наступний після помпезно-парадного розділу контрастний *епізод C* (ц.7) побудований на новому музичному матеріалі. Це самий ліричний розділ балади. У поетичному тексті наречена закликає сестер подивитися, наскільки гарним є її коханий, вона в передчутті зустрічі з нареченим, душа її наповнена щастям: «Він - з шарфом, котрий під вербою / Я вишила шовком сама, / І в касці він з кінською гривною, / веселий, кучерявий, гарний ... / Ах, я втрачаю від нього розум! (В пер. Н. Гумільова).

Вокальна партія в цій частині передбачає широке дихання і наявність великого співочого діапазону. Співачка, яка має меццо-сопрано, а саме цей тип голосу чув К. Сен-Санс створюючи «Наречену литаврщика», повинна мати у своєму арсеналі *g* та *as* другої октави. Висхідні і низхідні ходи в мелодійних лініях, переходи в інтервали між стрибками і нонами, тріолі - всі ці складові підкреслюють збуджено-радісний стан героїні.

Написаний розділ в 2-х частинній формі повторної будови *a* (10 т.) *A₁* (10 т.) в тональності *As-dur* на *pp*. В оркестрі переливи арфи, *pizzicato* у контрабасів, звучання трикутника і дерев'яних духових інструментів

створюють нехитрий підголосок, побудований на тріолях і тремоло. У литавр зберігається незмінний остинатний ритм:



як нагадування про битви, військові походи, оскільки наречена згадує нареченого як воїна-переможця.

Якщо говорити про основні риси музики Сен-Сансу, серед них ключовою є ритмічна сторона. Саме на ритмі акцентує увагу Ю. Кремльов, аналізуючи творчість К. Сен-Санса: «ритм, зазначений у Сен-Санса надзвичайним багатством, дієвістю та пружністю. В даному факті немає нічого дивного - адже саме ритм безпосередніше за все відповідає дуже активній і імпульсивній натурі композитора» [34, с. 295]. Засвоєне та таке що знайшло втілення ритмічне начало минулих епох, використання аналогії і переклички між сучасним К. Сен-Сансу часом і Середньовіччям сприймається в «Нареченій литаврщика» як гігантська арка, як перехід від нових ідей до їх асоціацій у минулому. Завдяки ритмічній чіткості, французький композитор надає цій сцені, як і баладі в цілому, майже скульптурну чеканність та випуклість.

Після ліричного відступу епізод *D* — *a* (16т.) *v* (10т.) (ц. 8) виникає як дещо зовсім чужорідне, фатальне та стає центральною частиною всього твору. За сюжетом балади в першій частині епізоду єгипетська віщунка пророчить смерть нареченого: «Єгипетська віщунка, заманюючи мене за колону, сказала мені вчора (Бог захисти нас!), що духовий оркестр кортежу буде сумуватиме за литаврщиком». В музичному полотні відбувається зміна тональності *h-moll*, в акомпанементі — похмурі октави ні ходи в басу у фаготів і контрабасів на тривалій залігованій ноті *fis* у скрипок, альтів та віолончелей в першій, малій та великій октавах. Вокальна партія побудована на мелодекламації в розмовному середньому регістрі на нотах *fis*, *c*, *h*, *d*.

Музична мова ясно передає психічний стан, деяку «загальмованість» героїні перед страшним пророцтвом.

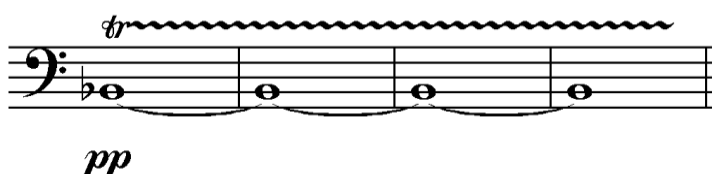
Звучання інструментів струнної групи (скрипки, альти та віолончелі), динаміка *p* та *ppp*, що тягнеться, акорди що спускаються по хроматизмам в акомпанементі, декламація у вокальній партії — все передає душевне заціплення, страх перед розумінням того, що нічого не можна змінити.

В другій частині розділу віщунка виносить свій страшний вирок: «показуючи мене рукою гробницю, її чорне лігво, стара жінка з очима гадюки сказала: “Я чекаю на тебе там завтра!”». На акордах, що тягнуться у скрипок, альтів та віолончелі, та які поступово сповіщають по малим секундам, звучить мелодія речитативного складу. Тритактовий низхідний зворіт у струнних інструментів (17-19тт. в ц. 8) є «роковою» або «пророчою» музичною цитатою, котра прозвучить ще раз на півтона нижче у заключному



розділі балади у струнних та дерев'яних духових інструментів. Її супроводжують фатальні слова «за кадром»: «Потім в байдужому натовпі, вона впала, холодна та вмираюча», підкреслюючи зв'язок з приреченням долі та моментом, коли воно збувається. (Музичний приклад дається в клавірному викладі).

Наступний *епізод E* передає радісне збуджене очікування, складається з контрастних частин, зв'язаних між собою сюжетною лінією, в кожній з котрих трапляється нова подія, якій відповідає своя тональність. В *першій частині* (12т.) (ц.9) *B-dur* – в поетичному тексті розповідається о наближенні війська, про те, що вже чути литаври: «Це барабани, котрі я чую <...> Знамена, що розвиваються і квіти!». Стан нетерпіння підкреслюється *tremolo* у литавр на ноті *b*, що звучить на протязі усієї частини:



Підтримують гармонію акорди у струнних інструментів та триольні підголоски у кларнета.

Наступні *три частин* (ц. 10. 11) являють собою перелічення різних військ: «Спочатку, пікери з важкою ходою / Потім під знаменами розгортаються, / Барон , в шовкових сукнях, / З їх нижніми мортирами. / Ось ризи священників; / <...> Тамплієри, які бояться чорта». Кожній частині відповідає своя тональність: *Des-dur, F-dur, E-dur*. В оркестровій фактурі відстежується погойдуювальний триольний акомпанемент у контрабасів, кларнетів та флейт, на тлі якого в акордовому викладі звучить тема у струнних інструментів. Повертається маршовий початок – пунктирний ритм, стрибкоподібна мелодія. Від початку першого епізоду незмінно звучать *tremolo* у литавр. Закінчується епізод вигуком головної героїні: «Мої сестри! Литаврщики!», причому слово «литаврщики» співається в цілковитій тиші – *grand* паузі у всього оркестру.

Наступний *епізод F* являється інструментальним, написаний в простій двочастинній формі *a b* (ц.12), побудований на матеріалі вступу, звучить у виконанні дерев'яних та мідних духових інструментів з більш щільною фактурою на *ff*, імітуючи військовий духовий оркестр. Далі тему підхоплюють струнна група, котрі зливаються в єдине потужне оркестрове *tutti*. Відчувається поступове затихання музики, оскільки воєнний кортеж віддаляється, та наречена лишається на одинці зі своїм горем, її осяює, що нареченого більше нема.

Кода (епілог) за структурою являє собою період з двох речень, (ц.13) виконується від імені автора, вокальна партія має речитативний початок, коментування подій відбувається на фоні протяжних акордів у струнних інструментів на *остинатному* пунктирному ритмі у литавр. На словах: «Потім в байдужому натовпі. Вона впала холодна і вмираюча» звучить на пів тону нижче і ритмічно змінена музична цитата з епізоду *D* (зустріч з єгипетською віщункою, котра пророкувала нареченій смерть).



Арочна зв'язка двох подій – пророцтво смерті та саму смерть К. Сен-Санс ілюстративно підкреслює на одному музичному матеріалі.

Останні слова «Литаврщики пройшли повз» відокремлені паузою з ферматою, декламуються на *grand* паузі у всього оркестру. Завершується балада 4-х тактовим епілогом пунктирний низхідним ходом на кварту у литавр та висхідним квартовим ходом у низьких струнних інструментів на *pizzicato* на *ppp*. Слід відмітити ладову нестабільність в останніх тактах твору, музика згасає на неповному E_{s35} без терцового тону.



Таким чином, композитор не ставить крапку в кінці балади, по задуму автора загибель нареченого-литаврщика та смерть його нареченої не заважають Любові, тому що споріднені душі поєднуються за межами земного буття.

Висновки до розділу 2.

У XVIII – XIX століттях жанру балади в європейському просторі митці надають все більшу перевагу, оскільки він в повній мірі відповідає естетичним принципам романтизму. Балада, котра являється відлунням популярної поезії минулого, в романтичній епосі включила в себе нові теми: фантастику, середньовічні міфи та історичні факти. Так виникає новий жанр, його зв'язки з поезією Середньовіччя лишаються далекими, але важливо те,

що навіть якщо ці зразки трохи штучні, в ХІХ столітті проявляється величезний інтерес до національних традицій тих років.

Глибокi пізнання історії та культури минулих епох дозволили В. Гюго в «Нареченій литаврщика» детально відобразити колорит місця і часу, використовуючи при цьому своє художнє бачення образу головної і єдиної героїні. Для правдивої передачі атмосфери подій, описаних в баладі, поет використовує лексеми, архаїзми, лексичні і синтаксичні обороти старофранцузької мови, характерні для епохи Середньовіччя. Автор, дотримуючись традиції середньовічної балади, доповнює жанр новими художніми прийомами.

У музичній версії «Наречена литаврщика» К. Сен-Санса точно збережені всі 20 строф поетичного першоджерела, при цьому французький композитор розвиває сюжет балади В. Гюго, наділяючи її рисами образотворчості, що є характерною особливістю творчості Майстра в цілому. У композиторській інтерпретації «Наречена литаврщика» – це вокально-інструментальний твір вільної будови, що являє собою чергування контрастних епізодів, в яких переплетені ліричні та героїчні початки.

Музична балада К. Сен-Санса написана для повного складу симфонічного оркестру та меццо-сопрано. Важлива роль відведена литаврам. Композитор використовує їх для ілюстрації урочистого маршу і в якості *лейт-тембру* образу коханого. У ліричних епізодах, пов'язаних з переживаннями нареченої, переважають струнні та дерев'яні духові інструменти.

Формі твору притаманні лаконічність та чітка структура; синтаксична відокремленість епізодів відбувається за рахунок зміни характеру вокальної партії, фактури, інструментування.

Домінуючою тональністю балади є *Es-dur*. Вступ і епізоди, пов'язані з військовими походами, є внутрішньо однотональними і відповідають основній тональності. Епізоди, котрі малюють внутрішній світ героїні, її переживання, очікування коханого не є такими, кожен написаний в своїй

тональності, більш того, всередині деяких епізодів відбуваються необхідні модуляції. Невеликі зв'язки з'єднують епізоди між собою. Кода – тонально нестійка, оскільки побудована на нестійких гармоніях, завершується неповним тризвуком Es_{35} без терцового тону, тим самим лишаючи фінал лавового забарвлення.

Вступ	A	B	A ₁	C	D	E	F	Кода
<i>Es-dur</i>	<i>Es-dur</i>	<i>C-dur</i> <i>a-moll</i> <i>A-dur</i>	<i>Es-dur</i>	<i>As-dur</i>	<i>h-moll</i>	<i>B-dur</i> <i>Des-dur</i>	<i>Es-dur</i> <i>F-dur</i> <i>E-dur</i> <i>Es-dur</i>	Тонально нестійка

В баладі слід виділити два типи мелодики:

- 1) широкого дихання, охоплююча великий діапазон, з активною інтервалікою (стрибки на інтервали нони та септими);
- 2) мелодекламаційного характеру, присутність речитативних епізодів.

Серед гармонічних засобів слід відмітити органні пункти, паралельний рух секстакордами и квартсекстакордами, використання альтернативних ступенів ладу.

Особливу цінність і виразність в «Нареченій литаврщика» представляє ритмічний початок. К. Сен-Санс особливу драматичну роль відводить прийому *ostinato*, який різноманітно представлений в музичній тканині балади у вигляді різних ритмоформул в партії литавр.

Таким чином, тема любові – центральна тема лицарських романів і баладної поезії епохи Середньовіччя знайшла свій подальший розвиток в романтичному мистецтві В. Гюго і К. Сен-Санса. Те, що живило та надихало авторів «Нареченої литаврщика» призвело до створення нового жанру романтичної балади, де відображений образ ліричної героїні як ідеальної особистості, існуючої поза хронологічних та просторових рамок. Вона вічна та всюдисуща, як і саме людство.

РОЗДІЛ 3

ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ «LA FIANCÉE DU TIMBALIER»

К. СЕН-САНСА

Жанр *mélodie* в творчості Г. Форе, А. Дюпарка, Е. Шоссона, К. Дебюссі, М. Равеля протягом століття є темою досліджень багатьох музикознавців у світі. Зазначимо, що розгляд тих *mélodie*, які передбачають два варіанта виконання – з фортепіано і з оркестром (від романсів Г. Берліоза, Ф. Давида на початку ХІХ віку і, нарешті, досягнення шедеврів К. Сен-Санса) вносить вагомий внесок в історію еволюції цього жанру.

Французький композитор К. Сен-Санс (1835 – 1921) в зовсім юному віці почав писати *mélodies* для голосу та фортепіано, а потім створював їх оркестрові версії. Наприклад, «L'enlèvement» (*Викрадення, 1848*) на вірші В. Гюго, тобто йому було тільки 13 років, «Le pas d'armes du Roi Jean» (*Король Джон без зброї, 1852*), що вважається одним з його досконалих творинь, «Feuille de Peuplier» (*Листок тополі, 1853*) поезія мадам А. Тастю, «L'Attente et La Cloche» (*Чекання та дзвін, 1855*, знову повертається до віршів В. Гюго), «Plainte» (*Скарга, 1855*, слова А. Тастю). «Aimons-nous» (*Ми кохаємо? Вірші Т. де Банвіля*) була завершена за два роки до смерті композитора, це означає, що протягом всього життя К. Сен-Санса приваблював жанр *mélodie*. Оркеструючи свої пісні, К. Сен-Санс стверджував, що це суспільна необхідність.

Серед двадцяти п'яти *mélodie* з оркестром, в даній магістерській роботі розглядається лише одна, але достатньо об'ємна – «La fiancée du timbalier» (*Наречена литаврищика, 1887*). Прем'єра твору відбулася 19 лютого 1888 року. Спочатку диригентом був призначений Едуард Колонн, але, врешті-решт, прем'єру твору доручили Чарльзу Ламоре та мецо-сопрано мадам Монтальба. Вірна сюжетному першоджерелу В. Гюго, виконавця в повному обсязі зобразила зміни всіх настроїв нареченої.

В «La fiancée du timbalier» всі особливості, що властиві для мистецтва К. Сен-Санса: певне почуття мальовничості, відповідність будь-якої музичної фрази поетичній строфі, кожний музично-поетичний образ віддзеркалюється у звуковій атмосфері твору, оркестр сприяє акцентуванню потрібного вербального тексту – повністю виявляються. Важлива характерна риса даної балади – імітація музики епохи Середньовіччя.

К. Сен-Санс створював оркестрову пісню як художній твір, як серйозну концертну музику, що базується на синтезі голосу, симфонічного оркестру та розмаїтті французької поезії. Оркестрова форма також передбачає екзотичне забарвлення та чуттєвість, як зазначає С. Тростер, «наявність стародавньої атмосфери, осинато-ритмів, що створюють відчуття млявості, голосових мелізмів, виразних і дуже популярних в Belle Époque» [70].

У середині ХІХ століття, де публіку приваблювала, перш за все, опера та театр, коли вплив німецької музики значно зростав, коли французькі композитори презентували на концертах свої нові твори, перша еволюція жанру *mélodie* виходить як з художнього, так і з політичного, навіть національного питання. У цьому контексті мотивація К. Сен-Сана на створення *mélodie* відповідає трьом головним імперативам.

По-перше, композитор категорично не згоден з переважанням оперних арій у концертних програмах, найчастіше оперних арій іноземних композиторів, тому автор систематично присвячує *mélodies* відомим співакам, що сприяє залученню нової французької музики в їх репертуарі.

У К. Сен-Санса голосові типи та їх діапазон чітко асоціювали з особливими настроями та емоціями: тенор – елегантний, хоча часом дотепний мрійник; баритон є більш мирським, активним, сексуальним і роздратованим, сопрано – ніжна та тендітна.

По-друге, домінування віршів над музикою, яке спонукає К. Сен-Санса відточувати *mélodies* на кшталт ювеліра, що ограновує дорогоцінне каміння. Листування композитора з багатьма діячами французької музичної культури свідчать, що Каміл Сен-Санс, відчував себе місією щодо захисту класичної

концепції вірша та просодії, завдяки наполегливій праці французький митець додав вагомий внесок у *Ars gallica*.

По-третє, вивчаючи конкретний варіант *mélodies* з оркестром, французький геній повністю використовує велику кількість інструментів, що сприяє широкому спектрові оркестрового звучання.

Життєве кредо композитора: «*Puissent la musique et la poésie comprendre un jour quel intérêt elles ont à s'appuyer l'une sur l'autre ! Puissent les poètes apprendre la musique et les musiciens étudier la poésie ! Ils ont tout à gagner. Les musiciens doivent se pénétrer de cette vérité qu'un beau vers ne saurait être un simple prétexte à musique ; c'est un diamant que le musicien doit monter de son mieux, pour le mettre dans tout son jour. Quant aux poètes, ils s'apercevront un jour que la musique rend possibles toutes sortes de combinaisons qui leur sont interdites sans elle*»⁶ [72]. Тому природно, що музикант повинен мати добрий літературний смак та досконало володіти мовою. Як стверджує Л. Буланже, К. Сен-Санс вважав, що для створення добрих пісень, музичний дар – це занадто мало: «потрібно прекрасно знати французьку мову» [34]. Невірні акценти, сумнівне фразування можливе у популярних творах композиторів, рідною мовою яких не була французька.

Як неможливо створити талановиту музику до французьких текстів великих поетів без розуміння їх мови, так несила намагатися співати ці твори виконавцям, що не мають уяви про мовну специфіку, її фонетику, граматичні основи, ідіоми, тощо, бо вони не мають ключ до тлумачення того, що збираються демонструвати на сцені.

Можливо стверджувати, що вокалісти в своїй співацькій практиці торкаються оперних або концертно-камерних творів написаних, насамперед, італійською мовою, наприклад, музика Дж. Пуччіні, Дж. Верді, Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті та інших. Саме тому вивчення італійської мови

⁶ Нехай музика і поезія одного разу зрозуміють, як вони мають спиратися один на одного! Нехай поети навчаються музиці, а музиканти вивчають вірші! У них є все, щоб це отримати. Музиканти повинні зрозуміти цю правду, бо гарний вірш не може бути просто приводом для музики; це алмаз, який музикант повинен вмонтовувати як найкраще протягом усього життя. Щодо поетів, вони одного разу зрозуміють, що музика робить можливими всілякі поєднання, можливі і неможливі.

обов'язково передбачено в програмі освіти в вищих музичних закладах. Одначе вокалістам доводиться співати різними мовами, в тому числі, французькою, яку потрібно вивчати самостійно.

Слід зауважити, що італійська та французька мови лексично дуже близькі, бо відносяться до романської групи. Згідно з різними джерелами, словниковий запас у даних мов збігається на рівні 89%. В обох мовах всі голосні вимовляються чітко, а так звична носіям російської мови редукція голосних – відсутня. Якщо ми бачимо, наприклад, «о», то це завжди буде «о», без винятків.

Традиційно фонетику французької вважають однією з найскладніших в світі, і вже точно найскладнішою серед європейських мов, оскільки в ній присутні носові звуки та специфічний «р». Однак на відміну від італійської, де постановка наголосу різноманітна, у французькій – наголос завжди падає на останній склад.

Ще однією з особливостей романських мов є той факт, що всі вони мають досить розгалужену систему граматичних часів, особливо минулих часів. І, звичайно ж, у будь-якому часі у французькій та італійській є свій аналог.

Цілком зрозумілим є те, що при співі будь-якого твору іноземною мовою треба мати чіткі уявлення про зміст вербального тексту того опусу, який виконується, тобто мати професійно перекладений підрядник, котрий розкриває виконавцю кульмінаційні зони, допомагає наповнити їх необхідним емоційним сенсом. Тільки занурення у ритміку та мелодику, в даному випадку, французької мови сприяє вірному розумінню не тільки поетичного, а й музичного текстів, бо головна умова жанру *mélodie* – збіг просодичних норм. Звичайно, музика – це інша знакова система ніж мова, але вона здатна передати те, чого не можна висловити в словах і в мовній просодії.

Р. І. Аванесов [1] вказує, що мелодія має свої власні закономірності, а збіг ритміки слова (тривалості різних складів – ударного і ненаголошеного) і

ритміки музичної – тільки одна з приватних можливостей, але далеко не загальний принцип. Він пише, що «мелодія народжується не з зв'язку звуку і слова (тексту), а з зв'язку звуку – підтексту (музичного сприйняття словесного твору) і слова». На його думку, зв'язок між вокальної мелодією і мовною інтонацією безсумнівно є, але вона неоднозначна і залежить від манери і намірів композитора.

Природно, письмовий музичний текст починає жити і звучати тільки в чиєму-небудь виконанні. Мається на увазі, що відображена в нотах інтерпретація композитора повинна бути вдруге проінтерпретована вже самим виконавцем. Кожен диригент, співак, музикант прагне якнайкраще і повніше висловити задум автора, але при цьому кожен розуміє його по-своєму. В результаті один і той же твір (на звуковому рівні) може мати необмежену кількість варіантів прочитання.

Щоб більш виразно донести авторський текст, вокаліст повинен досконало володіти артикуляційною базою французької мови. Однак проблема для вітчизняного виконавця полягає в тому, що в українській або російській мовах немає французьких фонетичних аналогів. Крім того існує різниця між розмовною та вокальною французькою мовою – вокаліст співаючи промовляє слова перебільшено та ніби навмисно акцентує всі букви «р», надаючи тим самим пікантності французькому «прононсу», та розпівам голосних, підкреслюючи вокальність мови. Співакові слід стежити за рівністю промови, щоб у слухача виникав ефект плавності голосоведіння і не з'являлися слухові ілюзії стосовно невміння володіти фонетикою мовлення.

Щодо виконання *mélodies* К. Сен-Санса, то вокальні ідіоми, тобто специфічні вокальні прийоми, які використовує співак – невід'ємні від питань музичного стилю композитора. Краса музики французького Майстра полягає в її чистоті та елегантності, яку можливо втілити шляхом чіткої артикуляції з природним чуттям, але без перебільшення.

За канонами французької імпресіоністської школи (на чолі з К. Дебюссі, яка уже існувала на час створення «Нареченої литаврщика») слово, що

проспівується, має непомітно переходити в шепіт, в декламацію, завдяки деякій атмосфері сну або галюцинації. Але на противагу їй, існувала одночасно італійська веристська школа, яка зовсім не дбала про збереження голосових зв'язок співаків. Оркестр абсолютно придушував і голос і слова через непомірне звучання духових інструментів. Можливо стверджувати, що між оркестром та вокалістами відбувалося щось на кшталт змагань: хто переможе? Густа оркестровка і тенденція змусити співаків змагатися з оркестром спонукала виконавців займатися розвитком обсягу звуку, а не збагаченням свого тембрового окрасу.

У К. Сен-Санса зовсім інше відношення до вокаліста: побудова «Нареченої литаврщика» (чергування інструментальних епізодів та вокальних у супроводі струнних та дерев'яно-духових) дозволяє мецо-сопрано використовувати всю різнокольорову гаму свого голосу для віддзеркалення тих почуттів, якими вона переймається упродовж всього твору. Співачці надається змога відчути себе актрисою, що втілює в цьому маленькому творінні К. Сен-Санса складне життя простої відданої дівчини епохи Середньовіччя.

Створення правдивого образу головної героїні – завдання нелегке. Технічні складнощі полягають у правильній та чіткій дикції з пом'якшенням усіх приголосних та протяжності голосних. Вокальна мова балади проста та наближена до розмовної, тому, в ідеалі, вербальний текст потрібно виголошувати перфектно. Виконавиці слід добре володіти вокальним диханням, мати повний діапазон мецо-сопрано, неймовірно тонко відчувати усі зміни настрою в музичному матеріалі та бути мобільною щодо змін характеру головної героїні.

Специфіка вокальної музики полягає у тому, що композитор повинен спираючись на поетичний текст, писати музику максимально комфортну для вокаліста з урахуванням усіх можливих деталей, починаючи з перехідних нот і закінчуючи кульмінаційними зонами. Для цього авторові потрібні уявлення про побудову голосового апарату вокаліста, та насамперед, урахування усіх

нюансів щодо звуковидобування. У цьому сенсі К. Сен-Санс є Майстром своєї справи, бо він знаходиться в «резонансі» з поетичною партитурою В. Гюго, в результаті для співачки це є суттєвою допомогою у створенні художнього образу головної героїні «Lafiancée du timbalier».

В порівнянні оркестрової версії балади «Наречена литавщика» з фортепіанною можливо помітити деякі особливості виконання.

По-перше, маршовий характер та тріумфальну атмосферу симфонічний оркестр передає набагато чіткіше та більш переконливо, за рахунок того, що прослуховується велика кількість оркестрових тембрів і, насамперед, грають справжні литаври, які є характерним забарвленням постаті коханого головної героїні. У фортепіанній (камерній) версії в одному інструменті сфокусована вся звукова палітра. Якщо оркестрову музику можливо порівняти з картиною, написаною олійними фарбами, то фортепіанна музика – це малюнок олівцем. Але існують великі художники, котрі так володіють олівцем, що можуть у чорно-білих малюнках передавати найдрібніші відтінки і створювати ілюзію фарб. Славетні піаністи-інтерпретатори здатні віддзеркалити на своєму «чорно-білому» інструменті звучання великого барвистого оркестру. Однак це підвладне тільки видатним майстрам. З фізичної точки зору в тембральному сенсі фортепіано поступається оркестрові.

По-друге, щодо вокалістки, вона повинна диференціювати голосову подачу звуку в оркестровій та фортепіанній версіях. Динамічний діапазон оркестру в середньому знаходиться в межах від - 50 дБ до +10 дБ. Що в сумі дає 60 дБ. Динамічний діапазон фортепіано при акордовій фактурі – до 50 дБ. Різниця в 10 дБ – це в 1000 разів голосніше, ніж динамічні можливості фортепіано! Тому співачкам з камерними голосами зручніше виконувати баладу у супроводі фортепіано. Оркестрова версія К. Сен-Санса потребує звучного голосу з оперною подачею, але здатного відбити всі найтонші нюанси художнього образу середньовічної дівчини.

Головну героїню балади «Наречена литаврщика» К. Сен-Санс відчуває з мецо-сопрановим забарвленням голосу, що передбачає оксамитове звучання, приглушеність тембру та певний драматизм, притаманний подіям, зафіксованим в творінні В. Гюго.

Характерними ознаками мецо-сопрано є: повнота і насиченість звучання в середньому регістрі, в той же час, м'якість і об'ємність в співі низьких нот (в грудному регістрі). Оскільки у перекладі з італійської *mezzo* – середина, наполовину – даний тип голосу займає проміжне положення серед найнижчими та найвищими жіночими голосами, тобто іноді мецо-сопрано виконують репертуар і контральто, і сопрано. Щодо діапазону мецо та сопрано (виключаючи колоратуру) – приблизно однаковий, але різняться у «якісному» сенсі. Якщо сопрано підкорює слухачів своїм верхнім регістром, то мецо захоплює насиченими і барвистими низами. Але голос типу мецо-сопрано насилу асоціюється з юною дівчиною, яка зазвичай є головною героїнею опер.

К. Сен-Санс вважав за потрібне обрати виконавицю саме з мецо-сопрано, бо цей голос, що здатний відтворити всю силу і глибину душі людини, дозволив авторові наділити баладу особливим драматизмом та напруженістю. Це виразно відчувається у виконанні Lucille Vignon. Співачці вдалося осягнути головні особливості композиторського стилю, що відчувається у власній виконавській манері – її голос передає тембральне звучання будь-якого інструменту, зливається з оркестром і не сприймається відокремлено від нього. Зрозуміти подібні тонкощі можливо при умові сприйняття себе, переш за все, як драматичну актрису. За допомогою художньої уяви виконавиці вдається подумки долати відстань, час і перенестися в далеке минуле – епоху Середньовіччя. Динаміка творчої уяви – внутрішня потреба співачки. Завдяки цьому її голос за необхідністю набуває достовірних ліричних чи драматичних кольорів.

Концертне виконання балади «La fiancée du timbalier» звільняє виконавицю від мізансцен. З одного боку, це позбавляє від зайвих фізичних

труднощів для співу, допомагає сконцентруватися на образі але, з другого, ускладнює завдання впливу на глядачів в статичних умовах. Як відомо, око швидше бачить, ніж вухо чує, тому в концертному варіанті трактування співачкою балади К. Сен-Санса повинно бути настільки цікавим, щоб «вухо публіки» безвідривно було прикуто до сцени. Дана мета може здійснитися при наявності фізичної витримки, оскільки авторська партитура не надає змогу артистці перепочити та налаштуватися на наступний вокальний епізод, бо співачка знаходиться у постійному візуальному контакті з диригентом та слуховому – з оркестром. Таким чином, балада К. Сен-Санса «*La fiancée du timbalier*» є вдалим прикладом поєднання рис оперного вокалу з масштабним звучанням симфонічного оркестру в рамках концертної практики.

Безперечно, що увагу заслуговують обидві версії обраного твору французького композитора: і симфонічна і камерна (для голосу і фортепіано).

Щодо камерної версії «Нареченої литаврщика» пропонується вокально-фортепіанне тлумачення відомої співачки (мецо-сопрано) Cécile Eloir та концертмейстера Сур'єн Катарісна. Ансамбль вокалістка-фортепіано є більш інтимним (камерним) у порівнянні з оркестром, виконання відбувається в особній атмосфері, що сприяє зосередженості на внутрішніх переживаннях героїні, коли серце наповнюється не безхмарним романтичним буянням у високих поетичних сферах, а щемливим почуттям всепоглинаючої туги, намаганням пізнати людську природу зсередини, що тільки збільшує «надрид душі». Від вокального посилення, від артистичної віддачі залежить вплив на слухача, який сприймає виконання твору на кшталт сповіді в самому позитивно-емоційному сенсі. У камерній версії співачці надається можливість найбільш тонко передати різноманітний душевний стан головної героїні. Голос з фортепіано ніби лунає в унісон, створюючи ефект рівноправності звучання, більш детально промальовуючи усі інтонації, тональні зміни та ритмічні переходи, що додає їм переконливої виразності. Професійні можливості Cécile Eloir дозволяють їй впоратися з усіма складнощами камерного прочитання.

До нашого часу зберігся запис симфонічної версії балади К. Сен-Санса «Наречена литаврщика», яку виконала неймовірна та неперевершена оперна співачка того часу, мецо-сопрано з оксамитовим тембром голосу, неймовірним запасом стійкості та харизми – мадам Монтальба.

Це виконання є взірцем для тих інтерпретаторів, які мають бажання познайомитися з середньовічною романтичною баладою К. Сен-Санса, та переконатися у її красі, мелодійності, проникливості та щирості почуттів.

Тембральні фарби мадам Монтальба ніби створені для цієї балади. Голос подається активно, але без форсування, атака звуку м'яка, але не млява. Співачка майстерно справляється з усіма тонкощами, прописаними у нотному тексті, додаючи особисто притаманний їй шарм та виразність. Її голос ллється вільно, то повністю «розчиняючись» в звучанні оркестру, то відриваючись від нього і здіймаючись на високій ноті, і хоча оркестр веде свою партію, він тільки фон, що делікатно підтримує, відтіняє політ голосу. Технічні можливості виконавиці досить високі, і, перш за все, наявність кантилени, завдяки якій звуковий потік ніби гірський струмок, що не роздувається до розмірів водоспаду, а навпаки, сконцентований, помірний та протяжний.

Не варто забувати і про те, що мадам Монтальба жила в той час, коли і була створена балада, співачка мала змогу перебувати на хвилі розквіту французької музики епохи романтизму та вбирати всі новаційні придбання вітчизняної композиторської школи.

Вокальний виклад мадам Монтальба досить зрозумілий. На початку твору в голосі відчувається стабільність та впевненість без використання темних тембрових фарб. Теситура не зачіпає верхнього регістру, що дає змогу розкрити тембральні привілеї низьких жіночих голосів. Зміна оркестрової фактури сприяє деяким перетворенням і у вокальній партії, а саме, в голосі відчувається пом'якшення, та октавні стрибки здаються ледь помітними за рахунок гарної технічної бази співачки, яка вдало володіє структурованим диханням. Професійні вокальні навички мадам Монтальба

дозволяють їй прискіпливо виконувати композиторські вказівки щодо драматургії твору. Музиці К. Сен-Санса властива яскрава зображувальність і голос співачки переконливо віддзеркалює це.

На жаль вкрай рідко можливо почути на вітчизняних сценічних майданчиках даний твір К. Сен-Санса. Причина такої байдужості до відомого творіння геніального Майстра полягає у складності знайти потрібний ключ, щодо розуміння жанру *mélodie*. Не кожна виконавиця здатна розповісти середньовічну історію в музиці, де кожна частина «*La fiancée du timbalier*» отримує нове змістовне наповнення, де музика та слово переплітаються в неподільне ціле. Балада К. Сен-Санса як коштовне полотно стародавніх живописців, яке не кожному «по кишені».

Висновки до Розділу 3

У доробку К. Сен-Санса існують двадцять п'ять *mélodie* в двох варіантах – голос-фортепіано та голос-оркестр, які були створені впродовж всього життя Майстра, що само по собі є вагомим внеском в оновлення та розвиток жанру, разом з тим, ці опуси є візитною карткою самого французького композитора.

В *mélodie* «*La fiancée du timbalier*», яка, однак, поки ще не настільки відома, зосереджені всі особливості, що властиві для композиторського стилю К. Сен-Санса: певне почуття мальовничості, відповідність будь-якої музичної фрази поетичній строфі, кожний музично-поетичний образ віддзеркалюється у звуковій атмосфері твору, оркестр сприяє акцентуванню потрібного вербального тексту та важлива характерна риса саме даної балади – імітація музики епохи Середньовіччя.

К. Сен-Санс створював оркестрову пісню як художній твір, як серйозну концертну музику, що базується на синтезі голосу, симфонічного оркестру та розмаїтті французької поезії. У К. Сен-Санс голосові типи та їх діапазон чітко асоціювали з особливими настроями та емоціями, тобто автор сприймав характер голосу як певну звукову палітру, таким чином, у супроводі великого

оркестру, де безліч інструментів зі своїми характерними тембрами, виникає вокальне-симфонічне творіння з широким звуковим спектром, що, в свою чергу, має сугестивний вплив на слухацьку аудиторію. У розумінні композитора вірш домінував над музикою, тому, вважає він, музикант повинен мати добрий літературний смак та досконало володіти мовою.

Як неможливо створити талановиту музику до французьких текстів великих поетів без розуміння їх мови, так несила намагатися співати ці твори виконавцям, що не мають уяви про мовну специфіку, її фонетику, граматичні основи, ідіоми, тощо, бо вони не мають ключ до тлумачення того, що збираються демонструвати на сцені. Головною умовою перфектного трактування *mélodies* К. Сен-Санса є володіння французькою мовою, бо тільки занурення у ритміку та мелодику мови дає можливість вірно розуміти не тільки поетичний, а й музичний тексти, оскільки зв'язок між вокальною мелодією і мовною інтонацією безсумнівно є, але вона неоднозначна і залежить від манери і намірів композитора.

Щодо виконання *mélodies* К. Сен-Санса, то вокальні ідіоми, тобто специфічні вокальні прийоми, які використовує співак – невід'ємні від питань музичного стилю композитора. Краса музики французького Майстра полягає в її чистоті та елегантності, яку можливо втілити шляхом чіткої артикуляції з природним чуттям, але без перебільшення.

В даному розділі пропонується розгляд трьох виконавських версій «*La fiancée du timbalier*» К. Сен-Санса – це сучасні мецо-сопрано Lucille Vignon (голос-оркестр), Cecile Eloir (голос-фортепіано) та давній аудіо запис мадам Монтальба (голос-оркестр).

В порівнянні оркестрової версії балади «Наречена литавщика» з фортепіанною можливо помітити деякі особливості виконання. По-перше, маршовий характер та триумфальну атмосферу симфонічний оркестр передає набагато чіткіше та більш переконливо, за рахунок того, що прослуховується велика кількість оркестрових тембрів і, насамперед, грають справжні литаври.. У фортепіанній (камерній) версії в одному інструменті сфокусована

вся звукова палітра. Якщо оркестрову музику можливо порівняти з картиною, написаною олійними фарбами, то фортепіанна музика – це малюнок олівцем. Славені піаністи-інтерпретатори здатні віддзеркалити на своєму «чорно-білому» інструменті звучання великого барвистого оркестру. Однак це підвладне тільки видатним майстрам. З фізичної точки зору в тембральному сенсі фортепіано поступається оркестрові.

По-друге, щодо вокалістки, вона повинна диференціювати голосову подачу звуку в оркестровій та фортепіанній версіях. Оркестрова версія К. Сен-Санса потребує звучного голосу з оперною подачею, але здатного відбити всі найтонші нюанси художнього образу середньовічної дівчини. Зрозуміти подібні тонкощі можливо при умові сприйняття себе, перш за все, як драматичну актрису.

Безперечно, що увагу заслуговують обидві версії обраного твору французького композитора: і симфонічна і камерна (для голосу і фортепіано, але в обох версіях технічні можливості виконавиці повинні бути досить високими, і, перш за все, наявність кантилени, структуроване володіння диханням. Професійне опанування голосом дозволяє виконавиці розповісти середньовічну історію в музиці, де кожна частина балади отримує нове змістовне наповнення, де музика та слово переплітаються в неподільне ціле.

ВИСНОВКИ

Унікальний стиль К. Сен-Санса потребує розгляду питань, пов'язаних з сучасним йому художнім напрямком – романтизмом, який багато в чому визначив художнє світосприйняття французького композитора. Як показав аналіз наукової літератури, присвячений даній тематиці, в ХІХ столітті здобули розквіту нові літературні та музичні жанри – драма, лірична пісня, балада тощо, але саме музика в епоху романтизму зайняла провідне місце в системі мистецтв. Як стверджував Ф. Ліст, романтизм – це музичний напрямок, де на першому плані – вираз емоції.

Каміль Сен-Санс, яскравий представник музики епохи романтизму, упродовж всієї творчості в значній мірі займав передові позиції на французькій музичній сцені. Про нього писали багато критиків, поетів та колег-музикантів, які стверджували, що він досяг досконалості в усьому, чого торкався. Серед дослідників творчості К. Сен-Санса слід згадати, насамперед, О. Буреля, Х'ю Макдональда, Дж. Хардінга, біографа композитора Жана Шантавуана. Значний інтерес становить заключний розділ монографії Ю. Кремльова «Каміль Сен-Санс», в якому розвинені положення більш раннього його дослідження «Сен-Санс та його естетика».

Оскільки матеріалом дослідження є романтична балада «*La Fiancée du Timbalier*» (*Наречена литаврищика*) К. Сен-Санса на вірші В. Гюго в даній магістерській роботі окремий підрозділ присвячений тлумаченню жару балади в романтичному мистецтві, простежується еволюція даного жанру, починаючи з загальної давньогрецької форми балади, та закінчуючи романтичною баладою ХІХ століття.

Глибоке пізнання щодо історії та культури минулих епох дозволило В. Гюго в «Нареченій литаврищика» детально відобразити колорит місця і часу, використовуючи при цьому своє художнє бачення образу головної і єдиної героїні. Для правдивої передачі атмосфери подій, описаних в баладі, поет використовує лексеми, архаїзми, лексичні і синтаксичні обороти

давньофранцузької мови, характерні для епохи Середньовіччя. Автор, дотримуючись традиції середньовічної балади, доповнює жанр новими художніми прийомами.

В композиторській інтерпретації К. Сен-Санса «Наречена литаврщика» поетичне джерело цілком збережено, що є головною умовою жанру *mélodie*. Слід зазначити, французький композитор розвиваючи сюжет балади В. Гюго, наділяє її рисами зображальності, що притаманно взагалі його стилю. У композиторському тлумаченні «Наречена литаврщика» – вокально-інструментальний твір вільної будови, який представляє собою чергування контрастних епізодів, з «дозуванням» ліричних та героїчних фрагментів.

Музична балада К. Сен-Санса написана для повного складу симфонічного оркестру та мецо-сопрано. Важлива роль відведена литаврам. Композитор використовує їх для ілюстрації урочистого маршу і в якості лейт-тембру образу коханого. У ліричних епізодах, пов'язаних з переживаннями нареченої, переважають струнні та дерев'яні духові інструменти.

За формою твору притаманні лаконічність, чітка структура; відокремленість епізодів відбувається за рахунок зміни характеру вокальної партії, фактури, інструментування. Надзвичайну цінність і виразність в «Нареченій литаврщика» представляє ритмічний початок. К. Сен-Санс особливу драматургічну роль відводиться прийому *ostinato*, який різноманітно представлений в музичній тканині балади у вигляді різних ритмоформулу в партії литавр.

Тема любові – центральна тема лицарських романів та баладної поезії епохи Середньовіччя знайшла свій подальший розвиток в романтичному мистецтві В. Гюго і К. Сен-Санса. Те, що жило і надихало авторів «*La fiancée du timbalier*» призвело до створення нового жанру романтичної балади, де відображений образ ліричної героїні в якості ідеальної особистості, що існує поза хронологічних і просторових рамок. Вона вічна і всюдишуща, як і саме людство.

Виконавська інтерпретація даного твору потребує дотримання цілої низки умов, насамперед, добре володіння французькою мовою, що дає можливість зануритися в її ритміку та мелодику, а це, в свою чергу, сприяє вірному розумінню не тільки поетичного, а й музичного текстів.

Щодо виконання *mélodies* К. Сен-Санса, то вокальні ідіоми, тобто специфічні вокальні прийоми, які використовує співак – невід’ємні від питань музичного стилю композитора. Краса музики французького Майстра полягає в її чистоті та елегантності, яку можливо втілити шляхом чіткої артикуляції з природним чуттям, але без перебільшення.

Порівняльний аналіз трьох виконавських версій «La fiancée du timbalier» К. Сен-Санса, а саме, сучасних мецо-сопрано Lucille Vignon (голос-оркестр), Сесіле Елоір (голос-фортепіано) та давнього аудіо запису мадам Монтальба (голос-оркестр), призводить до висновку, що, по-перше, маршовий характер та тріумфальну атмосферу симфонічний оркестр передає набагато чіткіше та більш переконливо, за рахунок того, що прослуховується велика кількість оркестрових тембрів і, насамперед, грають справжні литаври. У фортепіанній (камерній) версії в одному інструменті сфокусована вся звукова палітра. З фізичної точки зору в тембральному сенсі фортепіано поступається оркестрові; по-друге, щодо вокалістки, вона повинна диференціювати голосову подачу звуку в оркестровій та фортепіанній версіях. Оркестрова версія К. Сен-Санса потребує звучного голосу з оперною подачею, але здатного відбити всі найтонші нюанси художнього образу середньовічної дівчини. Зрозуміти подібні тонкощі можливо при умові сприйняття себе, переш за все, як драматичної актриси, що професійно володіє голосом. Це дозволяє виконавиці розповісти середньовічну історію в музиці, де кожна частина балади отримує нове змістовне наповнення, де музика та слово переплітаються в неподільне ціле.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аванесов Р. Мелодия и речь (мысли и заметки). Проблемы структурной лингвистики. М., 1986. С. 232 - 267
2. Алексеев Н. Новое о Сен-Сансе. Советская музыка, 1960. №10. С. 88—90
3. Андреев Л. Феномен Рембо. Произведения. М., 1988. С. 5—45
4. Арановский М. Мышление, язык, семантика. Проблемы музыкального мышления : сб. ст. : АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры. М., 1974. С. 90—129.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 377 с.
6. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. 424 с.
7. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы: исследование. М. : Музыка, 1978. 332 с.
8. Бринь Т. М. Ars nova: вимір та раціоналізація музичного часопростору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 18 с.
9. Бронфин Е. Сен-Санс (Saint-Saëns) Шарль Камиль. Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] М., 1978. Т. 4. С. 919—923.
10. Бурель А. Инструментальные концерты К. Сен-Санса в контексте французской жанровой традиции XIX – начала XX века: дис. ... канд. Искусствоведения. 17.00.03. Харьков 2017. 220с.
11. Бурель А. К.Сен-Санс : в поисках ясности стиля. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей. Вип. 38. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2013. С. 57—67
12. Бурель О. В. До питання періодизації творчості К. Сен-Санса. Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квітня 2013р. Під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Х. : ХДАК, 2013. С. 137.
13. Бурель О. Етапи композиторського шляху К. Сен-Санса. Культура України : зб. наук. пр. Харк. держ. акад. культури. Харків, 2013. Вип. 43. С. 248—256
14. Бушен А. (ред.) Статьи и рецензии композиторов Франции. Конец XIX — начало XX в. Л. : Музыка, 1972. С. 6
15. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Ритмика. М.: Музыка, 1972. 149 с.
16. Герасимова-Персидська Н. Про становлення віршового принципу в музиці. Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1978. Вип. 13. С. 84–99.
17. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу XIX–XX ст. : навч. посіб. Київ : Муз. Україна, 1993. 208 с.
18. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Муз. Україна, 1985. 112 с.
19. Григорьев А.А. Романтизм. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 113-114
20. Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы : Учеб. пособие. Новосибир. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск : НГК, 1985 – 86. 21 с.
21. Гюго В. Собрание сочинений в 10 томах. М., 1972. - Т. 1., С. 38
22. Даньшина В. Б. Французський музичний театр від бароко до класицизму (на матеріалі творчості Жана-Батіста Люллі та Жана-Філіппа Рамо) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2010. 18 с.
23. Друскин М. Камиль Сен-Санс. URL : <https://www.belcanto.ru/saint.html>
24. Друскин М. С. История зарубежной музыки XIX века. Вип. 4. М. : Музыка, 1967. 519 с.
25. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках послания Мастера). Киев : Автограф, 2009. 528 с.
26. Золя Э. Критические статьи. М., 1986. 48с.
27. Камиль Сен-Санс - Camille Saint-Saëns. URL : https://ru.qwe.wiki/wiki/Camille_Saint-Saëns
28. Келдыш Ю (ред.) Музыкальная энциклопедия. Москва: Советская энциклопедия, Советский композитор. Т. 4. 1978.
29. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М. : Издательский дом «Композитор», 2007. 376 с.
30. Кокорева Л. Язык символизма поэтический и музыкальный. От «Пеллеаса» к «Воццеку». Музыкальная академия, 2002. № 4. С.143–151.
31. Корихалова Н. П. Интерпретация музыки. Ленинград: Музыка, 1979. 208с.

32. Корниенко Е. Ю. Національна картина мира в камерно-вокальній музиці французьких композиторів рубежа ХІХ-ХХ століть : автореф. дис. ... канд. Искусствоведения. 17.00.02. Музыкальное искусство. Саратов, 2011. 23с.
33. Котляревський І. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. Київ : Муз. Україна, 1971. 184 с.
34. Кремлев Ю.А. Камиль Сен-Санс. Москва : «Советский композитор», 1970г. 328 с.
35. Куницкая Р. О романтической поэтике в творчестве Дебюсси: исследование. М. : Музыка, 1982. 88 с.
36. Левик Б. Французская музыкальная культура второй половины ХІХ века. Музыкальная литература зарубежных стран : в 5 вып. М., 1972. Вып.5. С. 4–20.
37. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 2. СПб. : Лань : Планета музыки, 2018. 478 с.
38. Мазель Л. А. Стрoение музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
39. Максимов В. Французский символизм — вступление в ХХ век. Французский символизм. Драматургия и театр : пьесы, ст., воспоминания, письма. СПб., 2000. С. 5–52
40. Малышев Ю. В. Синтез музыки и поэзии (некоторые проблемы изучения вокальной музыки). Музыкальный современник : сб. ст. М., 1987. Вып. 6. С. 265–281
41. Медушевский В. В. Человек в зеркале интонационной формы. Советская музыка. 1980. № 9. С. 39–48
42. Мельникова А. Язык и национальный характер: взаимосвязь структуры языка и ментальности : исследование. СПб. : Речь, 2003. 318 с.
43. Михайлов А. В. Слово и музыка: музыка как событие в истории Слова. Слово и музыка : памяти А. В. Михайлова : материалы науч. конф. М., 2002. С. 6–23. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского ; сб. 36).
44. Москаленко В. Г. (упоряд). Інтерпретація музичного твору. Робоча програма з навчальної дисципліни для аспірантів. Київ. НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2018. 29с.
45. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие. Киев : Клякса, 2013. 272 с.
46. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие. М. : Владос, 2003. 248 с.
47. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254с.
48. Оголевец О. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М. : Музгиз, 1960. 520 с.
49. Петровский М. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925.Т. 1. А—П. — Стб. С. 90—93
50. Прюньер А. Новая история музыки. Т. 1. Средние века – Возрождение. пер. и коммент. С. А. Салопашева ; предисл. Р. Роллана. М. : Музгиз, 1937. 244 с.
51. Ручьевская Е. А. Слово и музыка. Анализ вокальных произведений : учеб. пособие. Л. : Музыка, 1988. С. 5–80.
52. Самсонова Т. Философия и музыка: Рихард Вагнер и Фридрих Ницше. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-i-muzyka-rihard-vagner-i-fridrih-nitshe/viewer>
53. Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины ХХ века : Очерки. Л. : Музыка, 1983. 232 с.
54. Филенко Г. Французская музыка первой половины ХХ века : очерки. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1983. 320 с.
55. Холопов Ю. Н. Месса. Григорианский хорал : сб. науч. тр. Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1998. С. 38–65.
56. Холопова В. Н. Форма музыкальных произведений : учебник. СПб. : Лань, 2001. 496 с.
57. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40 : Когнітивне музикознавство. С. 3–12
58. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 367 с.
59. Barrere J. Victor Hugo. URL : <https://www.britannica.com/biography/Victor-Hugo>
60. Biography of Victor Hugo, French Writer. URL : <https://www.thoughtco.com/biography-of-victor-hugo-4775732>
61. Chalupt R. Chronique: La musique. Les Écrits nouveaux, tome IX, no 6, juin 1922, P. 75-77
62. Christoyannis T. Saint-Saëns Mélodies. URL : <https://www.france-musique.fr/evenements/tassis-christoyannis-et-jeff-cohen-saint-saens-melodies>
63. Cooper J. Historical dictionary of romantic music URL : https://books.google.com.ua/books?id=td5_AQAAQBAJ&pg=PA325&lpg=PA325&dq=romantic+vocal+ball

- [ad+19+century&source=bl&ots=cQ149PSWzj&sig=ACfU3U22wnno_f0qiGoFMKbkacwqNkxS8A&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwjK7L7h-npAhXDwcQBHfpkBb8Q6AEwA HoECAgQAQ#v=onepage&q=%20ballad%20&f=false](#)
64. De Staël G., De l'Allemagne. Paris : Hachette, 1958, [1^{re} éd. 1812], t. 2, P. 197.
 65. Dudy G., Aries P. A History of Private Life: Revelations of the Medieval World. Belknap Press of Harvard University Press, 1993. 688 p.
 66. Friedman A. Ballad. URL : <https://www.britannica.com/art/ballad>
 67. Honegger M. Histoire de la Musique. Bordas, 1982. P. 371-375
 68. Liszt F. Chopin. Paris : Corrêa, 1941 (1^{re} éd. 1852), P. 210
 69. Macdonald H. Massenet, Jules. The Penguin Opera Guide. London : Penguin Books, 1997. 433 p.
 70. Ozorio A. Camille Saint-Saens: Mélodies avec orchestra. URL: http://www.operatoday.com/content/2018/04/saint-saens_son.php
 71. Schwarm B. Camille Saint-Saëns. URL : <https://www.britannica.com/biography/Camille-Saint-Saens>
 72. Tassis Christoyannis et Jeff Cohen - Saint-Saëns Mélodies URL: <https://www.francemusique.fr/evenements/tassis-christoyannis-et-jeff-cohen-saint-saens-melodies>
 73. The Many Faces of Camille Saint-Saëns. Programme of International Conference. Lucca, Complesso Monumentale di San Michele, 7-9 October 2016. URL: <https://www.luigiboccherini.org/wp-content/uploads/2018/12/Saint-Saens-programme.pdf>