

УДК 78.071.1(44)(092:[784:785.11])

DOI 10.34064/khnum2-34.03

Бурель Олександр Володимирович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, артист оркестру Харківської обласної філармонії

e-mail: staves@ukr.net

ORCID iD: 0000-0002-2642-7665

**«Персидська ніч» К. Сен-Санса:
східна історія очима француза**

Східна тематика міцно закріпилася у французькій класичній музиці, починаючи з XVIII століття. Не оминув її і К. Сен-Санс (1835–1921) у вокальному циклі «Персидські мелодії» ор. 26 (1870), що став основою його більш пізнього твору – кантати «Персидська ніч» ор. 26-bis (1891). Висвітлення специфіки розкриття композитором орієнтальної теми у цій вокально-симфонічній партитурі, поряд із виявленням певних рис авторського стилю французького майстра, є метою цього дослідження. Узагальнено основні факти з історії створення, перших виконань, нотних публікацій «Персидських мелодій» та «Персидської ночі»; здійснено переклад віршів А. Рено, що склали поетичну основу обох музичних творів; проаналізовано структуру, інтонаційний склад та логіку гармонічного розвитку кожного з номерів Кантати; охарактеризовано семантичні конструкції, особливості музичної драматургії твору; виявлено характерні деталі оркестрового письма композитора. Представлений аналіз засвідчує, що Кантата К. Сен-Санса поєднує емоційну натхненність із композиторською майстерністю, яка дозволяє досягти художньої виразності при доволі економному використанні музичних засобів. У вишуканості письма, різнобарвності й деталізації оформлення партитури «Персидської ночі» яскраво виявляються провідні константи стилістичного мислення французького митця.

Ключові слова: Каміль Сен-Санс; Арман Рено; вокальний цикл; *mélodie*; кантата; «Персидські мелодії»; «Персидська ніч»; орієнталізм; французька вокально-симфонічна музика; жанр; романтизм.

Постановка проблеми.

Закінчивши 1853 року навчання в Паризькій консерваторії, Каміль Сен-Санс з головою поринув у мистецьке життя – як композитор, аранжувальник, виконавець (органіст, піаніст), а трохи згодом – і як педагог. Ранній період його творчості ознаменований такими значними досягненнями, як Фортепіанний квінтет (1855), «Різдва ораторія» (1858), Фортепіанне тріо № 1 (1863), Інтродукція та Рондо-капричіозо (1863), Фортепіанний концерт № 2 (1868), численні *mélodies* та духовні мотети. Проте з початком франко-пруської війни (1870–1871) творча продуктивність композитора дещо зменшилась. У 1870 році, під час служби у Четвертому батальйоні Національної гвардії, ним було написано лише кілька творів, і серед них – вокальний цикл для голосу та фортепіано «Персидські мелодії» *op.* 26, згодом перероблений на мальовниче вокально-симфонічне полотно, яке отримало назву «Персидська ніч» *op.* 26-*bis*. Сам факт подібного перетворення не може не викликати дослідницького інтересу, тим більше, що партитура стала не просто вокально-оркестровою версією «Мелодій», а набула рис театральної видовищності.

Східна тематика міцно закріпилася у французькій класичній музиці, починаючи з «Галантних Індій» (1735) Ж.-Ф. Рамо. У XIX столітті ця тенденція отримала стійке продовження, здебільшого у сфері музичного театру (Loske, 2022). Перелічення всіх наявних прикладів втілення орієнтальної теми навряд чи буде доречним, достатньо згадати такі опери, як «Лалла-Рук» (1862) Ф. Давіда, «Шукачі перлів» (1863) та «Джаміле» (1871) Ж. Бізе, «Лакме» (1882) Л. Деліба. Не оминув цю тенденцію і К. Сен-Санс (Ratner, 2016), і не тільки у своїй «Жовтій принцесі» (1872), «Самсоні і Далілі» (1877), але й у багатьох інших творах, зокрема у менш відомій слухацькому загалу кантаті «Персидська ніч», «прототипом» якої став вокальний цикл «Персидські мелодії».

Останні дослідження і публікації. Вокальний цикл «Персидські мелодії» привертав певну увагу музикознавців, здебільшого зарубіжних. Стислий аналіз засобів музичної виразності (мелодики, гармонії), залучених композитором для відтворення у циклі орієнтальної

специфіки, надано у IV розділі дисертації К. М. Рендлс, присвячений темі екзотизму у французьких *mélodie* (Randles, 1992: 35–47). Під схожим кутом зору розглядає цей твір М. Ладжилі (Ladjili, 1995). Ґрунтовна праця Ф. Носке «*La mélodie française de Berlioz à Duparc*» (Noske, 1954) містить слова критики щодо того, що К. Сен-Санс був «не у змозі відгукуватись на поетів, тексти яких вимагають “сильних емоцій”» (цит. за: Flynn, 2003: 89). Цікаві паралелі з кінематографом проводить Г. Джонсон у стислому огляді циклу у буклеті до компакт-диску «*Songs by Camille Saint-Saëns*» (Johnson, 1997). У контексті виняткової уваги К. Сен-Санса до екзотичної образності його «Персидські мелодії» згадуються в україномовній дисертації Цзена Тао (Цзен Тао, 2016: 43). Прицільний розгляд двох *mélodie* циклу (№№ 4, 5) та результати копінтких фактологічних розшукувань щодо історії їх створення надані у статті М. Берто (Bertaux, 2021).

Досліджень кантати «Персидська ніч» *op. 26-bis* значно менше. Один з її перших оглядів (здійснений вже понад століття тому) належить французькому музикознавцю Е. Бауману, який, поряд з іншим, підкреслює відмінність між Сходом персидським та Сходом африканським (Baumann, 1905: 338). Окремі науково-дослідницькі аспекти висвітлено в текстових матеріалах, приурочених до світової прем'єри повного аудіозапису Кантати – CD-видання 2007 року. Так, І. Жерар («Історія “Персидської ночі”») надає цінні факти з історії написання та перших виконань твору (Gérard, 2008), тоді як В. Йоман («Про “Персидську ніч”») більшою мірою концентрується на розгляді його музичної побудови (Yeoman, 2008). Несподівані цікаві паралелі, зокрема із «Засудженням Фауста» Г. Берліоза, проводить Г. Макдональд («Сен-Санс: східна спокуса»); до того ж, він вважає, що серед композицій французького майстра, які відтворюють мусульманський світ, «жодна не має більшої сили враження, ніж “Персидська ніч”» (Macdonald, n. d.).

Тим не менш, згадані наукові матеріали залишають значний простір для подальших, більш поглиблених, досліджень партитури К. Сен Санса, у тому числі й з точки зору відтворення в ній східного колориту; у вітчизняному музикознавстві подібні спроби не здійснювалися, що обумовлює **наукову новизну** нашої розвідки.

Отже, як композитор розкриває орієнтальну тематику? Як явище суто екзотичне чи таке, що стало органічним для французької культури? З'ясування цього питання, разом із розкриттям особливостей композиторської манери К. Сен-Санса, є **метою нашого дослідження**.

У його ході реалізовано такі **завдання**: узагальнено основні факти з історії створення, перших виконань, нотних публікацій «Персидських мелодій» та «Персидської ночі»; здійснено переклад віршів А. Рено, що склали поетичну основу цих творів; проаналізовано структуру, інтонаційний склад та логіку гармонічного розвитку у кожному з номерів Кантати; охарактеризовано семантичні конструкції, визначено особливості музичної драматургії твору; виявлено характерні деталі його оркестрового письма.

Методологія дослідження. При аналізі контексту створення та партитури «Персидської ночі» використано історичний, жанрово-стильовий, структурно-функціональний, компаративний, системний методи дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Перші десятиліття творчого шляху К. Сен-Санса (1850–1860 роки) ознаменовані появою видатних, яскравих камерно-вокальних зразків, зокрема романсів «Сходить місяць», «Очікування», «Дзвін», «Смерть Офелії», «Місячне сяйво», «Смуток», «Пісня тих, що виходять у море». Вокальний цикл для голосу та фортепіано «Персидські мелодії» / «*Mélodies Persanes*» (1870) постає як гідне продовження попередніх успіхів. К. Сен-Санс звернувся до поетичної збірки «Персидські ночі» (1867, видана 1870), створеної його другом Арманом Рено¹ (Renaud, 1870). Кожний

¹ Арман Рено (1836–1895) – французький поет, автор збірок «Вірші про кохання» (1860), «Рожевий кіготь» (1862), «Примхи у будуарі» (1864), «Сумні думки» (1865), «Під гуркіт гармат» (1871), «Героїзм: легендарні історичні оповідання» (1873), «Японські ідилії» (1880), «Потаємна збірка» (1881), «Людські драми» (1885). Він був пов'язаний з поетичним угрупованням «Парнас», з яким зблизився завдяки своєму другу С. Маларме (Armand Renaud, n.d.), що зазнало у той час впливу персидської та японської поезії. Вірш «Хвилі, пальми, піски» зі збірки «Персидські ночі» (1870)

з шести романсів циклу² – «Вітерець», «Марна пишнота», «Самотня», «Із шаблею в руці», «На могильнику», «Кружляння» – присвячено певній особистості: № 1, № 2 – співачкам Поліні Віардо та Марі Трела, № 3 – композиторці Августі Ольмес, № 4, № 5 – художникам Анрі Реньо (до речі, йому також присвячений і сам вірш А. Рено) та Емануелю Жадену, № 6 – співакові Лоренцо Пагансу.

Вже в рік створення вокального циклу автор вирішив зробити оркестрову версію одного з його номерів – романсу «Вітерець» (авторський рукопис опубліковано 2021 року на сайті «Gallica» Національної бібліотеки Франції – *Bibliothèque nationale de France*) (Saint-Saëns, 1870). Загалом К. Сен-Санс охоче працював у цьому напрямі – із приблизно 140 його романсів 25 мають авторські вокально-оркестрові версії³, створені як одразу, так і через деякий час. «Якщо у вас є бажання задіяти оркестр для власних романсів, не вагайтесь, – радить композитор у листі 1876 року до М. Жаель, – романс з оркестром потрібний публіці; якби то було можливим, щоб на концертах не співали постійно оперні арії, які часто справляють скудне враження» (цит. за: Troester, 2017).

Однак по оркеструванні «Вітерцю» справа далі не рушила; та й взагалі після 1872 року (аж до початку 1890-х), жанр романсу відійшов на другий план творчих інтересів композитора. Проте навесні 1891 року К. Сен-Санс вирішив дати «Персидським

надихнув К. Дебюссі на написання однойменної *mélodie* (1882).

² Цікаво, що загалом К. Сен-Санс виявив слабкий інтерес до створення вокальних циклів (на відміну від, скажімо, П. Віардо, Ж. Массне, Г. Форе), віддаючи перевагу окремим романсам. Крім «Персидських мелодій», композитор написав три вокальні цикли: «Червоний попіл» (1915), «П'ять поем Ронсара» (1907 / 1920–1921) і «Старі пісні» (1921).

³ «Викрадення», «Мрії», «Осінь», «Листок тополі», «Дзвін», «Очікування», «Жаль», «Спогади», «Екстаз», «*El Desdichado*», «Танець смерті», «Марна пишнота» (з вокального циклу «Персидські мелодії»), «Романс», «Феї», «Кохаймося», «Гордовита красуня», «Бабка», «Афіна Паллада», «Схід сонця на Нілі», «Збір винограду», «Дзвони моря», «Жага кохання», «Там, де ми кохали», «Анжелос», «Метелики».

мелодіям» друге життя⁴. «У серпні він попросив Армана Рено написати сценарій, що зв'язав би *mélodies* разом із доданими двома новими піснями», – зазначає І. Жерап (Gérard, 2008). Поет відгукнувся на прохання композитора; робота над партитурою тривала в Алжирі з 21 листопада по 16 грудня 1891 року. Крім двох солістів-вокалістів (контральто, тенор) та симфонічного оркестру, у складі виконавців також присутні хор та читець. Новий твір отримав назву «Персидська ніч» / «*Nuit Persane*», фактично ставши кантатою⁵, хоча на титульних сторінках партитури та клавiру будь-яке жанрове позначення відсутнє.

Зазначимо, що прихована сюжетність була закладена вже від самого початку в «прототипі» – вокальному циклі *op.* 26. І це, на наш погляд, стало причиною переробки саме в кантату, а не у вокально-оркестровий цикл, на кшталт «Літніх ночей» (1841 ф.-п. / 1843 орк., 1856 орк.) Г. Берліоза чи «Пісень мандрівного підмайстра» (1884–85 ф.-п. / 1892–93 орк.) Г. Малера. І хоча нещодавно видано CD-релізи «Персидських мелодій» як окремої *оркестрової версії* вокального циклу *op.* 26 (див. Saint-Saëns, 2021, 2023), але вони є результатом ініціативи музикантів та нотних видавців культурного центру *Palazzetto Bru Zane*. Зокрема, у цих аудіозаписах використана оркестровка деяких номерів «Персидської ночі», а також залучені з'єднувальні симфонічні епізоди з Кантати. Хоча ця оркестрова версія вокального циклу й створена не самим

⁴ Загалом у 1890 роки спостерігається інтерес К. Сен-Санса до опрацювання вже написаних творів: як чужих – музики М.-А. Шарпантьє до спектаклю «Удаваний хворий» (редагування, 1892), опери Е. Гіро «Фредегонда» (написання IV та V дій, 1895), так і власних – «Бретонської рапсодії» *op.* 7-*bis* (оркестровка «Трьох рапсодій» *op.* 7, 1891), опери «Прозерпіна» (нова редакція, 1899). Щодо циклу «Персидські мелодії» зазначимо, що існують і неавторські перекладання: для фортепіано в 4 руки (весь цикл, прибл. 1888 р.) А. Бенфельда, для гобоя та фортепіано («На могильнику», 1997 р.) Б. Шнесманна.

⁵ В «Енциклопедії сучасної України» кантатою називається «великий вокально-симфонічний твір, переважно для солістів (або соліста), хору та оркестру, циклічної (або одночастинної) форми» (Терещенко, 2012). Як бачимо, це жанрове найменування цілком може бути застосованим до «Персидської ночі» К. Сен-Санса.

К. Сен-Сансом, вона має право на існування, оскільки аж ніяк не порушує естетичних принципів французького майстра.

Повертаючись до Кантати, зазначимо, що вже невдовзі після її написання, 14 лютого 1892 року, на концерті у паризькому Театрі Шатле прозвучали окремі фрагменти твору під керівництвом диригента Е. Колонна. Виконання було настільки успішним, що твір повторили наступного тижня. Як повідомляє І. Жерар, «деякі з музичних критиків були здивовані тим, що композитор написав містичний твір, заснований на трагічному баченні життя та смерті» (Gérard, 2008). Напевно, цими критиками були ті, кому не пощастило раніше ознайомитися з його першоджерелом – вокальним циклом «Персидські мелодії». Клавір та партитура Кантати були надруковані у 1893–1894 роках; ці нотні видання були прикрашені вишуканими ілюстраціями художника-орієнталіста Ж. Клерена, друга К. Сен-Санса. Повністю твір було виконано 3 січня 1897 року силами Концертного товариства Паризької консерваторії⁶. «І критики, і слухачі сприйняли

⁶ Щодо аудіозаписів зауважимо, що на цей момент існує як мінімум **три повних виконання** кантати «*Персидська ніч*»: Z. McKendree-Wright, S. Davislim, Belle Epoch Chorus, Orchestra Victoria, G. Tourniaire (2007 рік, студійний аудіозапис *Melba Recordings*); S. Ratianarinaivo, V. Martinez, M. Tassou, V. Bunel, Orchestre Pelléas, B. Levy (14 травня 2016 року, *Festival Pentecôteen Berry: Camille Saint-Saëns l'orientaliste*); M. Jägerová, D. Matoušek, Orchestra and Chorus of Slovak National Theatre, R. Jindra (22 травня 2022 року). Також наявні аудіозаписи **фрагментів** «Персидської ночі»: D. Devriès, тенор / G. Cloez, диригент (1928); J. Sýkorová, контральто / R. Samek, тенор / Prague State Opera Orchestra / G. Tourniaire, диригент (13 лютого 2008 року).

Найбільш відомими аудіозаписами «*Персидських мелодій*» цілком є: A.-M. Rodde / N. Lee (1993), T. Christoyannis / J. Cohen (2016), компіляція виконавців P. Estèphe, J. Boutillier, É. Pancrazi, A. Sargsyan, A. Constans, A. Fanyo (з оркестром, диригент L. Hussain, 2021), M.-N. Lemieux (з оркестром, диригент K. Yamada, 2023). Численними є аудіозаписи **окремих романсів циклу**: M. Heglon (1901–05), M. Gay / R. Pugno (1903), D. Devries (1928), F. Faniard / H. Baumgartner (1951), M. Sénéchal / J. Bonneau (1956), L. Windsor / J. Fabre (1991), D. Henry / A. Pondepeyre (1992), P. Jaroussky / J. Ducros (2008), S. Degout / H. Lucas (2010), D. Labelle / Y. Wyner (2012), T. Christoyannis (з оркестром, диригент M. Poschner, 2016), S. Laulan / M. Pikulski (2017), S. Mafi / G. Johnson

його дуже прихильно», – зазначає І. Жерар (Gérard, 2008). До Кантати увійшло п'ять із шести романсів «Персидських мелодій» (без «Марної пишноти», але із частковим використанням її музичного матеріалу) та два нових – «Втеча» і «Лебеді». Отже, загалом сім номерів склали чотири розділи з підзаголовками, запозиченими з назв глав поетичної збірки А. Рено – «Самотня», «Долина злагоди», «Квіти крові», «Марево від опіуму»⁷. Кожному розділу передус оркестрова прелюдія, у якій читець оповідає про прийдешні події.

Прелюдія (²4, *Andantino*) до **Першого розділу** розпочинається тихим звучанням скрипок: дві короткі фрази, призупинені паузами, м'яко і дещо ліниво розпочинають музичну оповідь. З першого ж такту збільшена секунда в мелодії (*c – dis*) привносить орієнтальний колорит. Висхідний рух теми підводить до «пряного» акорду *fis – cis*¹ – *e*¹ – *h*¹ засурдинених струнних (Приклад 1):

Приклад 1.

«Персидська ніч». Прелюдія до Першого розділу, партія струнних (тт. 1–4)



Спокій ночі передано прозорою фактурою – на початку задіяний лише струнний квінтет, у тому числі легкі *pizzicato* контрабасів. Надалі у цьому розрідженому звучанні чуйне вухо уловлює прохолодне забарвлення флейти (*fis*¹), що зливається з голосами перших скрипок (тт. 8–10); заворожують бархатним тембром скрадливі репліки кларнета у низькому регістрі (тт. 13–17). Розмірений ритм

(*Klavier-festival Ruhr*, 2018), L. De Marcellus / A. Urroz (2022), C. Van Dieren / K. Mizumoto (2022).

⁷ У К. Сен-Санса розташування музичних номерів у розділах Кантати ідентичне розміщенню віршів у главах збірки А. Рено, крім Першого розділу – у А. Рено «Вітерець» розміщений у главі «*Cazals en N*», а «Кавалькада», що стала у К. Сен-Санса «Втечею», – у «Долині злагоди».

литавр наче гіпнотизує і, в той же час, підготовлює ритмічну фігуру першого номера Кантати («Вітерець»). Плавною модуляцією в *H-dur* завершується перша тема Прелюдії, яку умовно можна назвати «темою мріяння» (згодом стане зрозумілим, чому). Надалі на тлі фермати скрипок (тихого h^3), у традиції подібних місць од-симфоній Ф. Давіда (1810–1876), звучить коротка оповідь читця, партія котрого позначена в партитурі як «Голос мрії»: *«Вночі, серед звучання святкових пісень, діва гарему промовляє до свого коханого»*⁸. Трохи згодом ми дізнаємося, що імена героїв музичного оповідання – Роза і Бюльбюль. Зі зміною темпу на *Allegro* (①) в партії литавр украдливо звучить новий матеріал – «ритм скачки» одного з наступних номерів («Втеча»). Читець же продовжує: *«Рантом він викрадає її; та, незважаючи на майбутню невідомість, вони торжествують»*. Розділ *Andantino* (②) несе заспокоєння, повертається неспішність висловлювання. Композитор дає «натяком» (лише в шести тактах) початкову тему майбутнього номера «На могильнику», плавно переводячи її у повернену першу тему Прелюдії (цього разу у виконанні флейти та кларнета в октаву⁹) з поступовим затиханням розлогого кадансу *E-dur* із VI ♯.

Перший номер – «Вітерець» (2, *Allegretto*) – написаний у двочастинній формі А В. Вокальне викладення доручено жіночим голосам хору у різних комбінаціях – вони звучать як по чергово, так і сукупно (в терцію, унісон). Здається, таке рішення продиктоване і прагненням об'єктивувати цю «інтродукцію» (через групове хорове викладення), і бажанням привнести різноманітність, надавши Кантаті більшої відмінності від вокального циклу, і самим змістом поетичних рядків, у яких ідеться про дів гарему: *«Наче кізоньки, вжалені тедзем, танцюють персидські красуні»*¹⁰. Увесь номер (крім

⁸ У нашій статті репліки читця надано скорочено.

⁹ Характерне «східне» поєднання флейти з кларнетом (або з англійським різком), що ясно прослуховується в нещільній фактурі, буде охоче використано К. Сен-Сансом і в наступних номерах Кантати – у «Вітерці» (тт. 58–70), «Самотній» (тт. 63–64), Прелюдії до Четвертого розділу (тт. 27–34).

¹⁰ Дослівний переклад звучить так: *«Танцюють красуні Забулістану»*.

фінальних тт. 71–84) пронизаний остинатною ритмічною фігурою на тонічній квінті *E – H* віолончелей¹¹. При цьому К. Сен-Санс оригінально розцвічує оркестрову фактуру додаванням ударів тамбурина на слабкій долі, які імітують звучання згадуваного у вірші інструмента («*В руці у кожній систр лунає*»). Присутність у мелодії VI # щабля (*cis* у *e-moll*) водночас і пом'якшує суворість мінорного ладу, і привносить екзотичний колорит¹². У підтримувальних репліках оркестру, що перегукуються з хором, продовжено використання флейти і кларнета з їхнім м'яким, «матовим» звучанням. У завершальних тактах розділу **A** композитор вводить чаруючий томливий підголосок скрипок (у «Персидських мелодіях» він відсутній) з пікантним обіграванням VI # щабля¹³ (Приклад 2):

Приклад 2.

«Персидська ніч». «Вітерець», партія скрипок (тт. 39–42)



Другий розділ **B** (④) – більш співучий, дещо ідилічний, завдяки однойменному *E-dur* та витриманим педалям скрипок і альтів (при цьому остинатний ритм віолончелей зберігається): «*З місць, де*

Забулістан – історичний регіон на території сучасних південно-східного Ірану (Заболь), південного Афганістану (Забуль) і прикордонних з ними територіях Пакистану.

¹¹ Зазначимо, що більш рання оркестровка романсу «Вітерець», згідно з автографом 1870 року (Saint-Saëns, 1870), дещо відрізняється від версії у Кантаті. Щоправда, в аудіозаписах цього романсу (М.-Н. Лемьо, 2023; Ф. Естеф, 2021) все ж таки використано оркестровий супровід «Персидської ночі» (виконання здійснено за сучасним нотним виданням *Éditions musicales Palazzetto Bru Zane*).

¹² До речі, у «Персидських мелодіях» *cis* виставлено у ключових знаках (разом із *fis*).

¹³ Відмітимо ненавмисний збіг цього ходу із темою романсу К. Сен-Санса «Танець смерті» (1873), а саме, з початком другої строфи вірша (тт. 25–30, на словах «Зимовий вітер віє, і темна ніч...» / «*Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre...*»).

тече бліда ріка і спочивають лілеї, виходить нічний вітерець; він зачаровує їхні серця і вуста». Зіставлення *E-dur* та *fis-moll* відтворюють відчуття спокою та затишку, тонко передаючи живописність поетичних рядків. Наприкінці номера (5) спостерігається емоційне пожвавлення через низку гармонічних відхилень ($VI^5_3-III^5_3-VI^5_3-IV^5_3-II_7-DD_7$), підтриманих динамічним нагнітанням (*sempre cresc.* від *pp* до *f*). У кінцевих рядках вірша хор сповіщає: «Мрійнику, радій! Приніс їй вітерець твої листи кохання». На завершення звучить короткий урочисто-піднесений оркестровий відіграш на мотиві першої теми розділу **A** (в однойменному *E-dur*). Ясно прочитувана аконфліктність музики «Вітерцю» зумовлена його вступною роллю в загальній структурі цілого.

Наступний номер – «Самотня» (⁴, *Allegro*) – побудований у тричастинній формі **A B A₁**. Роза співає про свою тугу за коханим: її схвильоване висловлювання забарвлене відтінком безнадійності. Ознаки душевних переживань героїні бачимо як у сольній партії контральто (бентежні шістнадцяті навколо *e* в *a-moll*, активні сходження мелодії з моментальним спаданням, *Приклад 3*), так і в оркестровому супроводі (пружки восьми струнних).

Приклад 3.

«Персидська ніч». «Самотня», партія контральто (тт. 5–8)



Дівчина розповідає про те, як часто плаче вночі, і закликає «молодого бравого мужа» / «*fier jeune homme*», тобто Бюльбюля (за новоствореним сюжетом), щоб він визволив її з неволі – викрав з гарему. Про відчай та зневіру Рози щодо можливості власного щастя свідчить характерне завершення теми наприкінці розділу **A**: «Зусилля марні – тіняву обіймаю! Моїх ридань не чуєш ти!», де на останніх словах відбувається ритмічне укрупнення в мелодії

завдяки появі тріолі чвертями, яка є зовсім не такою активною, як згадані до цього шістнадцяті (Приклад 4).

Приклад 4.

«Персидська ніч». «Самотня», партія контральто (тт. 22–24)



Припадаючи на слова «...не чуєш ти!» / «...tu ne les entends pas!», ця тріоль втілює відчуття покірності долі, як і обірване останнє *h*, що наче повисає в неясності.

У середньому розділі **В**, завдяки модуляції в однойменний *A-dur*, настрої просвітлюється. Застосоване вигадливе перемишування розмірів $\frac{7}{4}$ та $\frac{4}{4}$: $\frac{7}{4}$ 2 т. + $\frac{4}{4}$ 3 т. + $\frac{7}{4}$ 2 т. + $\frac{4}{4}$ 3 т. + $\frac{7}{4}$ 3 т. + $\frac{4}{4}$ 3 т. + $\frac{7}{4}$ 2 т. + $\frac{4}{4}$ 3 т. (⑥ та ⑦). Перемінність метроритмічної побудови сприяє втіленню піднесення, переповненості почуттів при описанні Розою власної привабливості: «Красою мене наділила природа, солодкі вуста наче плід запашиний». Піднесено-лірична тема солістки продубльована скрипками та віолончелями, чий тембр немов «окрилює» мелодію. Привертає увагу акомпануючий патерн дерев'яних духових, які ведуть власну лінію, «не підлагоджену» під мелодію контральто. Ефект поліритмії, що виникає в такий спосіб, відтворює стан захоплення і забуття, а легке звучання флейти-пікколо у третій октаві ніби натякає, що героїня «витає в емпіреях». Але цей стан триває недовго – на тлі повторюваного *A* контрабасів непомітно вкрадається *a-moll*, чуйно відбиваючи зміну настрою в поетичних рядках: «Стукає моє серце, а ти про це не знаєш. Тоді зірки для чого? Цвітіння квітів нащо?». На останніх словах мелодія контральто завершується загостреним мелодичним ходом $c^1 - d^1 - dis^1$, що дійсно звучить як риторичне докірливе запитання; таке емоційне потьмарення повертає до початкового образу номера.

Напружена оркестрова зв'язка (⑧) позначає настання епізоду **A₁**, де повертаються *a-moll*, єдиний усталений розмір 4_4 , чітка басова лінія супроводу. Цього разу в зовнішній характеристиці Бюльбюля (власне в поетичному тексті) вже більше войовничості. Роза захоплено змальовує грізний вигляд коханого, що постає в її уяві. При цьому дівчина почувається суцільно покірною, адже вона порівнює себе із газеллю, що не захищена від зброї. Уникаючи прямого повторення, композитор вишукано вкраплює репліки флейти й англійського ріжка, що дублюють партію контральта (⑨). Каданс теми цього разу є чітким і рішучим – за висхідним октавним стрибком на словах «*Vізьми моє серце печальне...*» / «*Joins mon coeur triste...*» звучить акцентоване затвердження тоніки «... як здобич криваву!» / «...*a ton butin sanglant!*», безапеляційно підкріплене заключним акордом оркестру.

«**Втеча**» (2_4 , *Molto allegro*) є новим матеріалом, створеним К. Сен-Сансом спеціально для Кантати. Композитор використав шість із семи строф вірша «Кавалькада» з тієї ж збірки А. Рено (Renaud, 1870: 100–101). Номер написано у вільній формі **A B C D C₁ E C₂ A₁** з ознаками контрастно-складової форми, репризності (**A**, **A₁**) та рондальності (розділи **C**, **C₁**, **C₂**, що виконують роль рефрену). Він від початку до кінця пронизаний ритмом «скачки» (восьма та дві шістнадцяті в партії скрипок) на тлі грізного рокотання віолончелей¹⁴. Будь-які зміни темпу (чи то уповільнення, чи то прискорення) відсутні, завдяки чому номер залишає враження руху «навиліт». Раптовість викрадення вдало передано вже самим тональним зсувом у *cis-moll* після *a-moll* попереднього номера. У розділі **A** перші репліки тенора є мелодично нейтральними – рух теми відбувається навколо ступенів тонічного тризвуку. Більш важливу роль тут відіграє активна, збуджена ритміка – стрімкі тріолі і пунктирні мотиви, що імітують вигуки Бюльбюля: «*Гон! Мій кінь у вудилах! Гучно рже і швидко мчить!*».

¹⁴ Оснований на русі по звуках *Cis – Gis – Cis – Ais*, цей басовий остов постає як мимовільний відголос фінальних тактів Етюду № 4 *op.* 10 Ф. Шопена (партія лівої руки, тт. 72–75).

К. Сен-Санс охоче вдається до неодноразово випробуваного композиторами-романтиками прийому: поєднання чітко артикульованої ритмічної пульсації з протяглими побудовами, що створює відчуття «польотності». У цьому випадку задіяні струнний квінтет (ритмічне «цокотіння») та духові (довгі акорди чи окремі звуки) або хор (тема на ц. ⑪–⑫).

У розділі **В** вокальна партія тенора стає більш плинною, що підкреслено ремаркою *dolce appassionato*. І знову музика спочутливо слідує за поетичним текстом – на останніх словах строфи вірша («...з тобою сходить день новий!») відбувається ладове просвітлення *gis-moll* → *Gis-dur*. Закоханим, що мчаться на коні, допомагає й навколишня природа, персоніфікована партіями хору. Так, сопрано – Солов'ї – та контральто – Троянди з'являються у розділі **С** (⑪), поетично обіцяючи заколисати й оповити пахощами молоду пару¹⁵. Відчуття ейфорії, радості від втечі підкреслює у цьому фрагменті (і далі у розділах **С**₁ та **С**₂, ⑫ та ⑬ відповідно) й звучання двох арф – активні перебори шістнадцятими. Перед репризним епізодом **А**₁ (за чотири такти до подвійної тактової риси) все більше зростає напруга у тяжінні до *b-moll*, проте в останній момент гармонія *F-dur* раптово розв'язується у *cis-moll* (!). Цей майже візуальний ефект є неймовірно захоплюючим – виникає відчуття оманливого вправного «відриву» героя, на кшталт з'їзду на потаємну трасу при переслідуванні в екшен-кінострічках. Після короткотривалої розрядки фактури (⑭) – звучання дещо послаблюється в тихому стакато духових на словах соліста «Візьмімо наші всі скарби: у тебе очі...» – надзвичайно ефектно звучить заключна фраза «... а в мене шабля!» із підтримувальним *molto crescendo* хору та прорізною хвацькою треллю флейти-п'ікколо.

Можливо, той факт, що цей номер не є оркестровим перекладенням вокально-фортепіанної версії, а цілком створений наново, пояснює таку щедрю деталізацію й вишуканість фактури, яка,

¹⁵ Тут у партії хору звучать не оригінальні тексти з поетичної збірки «Персидські ночі» А. Рено, а, вірогідно, заново створені поетом.

здається, передвіщає равелівські симфонічні зразки з їхньою феєрією ритмів і тембрів.

Звучанням «теми мріяння» відкривається Прелюдія до **Другого розділу**. Цього разу, завдяки змінам в оркестровці, її м'який настрій ще підсилено. Так, основна тема проводиться у флейти замість скрипок, пунктир у басі тепер забарвлений в'язким звучанням *E* віолончелей (замість чіткого пульсу литавр), а арфа перебирає на себе функцію тамбурина – удари на слабкій долі. Невипадковим є й використання у гармонічній підтримці англійського різька, меланхолійний тембр якого пов'язується зі станом пристрасної знемоги. Якщо в першому розділі Кантати ця тема уособлювала мріяння Рози, то тепер вона символізує надії й бажання обох закоханих.

Нова тема в *a-moll* (15) основана на лейтритмі номера «Вітерець». Три флейти та англійський різьок ведуть мелодію в унісон (надалі в октаву) на тлі м'якої «подушки» струнних і неспішних переборів арфи (Приклад 5)

Приклад 5.

«Персидська ніч». Прелюдія до Другого розділу, 15 (партия флейт)



Привертає увагу мелодична та метроритмічна близькість цієї теми до теми «Персидського хору» з опери «Руслан і Людмила» (1842) М. Глинки, де використано азербайджанську народну пісню «Галанин дібінде» / «*Qalanın dibində*». Супроводжувальний тонічний органний пункт *A* віолончелей створює відчуття спокою, навіть застигlostі. Знову з'являються екзотичні VI $\sharp$, VII нат. шаблони мінорного ладу. Тема своєрідно завершується тонічним септакордом $a - c^1 - e^1 - gis^1$ (18 такт ц. 15), що переходить у збільшений тризвук струнних $c^1 - e^1 - gis^1$ (20 такт ц. 15), на ферматному утриманні якого

звучить монолог читця: *«Серед поховальних руїн, спогадів про смерть, любовних насолод милується собою Схід; і для нього райські задоволення виблискують яскравіше у тіні пам'яті про пращурів».*

Суворий настрій розсіює поява більш рухливої теми (16), викладеної дуєтом флейти й альту в октаву (*A-dur*), світлої й ніжної за колоритом, у тому числі й завдяки використанню в супроводі акордів III (*cis-moll*) та VI (*fis-moll*) шаблів. Між двома реченнями Прелюдії, наче короткочасний спогад, у партії віолончелей проминає лейтритм «Вітерцю» (тт. 46–47). Завершується тема своєрідно – на гармонії T^6_4 із секстовим тоном зверху (fis^2). З кожною реплікою читця в таємничому звучанні змінюються витримані тихі акорди струнних: мінорний d^6_4 , збільшений T^5_3 на тлі тоніки *A* віолончелей (17). Наприкінці Прелюдії містичні тремоло струнних імітують подмухи вітру. *«Коли день завершується, над ними згущуються сутінки, здійснюється вітер»*, – повідомляє читець у цей момент.

Attacca у тому ж *A-dur* розпочинається наступний номер – **«На могильнику»**, де панує настрій світлої печалі; поетичний текст тут пронизаний філософською елегійністю. Як вже йшлося, у виданих 1872 року «Персидських мелодіях» цей романс був присвячений близькому другу К. Сен-Санса, живописцю Анрі Реньо¹⁶, який, до того ж, «мав чудовий голос (тенор) та отримав музичну освіту у Консерваторії» (Lyle, 1923: 25). Проте доля А. Реньо склалася трагічно – у віці 27 років йому судилося загинути у битві при Бюзенвалі під час франко-пруської війни, що приголомшило К. Сен-Санса. Фрагмент цього романсу був виконаний композитором на органі під час церемонії поховання художника.

Номер має строфічну структуру **А В А В С А₁**. Переважає експозиційність: оповідальність зумовлює неквапливий, хоча і далекий від статичного, тон викладу. Загальна емоційна стриманість музики дозволяє сконцентруватися на філософському сенсі поезії.

¹⁶ Анрі Реньо (1843–1871) – французький художник. Творів А. Реньо небагато, але вони презентують його як дуже талановитого живописця реалістичного напрямку, який вирізнявся оригінальністю концепції та колористичних рішень своїх полотен.

К. Сен-Санс огортає чудові рядки цього вірша простою й щирою мелодією тенора, позбавленою будь-чого зайвого, наносного:

*Дійшовши білої гробниці, відкриємо серця;
Прекрасний мармур зачарує й нічного взір лица.
Почувши слів шептання тихе, умерлий затремтить,
Розвіємо суцвіття квітів там, де Сахара спить.*

У розділах **A** (перша і третя строфи вірша) акомпанувальний каркас складається лише з тонічного тризвуку *A-dur* та збільшеного секстакорду *a – cis – f*, що, власне, й відтворює стан спокою, тоді як у розділах **B** (друга та четверта строфи) гармонічний план поживається, зокрема, особливо терпко звучить квартсекстакорд *e-moll* ($h - e^1 - g^1$) на утриманому басі *A*¹⁷. Знову заворожує вишуканість оркестрової фактури, у якій задіяна лише арфа (мірний рух чвертями *sans arpéger*) зі струнними (витримані акордові педалі та контрапунктні голоси), а партії віолончелей – п'ять солістів та решта виконавців групи – розписані на шести (!) окремих нотних рядках. Цікаво спостерігати, як у супровід поволі влітається підголосок скрипок, який додає звучанню тенора об'єму, а настрою – мрійливості (18).

Через регулярні повторення акордів арфи, що акомпанує мірними чвертями, виникає загроза деякої монотонності викладу. Тому композитор усіляко прагне уникнути чіткої симетричної квадратності: розпочинає непарні рядки першої та третьої строф вірша на різних метричних долях тактів, а парні рядки другої та четвертої строф робить різними за тривалістю (скорочує другий рядок строфи заміною ¹²₈ на ⁶₈). Подібні «хитрощі» метроритмічної організації музики були достатньо розповсюдженими в добу Романтизму, і К. Сен-Санс користується ними з повним правом. Вони виправдані й тим, що надають темі вокаліста імпровізаційності, покликаної відбити мрійливу філософічність поетичних рядків А. Рено.

¹⁷ Схожий тип незвичного гармонічного поєднання знаходимо і на початку другої частини Фортепіанного концерту № 3 (1869) К. Сен-Санса, де на тлі оркестрової педалі *H* звучать акорди фортепіано в *a-moll*.

Точка «золотого перетину» номера (розділ С, ⑲) позначена емоційним поривом: «Моя красуня, продзвенять твої оздоби золоті!», – піднесено співає Бюльбюль. На цих словах тема соліста трохи змінена (порівняно з розділами А) – у гармонії відбувається відхилення в *D-dur*, динаміка дещо підсилена (*poco f*). Подальше заспокоєння в розділі А₁ (в останній строфі вірша) стає тихою кульмінацією номера – слова тенора «Щоб оминуть всі тривоги та зустріти смерть...» супроводжуються гармонічно загостреним звучанням терцквартакорду $A - f - c - dis^1$ струнних. До того ж, нестійкість збільшеної квати $\downarrow dis^2 - a^1$ в самій мелодії викликає відчуття настороженості (Приклад 6).

Приклад 6.

«Персидська ніч». «На могильнику», партія тенора (тт. 46–48)



Проте ця напруженість розсіюється з переходом до гармонії VI щабля (*fis-moll*). На тлі затихаючих у *ppp* акордів арфи Бюльбюль співає: «Скажемо: сьогодні в нас троянди...»; і далі, ніби на секунду замислившись, з незначним уповільненням завершує на тоніці «... а завтра – кипарис».

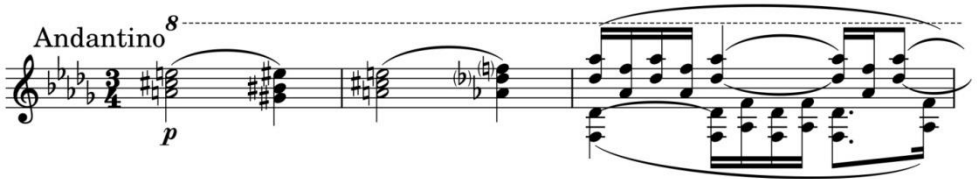
Ефемерним звучанням у високому регістрі розпочинається дует контральто й тенора – «Лебеді»¹⁸ (*Andantino*, ³₄). Як і «Втеча», він створений композитором наново для Кантати і оснований на однойменному вірші зі збірки А. Рено (Renaud, 1870: 110–111). Для цього номера К. Сен-Санс використав форму рондо (А В А₁ С А₂). З перших тактів музика створює образ величних птахів, що пливають по водній гладіні, й в пам'яті виникає вступ до вагнерівського «Лоенгріна» (1845–48). Спільними є протягле *divisi*

¹⁸ Також на основі цього вірша А. Рено написана *mélodie* Р. Ана (№ 15 з циклу «*Mélodies*» / I том, вид. 1894).

скрипок у третій октаві, світлий *A-dur*, неспішний темп, динаміка *p* (Приклади 7 а, 7 б).

Приклад 7 а.

К. Сен-Санс. «Персидська ніч» / «Лебеді» (тт. 1–3)



Приклад 7 б.

Р. Вагнер. Вступ до опери «Лоенгрін» (тт. 5–7)



Проте вже у третьому такті відбувається тональний зсув з *A-dur* у *Des-dur*. На тлі таємничого мерехтіння шістнадцятих у скрипок контраalto розпочинає тему-рефрен (розділ А): «*Твоє серце – озеро любові, а лебеді – мої бажання; дивись, як вони кружляють по ньому*». Наприкінці кожної фрази вокалістки оркестр дуже делікатно вкраплює підтримувальні репліки – плагальні розв’язання $\Pi^6_5 \rightarrow T^6_4$. Інструментальна палітра тут майже імпресіоністична – англійський ріжок з флейтою, арфа, віолончелі *divises en 4*. На рядках другої строфи вірша – «*Широкі крила розгорнувши, ось плывуть мандрівники*» – зачаровує підголосок валторни¹⁹ (із плагальним

¹⁹ К. Сен-Санс не випадково доручає цей підголосок саме валторні – «тембру, міцно пов’язаному в музиці XIX – початку XX століття з “прекрасним далеко”»,

тяжінням мелодії до VI шабля) на тлі гармонічних переблисків (*F-dur* – *Des-dur*; *A-dur* – *Cis-dur*). У розділі **В** (20) непомітно змінюється фактура супроводу: шелестіння скрипок підхоплюють тріольні перебори арфи; мінливість притаманна й гармонічному руху. Неочікуване розв'язання септакорду *E-dur* в *As-dur* (і далі у *c-moll*), розширення кадансової зони D^4_3 – Π^4_3 – D_7 (24 такт) підкреслює моменти поетичного замилювання навколишньою красою: «Скільки же на водах їх! Скільки пташенят нових!».

Удруге рефрен «*Твоє серце – озеро любові*» (розділ **A1**) звучить уже в дуєті контральто й тенора – то в унісон, то у двоголоссі, але здебільшого в єдиному ритмічному малюнку. Протяглі флажолети перших скрипок у четвертій октаві (*divises en 3*), що супроводжують тему, створюють неймовірне відчуття блаженства, раювання. Цей неземний супокій двох люблячих душ є ліричною кульмінацією всієї Кантати, моментом душевного екстазу, якого так довго прагнули герої. «Таємниче» звучання валторни, що проводить тему з номера «На могильнику» (два такти до ц. 21), з точки зору музичного розвитку, аж ніяк не вносить розладу, проте натякає на майбутню трагічну розв'язку (згадаємо фінальні рядки того вірша – «Сьогодні в нас троянди, а завтра – кипарис»). У розділі **С** (21), разом із непередбаченим переходом з *Des-dur* до *E-dur*, слухачеві відкривається нова картина, що викликає зростаюче захоплення («*Ось привал...*», – схвильовано співає контральто), чому значною мірою сприяє введення пластичної мелодії скрипок²⁰. Дещо містично звучать гармонічні зіставлення *E-dur* – *Gis-dur* – *C-dur*, а з ними й експресивний спад у контрапункті скрипок – з другої октави в малу,

недосяжним царством Абсолюту» (Кашуба, 2023: 106). Таким «царством Абсолюту» можна вважати й невмирущу любов.

²⁰ Самий її початок демонструє певний збіг з темою «Ранку» (A) Сюїти № 1 «Пер Гюнт» Е. Гріга. Обидві теми характеризують хвилеподібна направленість мелодії скрипок, спільний *E-dur*, і, взагалі, настрої, пов'язані з милуванням красою навколишнього світу. Але навряд чи на момент створення «Персидської ночі» (1891) К. Сен-Сансу була знайома ця Сюїта (видана вперше 1888 року в Лейпцигу); композитор був присутній при її виконанні 1893 році в Кембриджі, й майже напевно це прослуховування було для нього першим.

у якій тон *g*, завдяки відкритим струнам (отже, без можливості використання *vibrato*), звучить прохолодно і дещо здавлено (Приклад 8).

Приклад 8.

«Персидська ніч». «Лебеді» (тт. 37–40)



«Той, хто в роздумах був вчора, згодом вирушить до моря», – співає у цей момент контральто.

У третьому проведенні рефрену (розділ A₂, 22) контральто і тенор знову співають разом, періодично їхні репліки тепер ніби доповнюють одна одну. Їх підтримує тиха педаль віолончелей та хору (без слів, закритим ротом) з дивовижно живописними «спалахами» засурдинених скрипок (групи тридцять других, залігованих по чотири). Млосно-п'янку репліку тенора «Мої бажання...» / «*Dont mes désirs...*» у низхідному хроматичному русі (третій такт ц. 22) чарівливо підтримує підголосок англійського ріжка. Як тут не згадати томні фрази Даліли «Ах, дай відповідь томлінню»²¹/ «*Ah, réponds à ma tendresse*», також у *Des-dur* (!), з другої дії опери «Самсон і Даліла» композитора? І знову мимоволі приходить на пам'ять і Р. Вагнер; як справедливо зазначає відносно цієї арії Даліли І. Л. Іванова (1998: 372), у XIX столітті «такі музичні формули виявляються схожими із “тристанівськими” мотивами знемоги».

Як умиротворене, гармонічне возз'єднання закоханих сердець сприймається така довгоочікувана поява автентичного кадансу (*As-dur* → *Des-dur*, D → T) наприкінці рефрену (т. 55). Оркестрове завершення номера дає можливість востаннє насолодитися прекрасним образом величавих птахів: на витриманому тонічному

²¹ Автор українського перекладу – Валерій Яковчук.

органному пункті *Des* віолончелей у затихаючому спусканні флейти й англійського ріжка проводиться тема романсу «На могильнику».

Без сумніву, вірш «Лебеді» не міг не привернути увагу К. Сен-Санса; композитор знайшов у ньому близьку своєму творчому кредо лінію споглядальності й описовості, «застосувавши» її до любовного дуету, вирішеного в естетському ключі, з дещо відстороненою «подачею». Чуттєвість виражена тут не напряму (ми не чуємо палких обіцянок у вічному коханні), а опосередковано – через символ лебедів (птахів, що відомі своєю вірністю у парі), милування навколишньою красою, представленою також і образами неживої природи (озера, моря, островів, вітру).

Прелюдія до **Третього розділу** є дуже короткою (7 тактів) та більше нагадує зв'язку. Замість «теми мріяння» тут звучить мотив з номера «На могильнику», цього разу – задумливо і відчутно тривожно (через монодійний виклад віолончелями). Зі слів читця ми дізнаємось, що Роза, на жаль, загинула – у цей момент зненацька вриваються гучні фанфари чотирьох валторн (загострено нестійкий квінтсекстакорд $g - b - d^1 - e^1$). «Втративши надію, Бюльбюль зненавидів увесь світ і, ставши безжальним воїном, приніс багатьом смерть», – схвильовано промовляє читець. Заклики духових із кожним повторенням стають дедалі потужнішими – поступово додаються труби, корнети, тромбони, – позначаючи початок номера «**З шаблею в руці**» (*Allegro*, ⁴₄).

Початкові фрази тенора по звуках того ж квінтсекстакорду виконуються дещо імпровізаційно (ремарка *ad libitum*): «Я загнуждав свого коня, наклав сідло розкішне... Через посушливі краї ми помчимо поспішно». В розділі **A** (тт. 1–13) куплетно-строфічної форми цього номеру (**A B A₁ B₁** з кодою), з його яскравим театральним поданням музичного матеріалу, ніби концентрується заряд войовничої енергії, міститься імпульс для подальшого розгортання подій. Після імпровізаційного викладу особливо урочисто сприймається строгий ритм маршу (23, розділ **B**, тт. 14–46), на тлі якого розпочинається оповідь Бюльбюля: «Серце холодне, погляд безстрашний! Я не люблю, не боюся нікого!» (Приклад 9).

Приклад 9.

«Персидська ніч». «З шаблею в руці», ⑬ (партія тенора)



Раптове тональне розв'язання домінантової гармонії *F-dur* у *Des-dur* (замість очікуваного *B-dur*) припадає на слова «*Бажаю побачити свято, де смерть завиває та скаче*». Тональна нестійкість створює тут відчуття піднесеності; надалі напруга посилюється завдяки проведенню контрапунктом в оркестрі початкової теми розділу **B** (соло корнета, 4 такт ц. ⑭). У п'ятій строфі вірша (за 4 такти до ⑮) озвучуються мрії Бюльбюля про велику славу воїна: «*Ім'я моє тільки-но вчувши, нехай всі монархи тремтять!*». Героїчний настрій відтворено, у тому числі, завдяки більш стабільному гармонічному плану (переважає *Es-dur*). Зміна фактури супроводу на більш легкі восьми кларнетів, фаготів, валторн немов символізує «окриленість» Бюльбюля, а блискучі висхідні бравурні злети скрипок – його зухвалий порив. З п'ятого такту ц. ⑮ (розділ **A**₁) напруженість посилюється: войовничі заклики (по звуках згаданого вище квінтсектакорду) тепер звучать у всього оркестру. Сольне висловлення тенора знову несе ознаки каденційної імпровізаційності: «*Я хочу, щоб стріл, тамбуринів, наметів було так багато, мов це рій мух, що мчить у спеку*». Дубль-штрих струнних на крещендо від *pp* до *f* (⑯) начебто натякає на той самий «рій мух, що мчить».

Кульмінацією номера стає помпезне проведення маршової теми чоловічим хором²² і оркестром *tutti*, з усіма мідними духовими та ударними (розділ **B**₁, ⑰). (У «Персидських мелодіях» цьому фрагменту відповідає потужний урочистий відіграш фортепіано

²² Щоправда, на концерті 14 травня 2016 року (у рамках фестивалю «*Pentecôte en Berry: Camille Saint-Saëns l'orientaliste*»), за відсутності хору, цей фрагмент виконувався лише оркестром (La Nuit Persane..., 2016).

без вокальної партії). Текстом для тенорів та басів хору стала перша строфа вірша «Служитель Аллаха» з глави «Квіти крові» збірки А. Рено (Renaud, 1870: 119–120). З неї ми дізнаємося, що посланий Аллахом янгол з вогняним мечем закликав до боротьби: *«Всяка влада нечестива! Геть неволю!»*. Мотив теми соліста з епізоду **A** виконується струнними в коді-апофеозі (28), від початку якої для всіх виконавців прописаний динамічний нюанс *ff*. Флейта-пікколо з її пронизливим тембром проводить «орієнтальні» тріолі з епізодів **A** та **A₁** (8–11 тт. ц. 28), що, разом із сплесками тарілок та дзвонінням трикутника, відтворює підкреслено батальний колорит, шум і гуркіт битви. Номер завершується несамовитими скандуваннями хору *«Idi! Вбивай наослі!»*, підтриманими блискучими фанфарами корнетів і труб.

Початок Прелюдії до **Четвертого розділу** («Марево від опіуму»²³) побудовано на музичному матеріалі романсу «Марна пишнота»²⁴ (№ 2 з «Персидських мелодій»), світлий смуток якого є вельми доречним у цьому фрагменті Кантати. *«Все частіше у свідомості Бюльбюля звучить голос померлої коханої; в момент тріумфу спогади упокорюють його»*, – задумливо повідомляє читець. Тему вокаліста тут викладає валторна, а супровід доручено струнному оркестру зі вкрапленнями деінде дерев'яних духових. Завдяки підключенню до викладу скрипок (у ц. 29), мелодія звучить більш широко та розкішно, але невдовзі цей емоційний підйом згасає. І далі, вже більш прозоро й тендітно, у розрідженій фактурі, тема проводиться флейтою та англійським ріжком в октаву, відхиляючись у *As-dur*, а наприкінці все ж повертаючись

²³ Відмітимо, що підзаголовок «Марево від опіуму» доповнює назву романсу «Кружляння» в «Персидських мелодіях». А у самій збірці А. Рено назву «Марево від опіуму» / «*Songes d'opium*» має одна із глав.

²⁴ У романсі «Марна пишнота» йдеться про розкішний палац із колонами, оздобленими сапфіром, янтарем і смарагдом. Проте у цьому палаці ніколи не чути пісень, а височінь неба є завжди темною. «Заради звучання ліри, заради найменшого проблиску блакиті я поступився би порфіром, перлами і золотом», – оповідає герой. – І чим більшим є сяяння розкоші, тим сильнішою є моя журба» (Renaud, 1870: 79–81).

до домінантової гармонії початкового *F-dur*. Втім, розв'язання відбувається у *E-dur* разом із появою матеріалу номера «На могильнику», а саме – першої строфи вірша, яку тепер співає контральто²⁵ (30). Завдяки більш розрідженому, порівняно з першоджерелом, супроводу (звучать лише арфа та протягле *H* віолончелей), дійсно виникає відчуття примарності образів-спогадів, що наповнюють свідомість Бюльбюля. Знову вступає читець, а тема романсу переходить від контральто до елегійного соло скрипки (*dolce molto espressivo*, 7 тактів до ц. 31).

Раптом в оркестрі розпочинається тихе шарудіння шістнадцятих у скрипок (31, *Molto allegro*): відбувається зародження тематичного матеріалу, що буде пронизувати від першого до останнього такту фінальний номер – «Кружляння» (вибудований у тричастинній формі **A B A₁**). На цьому тривожному музичному фоні, котрий назвемо темою кружляння²⁶, читець повідомляє, що Бюльбюль кинув воювати і приєднався до дервішів, які «*тиняються та бідують, проте відчують себе багатшими за королів через марева від опіуму*». Мірний ритм глухуватих чвертей фагота разом із сухим піцикато других скрипок та альтів нагадує цокання годинника, ніби час життя героя доходить кінця²⁷ (Приклад 10).

²⁵У партитурі міститься ремарка для контральто та арфи – «вдалині» / «*dans le lointain*». Щоправда, на концерті 14 травня 2016 року, у зв'язку з обмеженістю простору зали, цей епізод виконувався у звичному місцеположенні, але трьома жіночими голосами (двома сопрано та мецо-сопрано) для відтворення ефекту відлуння (*La Nuit Persane...*, 2016).

²⁶У Кантаті ця тема отримала дещо інший вигляд порівняно зі своїм варіантом у «Персидських мелодіях» (для більшої зручності виконання оркестрантами). Крім того, е і *fis* фортепіанної теми «кружляння» виходять за межі діапазону звучання скрипки.

²⁷Подібні «цокання», що символізують плин часу, можна зустріти в пізніх творах С. Прокоф'єва, зокрема його Шостій симфонії (I ч., 36), де, попри наявність двох фаготів і помірний темп, ми бачимо такі ж самі відривчасті негучні й тупцювання у межах терції.

Приклад 10.

«Персидська ніч». «Кружляння», фрагмент партитури (тт. 1–2)

Molto allegro $\text{♩} = 184$

1 Basson *pp*

1 Violons *pp*

До речі, у «Персидських мелодіях» у темі кружляння, розподіленій між правою та лівою руками піаніста, таке «цокання» візуально відсутнє у нотному записі й наявне лише як прихований голос фактури (Приклад 11).

Приклад 11.

«Персидські мелодії». «Кружляння», партія фортепіано (тт. 1–2)

Allegro quasi presto

pp una corda

Отже, на тлі цього тривожного шурхоту в оркестрі соліст тихо розпочинає тему, що викладається в унісон з тенорами хору (розділ А, 32). Цей оригінальний тембровий ефект створює містичне потойбічне передчуття неминучої загибелі.

Незмінно я залишаюсь
На кінчиках пальців ніг;
Кружляю, кружляю, кружляю,
Наче мертвий палий лист; –

співається у першій строфі вірша. Образ безпристрасної ірреальності відтворюють монотонні «відчужені» мотиви фраз, тупцювання мелодії на одному місці, гармонічна остиглість (t – VI – IV – D),

ритмічна одноманітність, темброве забарвлення відносно високого регістру тенорів (із «проривами» у другу октаву), динаміка *pp*²⁸.

У розділі **В** (ц. 35–36) композитор вкотре винахідливо використовує темброві можливості симфонічного оркестру. На словах соліста (тепер без підтримки хору) «*В печерах, де води шумують*» тихі акорди акомпанементу доручено інструментам із низьким діапазоном – кларнетам, фаготам, альтам, віолончелям і контрабасам, що створюють таємниче приглушене звучання, у відповідності з образом печерної темряви.

Хвиля поступового нагнітання напруги через нестійкі гармонічні побудування розпочинається від ц. 37. Підсилення динаміки реалізується й завдяки поступовому ущільненню фактури – партія соліста знову дублюється тенорами, а перші й другі скрипки тепер звучать не поперемінно, а в унісон. Найвищої напруженості музика набуває в останніх чотирьох тактах ц. 37, де на гармонії зменшеного септакорду $gis^1 - h^1 - d^2 - f^2$, досягши динаміки *forte*, тенор і хор доспівають шосту строфу вірша: «*В краях моголів і слов'ян, не зупиняючись, кружляю*». Вона переходить в апокаліптичну кульмінацію всього номера – настирне втовкмачування тромбонами мотиву $fis - g - e - fis$ у «темному» *h-moll*, свого роду алюзію на *Dies irae*²⁹ (Приклад 12).

Приклад 12.

«Персидська ніч». «Кружляння», 38 (партія бас-тромбона)



²⁸ У «Персидських мелодіях» цій ірреальності звучання сприяє використання лівої педалі фортепіано.

²⁹ У «Персидських мелодіях» (і, за аналогією, у клавірі «Персидської ночі») таке чітке виокремлення теми відсутнє і кульмінація оформлена інакше: лівій руці фортепіано доручено перекидання октав та акордів, а у правій руці продовжує звучати мотив кружляння.

Надалі звучання поступово стихає, ніби віддаляючись – тромбони переміщуються октавою нижче і передають тему приглушеним фаготам. Починаючи від ц. 39 (розділ A₁), фактура поступово розріджується, й голос тенора знову звучить без підтримки хору (40), проте з дублюючим підголоском англійського ріжка, щемливий тембр якого посилює відчуття приреченості. З дев'ятого такту ц. 40 композитор обмежує кількість виконавців басової групи (залишаються три пульти віолончелей *con sordino* та один пульт контрабасів), а кружляння скрипок переміщується у третю октаву, несподівано модулюючи із *h-moll* у *H-dur*. Заворожливі протяглі акорди струнних та флейт на **ppp** супроводжують слова соліста: «Я оминаю Козерога і поринаю в темну прірву...». Містичного забарвлення набуває й зіставлення збільшеного секстакорду *H – g – des¹* та секстакорду *E – c – g*; останній утримується довше (протягом 7 тактів), втілюючи «блаженний» стан героя («... безмежної повної ночі...»), що співає тепер двократно збільшеними тривалостями. І лише наприкінці вірша – на словах «... в якій я незмінно кружляю» – ця гармонічна послідовність остаточно розв'язується у *H-dur*. Ледве чутне мерехтіння скрипок легітно щезає з акордом піцicato, нагадуючи згасання зірки на нічному небосхилі.

Незадовго до «Персидської ночі» К. Сен-Санс створив свою славетну Третю симфонію *op. 78* (1886). «Я дав тут усе, що міг дати, – висловлювався він згодом. – І те, що зробив тоді, вже більше не зроблю знову» (цит. за: Bonnerot, 1923: 127). І дійсно, після цього шедевру ми не знайдемо у творчому багажі автора монументальних «чистих» симфонічних творів, призначених для виконання на концертній сцені, які б не були пов'язані із суміжними напрямками мистецтва (музичним та драматичним театром, кінематографом). Але ж, звісно, це не означало цілковитої відмови композитора від оркестру. Пригадаємо, що в пізній період творчості (від 1890-х) К. Сен-Сансом створені Фортепіанний концерт № 5, концертна фантазія «Африка», дует «Муза та поет», «Андалузьке капрічіо».

Висновки.

Підсумовуючи, можна констатувати, що «Персидська ніч» К. Сен-Санса поєднала в собі емоційну натхненність з майстерністю композиторської техніки, що, зокрема, дозволила досягти значної виразності при доволі економному використанні музичних засобів. У вишуканості письма, різнобарвності й деталізації оформлення партитури Кантати яскраво виявилися провідні константи стилю французького митця. Здійснений аналіз виявив досить помірне, «дозоване» застосування ним «екзотичних» мелодико-гармонічних, ладових, ритмічних елементів як певної данини музичному орієнталізму. Композитор розцвічує традиційне звучання твору романтичної доби інтервалами збільшеної секунди, використанням VI # «дорійського» щабля, басовими квінтовими органічними пунктами, специфічними поєднаннями оркестрових тембрів, візерунчастістю ритмічного малюнку в каденційних епізодах *ad libitum*. Таким чином, музичне оповідання про події на Сході ведеться все ж таки від особи європейця. Не випадково біограф К. Сен-Санса Ж. Шантавуан називає відтворений композитором у «Персидських мелодіях» Схід «продуктом уяви» (Chantavoine, 1947: 29). Але ж К. Сен-Санс і не ставив за мету підкреслене акцентування екзотичної атмосфери як у вокальному циклі, так і в Кантаті: в її новостворених номерах – «Втечі» та «Лебедях» – орієнтальні мотиви зовсім не були задіяні. Композитора надихнули, насамперед, яскраві розмаїті образи поетичної збірки А. Рено, що були переплавлені згодом у трагічну історію двох люблячих сердець, втім прикрашену перським колоритом.

Іншою причиною зазначеного «дозованого» звернення до орієнталізму можна вважати непохибне почуття міри, вишуканий смак К. Сен-Санса. Французький митець ніколи не зловживає цим специфічним комплексом музичних засобів, ані в рамках певної композиції, ані у творчості загалом. Своєрідним підтвердженням цього можна вважати те, що у 1850–1860 роки композитор зовсім не виявив зацікавленості орієнтальною тематикою, а почав запроваджувати її лише пізніше, як відгук на загальну естетичну тенденцію,

з появою таких творів, як марш «Схід та Захід» (1869), романс «Жага Сходу»³⁰ (1871), опера «Жовта принцеса» (1872).

Отже, зауважимо, що екзотизм був тим напрямом, який давав К. Сен-Сансу змогу реалізувати стилістичні «перевтілення», дати волю власному «протеїзму» та дару асиміляції, продемонструвати неперевершену композиційну техніку. Водночас, притаманні «Персидській ночі» сенсуалістичність, витонченість, елегантність, подані крізь призму орієнтального, стають маркерами суто «французького» у класичній музиці.

Перспективою майбутніх досліджень може бути подальше вивчення *східної тематики* у творчості К. Сен-Санса, а також *вокальної гілки* його спадщини, й не тільки вокально-симфонічного напрямку, але і численних *mélodies*, дуетів, балад, духовних мотетів композитора. Разом із тим, цікавим та актуальним було б продовження дослідження численних зразків *кантати* у французькій музиці XIX століття (творчості Г. Берліоза, Ш. Гуно, К. Сен-Санса, Т. Дюбуа, Ж. Массне, Г. Шарпантьє), що дозволить доповнити загальну картину розвитку цього жанру в добу Романтизму.

ЛІТЕРАТУРА

- Іванова, І. Л. (1998). Французький оперний театр на межі століть. У кн. Іванова, І. Л., Куколь, Г. В. & Черкашина, М. Р. *Історія опери: Західна Європа. XVII–XIX століття*, сс. 364–383. Київ: Заповіт.
- Кашуба, Д. В. (2023). *Діалог у фортепіанних концертах Й. Брамса: композиторський та виконавський аспекти*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Терещенко, А. К. (2012). Кантата. У І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] (ред.), *Енциклопедія Сучасної України*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-9350>

³⁰ Те, що у створеному самим композитором тексті згадуються китайські землі поряд з алмеями (танцівницями в арабському Єгипті) та водами Босфору, свідчить про широке розуміння К. Сен-Сансом поняття «Схід».

- Цзен Тао (2016). *Образ Китаю в європейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів.
- Armand Renaud (n.d.). In *Find a Grave Memorials*. <https://www.findagrave.com/memorial/37325594/armand-renaud#source>
- Baumann, É. (1905). *Les grandes formes de la musique. L'oeuvre de Camille Saint-Saëns*. Paris: Société d'éditions littéraires et artistiques.
- Bertaux, M. (2021). Camille Saint-Saëns et la guerre de 1870: des Mélodies persanes à l'hommage à Henri Regnault (1843–1871). *Circé. Histoire, Savoirs, Sociétés*, 15. <http://www.revue-circe.uvsq.fr/bertaux-camille-saint-saens-et-la-guerre-de-1870/>
- Bonnerot, J. (1923). *C. Saint-Saëns (1835–1921). Sa vie et son oeuvre*. Paris: A. Durand et fils.
- Chantavoine, J. (1947). *Camille Saint-Saëns*. Paris: Richard-Masse Éditeurs.
- Flynn, T. S. (2003). *Camille Saint-Saëns: a guide to research*. New York, London: Routledge.
- Gérard, Y. (2008). The Story of Nuit Persane. *Melba Recordings*. <https://www.melbarecordings.com.au/news/story-nuit-persane>
- Johnson, G. (1997). The Man and the Songs. In François Le Roux, Graham Johnson, *Songs by Camille Saint-Saëns*. The Hyperion French Song Edition. <https://www.hyperion-records.co.uk/notes/66856-B.pdf>
- La Nuit Persane – Saint-Saëns – Solistes / Orchestre Pelléas / Benjamin Levy (2016). (Enregistré le 14 mai 2016 à la Grange aux Pianos, Festival Pentecôte en Berry “Camille Saint-Saëns l'orientaliste”). https://youtu.be/JiATjG-VA_E
- Ladjili, M. (1995). La musique arabe chez les compositeurs français du XIXe siècle saisis d'exotisme (1844–1914). *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 26 (1), 3–33.
- Locke, R. P. (2022). The exotic in nineteenth-century French opera, Part 2: Plots, characters, and musical devices. *Nineteenth Century Music*, 45 (3), 185–203. DOI:10.1525/ncm.2022.45.3.185
- Lyle, W. (1923). *Camille Saint-Saëns: His Life and Art*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd.
- Macdonald, H. (no date). Saint-Saëns: The Lure of the East. *Melba Recordings*. https://www.melbarecordings.com.au/catalogue/album/h%C3%A9l%C3%A8ne-and-nuit-persane?quicktabs_1=3
- Noske, F. (1954). *La mélodie française de Berlioz à Duparc: essai de critique historique*. Paris: Presses universitaires de France.

- Nuit Persane* (1894). Poème de A. Renaud. Musique de C. Saint-Saëns. Paris: A. Durand & Fils.
- Randles, K. M. (1992). *Exoticism in the mélodie: The evolution of exotic techniques as used in songs by David, Bizet, Saint-Saëns, Debussy, Roussel, Delage, Milhaud, and Messiaen*. (D.M.A. thesis). The Ohio State University. Columbus, OH.
- Ratner, S. T. (2016). L'orientalisme de Saint-Saëns. *Avant-scène opéra*, 293: Samson et Dalila. Saint-Saëns, 66–69.
- Renaud, A. (1870). *Les Nuits persanes*. Paris: Alphonse Lemerre.
- Saint-Saëns, C. (1870). La Brise: mélodie persane pour chant et orchestre (manuscrit autographe). *Gallica*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10468100r/f5.item.r=Saint-Sa%C3%ABns,%20C>
- Saint-Saëns, C. (2021). Mélodies persanes. In *La Princesse jaune*. (CD). Leo Hussain (direction), Orchestre national du Capitole de Toulouse. <https://bru-zane.com/fr/publicazione/la-princesse-jaune/>
- Saint-Saëns, C. (2023). Mélodies persanes. In Berlioz – Ravel – Saint-Saëns, *Les Nuits d'été, Shéhérazade, Mélodies persanes*. (CD). Kazuki Yamada (direction), Orchestre philharmonique de Monte-Carlo. <https://bru-zane.com/fr/publicazione/les-nuits-dete-scheherazade-melodies-persanes/>
- Troester, S. (2017). Les mélodies avec orchestre de Camille Saint-Saëns. *Saint-Saëns – Mélodies avec orchestre*. (CD booklet). <https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/AJ0273.pdf>
- Yeoman, W. (2008). On *Nuit Persane*. *Melba Recordings*. <https://www.melbarecordings.com.au/news/william-yeoman-nuit-persane>

REFERENCES

- Armand Renaud (n.d.). In *Find a Grave Memorials*. <https://www.findagrave.com/memorial/37325594/armand-renaud#source> [in English].
- Baumann, É. (1905). *Les grandes formes de la musique. L'oeuvre de Camille Saint-Saëns*. [The main forms of music. The work of Camille Saint-Saëns]. Paris: Société d'éditions littéraires et artistiques [in French].
- Bertaux, M. (2021). Camille Saint-Saëns et la guerre de 1870: des Mélodies persanes à l'hommage à Henri Regnault (1843–1871). [Camille Saint-Saëns and the War of 1870: from Persian Melodies to homage to Henri Regnault (1843–1871)]. *Circé. Histoire, Savoirs, Sociétés* [Circe. History, Knowledge, Societies], 15 <http://www.revue-circe.uvsq.fr/bertaux-camille-saint-saens-et-la-guerre-de-1870/> [in French].

- Bonnerot, J. (1923). *C. Saint-Saëns (1835–1921). Sa vie et son oeuvre [C. Saint-Saëns (1835–1921). His life and work]*. Paris: A. Durand et fils [in French].
- Chantavoine, J. (1947). *Camille Saint-Saëns*. Paris: Richard-Masse Éditeurs [in French].
- Flynn, T. S. (2003). *Camille Saint-Saëns: a guide to research*. New York, London: Routledge [in English].
- Gérard, Y. (2008). The Story of *Nuit Persane*. *Melba Recordings*. <https://www.melbarecordings.com.au/news/story-nuit-persane> [in English].
- Ivanova, I. L. (1998). The French opera at the turn of the century. In Ivanova, I. L., Kukol, H. V. & Cherkashyna, M. R. *History of opera: Western Europe. XVII–XIX centuries*, pp. 364–383. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
- Johnson, G. (1997). The Man and the Songs. In François Le Roux, Graham Johnson, *Songs by Camille Saint-Saëns*. The Hyperion French Song Edition. <https://www.hyperion-records.co.uk/notes/66856-B.pdf> [in English].
- Kashuba, D. V. (2023). *Dialogue in the piano concertos by J. Brahms: composer and performance aspects*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- La Nuit Persane – Saint-Saëns – Solistes / Orchestre Pelléas / Benjamin Levy [Persian Night – Saint-Saëns – Soloists / Pelléas Orchestra / Benjamin Levy] (2016). (Recorded on May 14, 2016 at the Grange aux Pianos, Festival Pentecost in Berry “Camille Saint-Saëns the Orientalist”). https://youtu.be/JiATjG-VA_E [in French].
- Ladjili, M. (1995). La musique arabe chez les compositeurs français du XIXe siècle saisis d'exotisme (1844–1914) [Arabic music among 19th century French composers seized with exoticism (1844–1914)]. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 26 (1), 3–33 [in French].
- Locke, R. P. (2022). The exotic in nineteenth-century French opera, Part 2: Plots, characters, and musical devices. *Nineteenth Century Music*, 45 (3), 185–203. DOI:10.1525/ncm.2022.45.3.185 [in English].
- Lyle, W. (1923). *Camille Saint Saëns: His Life and Art*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd [in English].
- Macdonald, H. (no date). Saint-Saëns: The Lure of the East. *Melba Recordings*. https://www.melbarecordings.com.au/catalogue/album/h%C3%A9l%C3%A8ne-et-nuit-persane?quicktabs_1=3 [in English].
- Noske, F. (1954). *La mélodie française de Berlioz à Duparc: essai de critique historique*. [The French mélodie from Berlioz to Duparc: essay in historical criticism]. Paris: Presses universitaires de France [in French].

- Nuit Persane* (1894). Poème de A. Renaud. Musique de C. Saint-Saëns [*Persian Night*. Poem by A. Renaud, music by C. Saint-Saëns]. Paris: A. Durand & Fils [in French].
- Randles, K. M. (1992). *Exoticism in the mélodie: The evolution of exotic techniques as used in songs by David, Bizet, Saint-Saëns, Debussy, Roussel, Delage, Milhaud, and Messiaen*. (D.M.A. thesis). The Ohio State University. Columbus, OH [in English].
- Ratner, S. T. (2016). L'orientalisme de Saint-Saëns [The orientalism of Saint-Saëns]. *Avant-scène opéra*, 293: Samson et Dalila. Saint-Saëns, 66–69 [in French].
- Renaud, A. (1870). *Les Nuits persanes* [*Persian Nights*]. Paris: Alphonse Lemerre [in French].
- Saint-Saëns, C. (1870). La Brise: mélodie persane pour chant et orchestre (manuscrit autographe) [Breeze: Persian melody for voice and orchestra (autograph manuscript)]. *Gallica*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10468100r/f5.item.r=Saint-Sa%C3%ABns,%20C> [in French].
- Saint-Saëns, C. (2021). *Méodies persanes*. In *La Princesse jaune*. (CD). Leo Hussain (direction), Orchestre national du Capitole de Toulouse. [Persian melodies. In *The Yellow Princess*. (CD). Leo Hussain (conductor), National Orchestra of the Capitole of Toulouse]. <https://bru-zane.com/fr/publicazione/la-princesse-jaune/> [in French].
- Saint-Saëns, C. (2023). *Méodies persanes*. In Berlioz – Ravel – Saint-Saëns, *Les Nuits d'été, Shéhérazade, Méodies persanes*. (CD). Kazuki Yamada (direction), Orchestre philharmonique de Monte-Carlo [Persian melodies. In Berlioz – Ravel – Saint-Saëns, *Summer Nights, Shéhérazade, Persian Melodies*. (CD). Kazuki Yamada (conductor), Monte-Carlo Philharmonic Orchestra]. <https://bru-zane.com/fr/publicazione/les-nuits-dete-scheherazade-melodies-persanes/> [in French].
- Tereshchenko, A. K. (2012). Cantata. In I. M. Dziuba, A. I. Zhukovsky, M. H. Zhelezniak and others (Eds.), *Encyclopedia of Modern Ukraine*. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. <https://esu.com.ua/article-9350> [in Ukrainian].
- Troester, S. (2017). *Les mélodies avec orchestre de Camille Saint-Saëns* [The orchestral songs of Camille Saint-Saëns]. *Saint-Saëns – Méodies avec orchestre* [*Saint-Saëns – Melodies with orchestra*]. (CD booklet). <https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/AJ0273.pdf> [in French, in English].

- Yeoman, W. (2008). On *Nuit Persane*. *Melba Recordings*. <https://www.melbarecordings.com.au/news/william-yeoman-nuit-persane> [in English].
- Zeng Tao (2016). *The image of China in the European musical art: aesthetic, style and genre aspects*. (PhD diss.). Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].

Oleksandr Burel

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies,
Artist of Kharkiv Regional Philharmonic Orchestra
e-mail: staves@ukr.net
ORCID iD: 0000-0002-2642-7665

“Nuit Persane” by C. Saint-Saëns: Oriental Story from a Frenchman

Statement of the problem.

Since the 18th century, oriental theme have been firmly established in French classical music. Camille Saint-Saëns (1835–1921) did not miss it in his vocal cycle “*Persian Melodies*” for voice and piano op. 26 (1870), which he transformed later into a picturesque symphonic canvas “*Nuit Persane*” op. 26-bis (1891). The very fact of such a transformation cannot fail to arouse research interest, especially since the score became not just a vocal-orchestral version of “*Persian Melodies*”, but acquired features of spectacular theatricality.

If the early period of the composer’s work was marked by such significant achievements as Piano Quintet (1855), Christmas Oratorio (1858), Piano Trio No. 1 (1863), Introduction and Rondo-capriccioso (1863), Piano Concerto No. 2 (1868), numerous *mélodies* and sacred motets, then with the outbreak of the Franco-Prussian War (1870–71), the composer’s productivity decreased. It is indicatively that in 1870, when he wrote only a few compositions, “*Mélodies Persanes*” was among them. What significance, in the context of the composer’s creative evolution, was his appeal to the images of the East? How exactly does he reveal the oriental theme? Elucidation of this question, along with the study of the author’s style of C. Saint-Saëns, became the purpose of our research.

Objectives, methods, novelty of the research.

The following tasks were implemented: the main facts from the history of creation, first performances, sheet music publications of “*Mélodies Persanes*” and

“Nuit Persane” were summarized; A. Renaud’s poems, which became the poetic basis of these works, were translated; the form, intonation structure and logic of harmonic development in each of the numbers of the Cantata were analyzed; the semantic constructions and the features of the musical dramaturgy of the work were characterized; and specific details of the orchestral writing were revealed. For analyzing the work, historical, genre and style, structural and functional, comparative, and systematic research methods were used.

The vocal cycle *“Mélodies Persanes”* (the “prototype” of the Cantata) has attracted some research attention (Noske, 1954; Ladjili, 1995; Johnson, 1997; Zeng Tao, 2016; Bertaux, 2021). There are significantly fewer studies of the cantata *“Nuit Persane”* op. 26-bis. One of the first reviews belonging É. Baumann (1905) emphasizes the difference between the Persian and the African Orient. Some research aspects are covered in the text materials dedicated to the 2007 CD edition of the Cantata. Y. Gérard (2008) provides valuable facts from the history of the work, while W. Yeoman (2008) focuses more on its musical construction. H. Macdonald draws the parallels with *“The Damnation of Faust”* by H. Berlioz and come to conclusion that a number of C. Saint-Saëns’ works “evoke the Muslim world, but none with more potency than *Nuit Persane*” (Macdonald, n.d.).

The mentioned materials leave considerable space for further, more in-depth research into the score by C. Saint-Saëns, including the reproducing the oriental flavor in it, which determines the novelty of our study.

Research results.

The first decades of C. Saint-Saëns’ composer work (1850s–1860s) marked by the creation of the outstanding chamber-vocal compositions, such as *“Rising of the moon”*, *“Waiting”*, *“The Bell”*, *“The death of Ophelia”*, *“Moonlight”*, *“Sadness”*, *“The song of those who set sail upon the sea”*. The song cycle *“Mélodies Persanes”* (1870) became a worthy continuation of previous successes. C. Saint-Saëns turned to the collection of poems *“Les Nuits Persanes”* (1870), created by his friend A. Renaud (1836–1895). Each of the six *mélodies* (*“The Breeze”*, *“Empty Splendor”*, *“The Lonely Woman”*, *“Sword in Hand”*, *“In the Graveyard”*, *“Spinning”*) is dedicated to a particular person – P. Viardot, M. Trélat, A. Holmès, H. Regnault, E. Jadin, L. Pagans. In the spring of 1891, C. Saint-Saëns decided to rework the song cycle. At the request of the composer, A. Renaud wrote a scenario for new version. The score was created in Algeria from November 21 to December 16, 1891. In addition to two soloists (contralto, tenor) and a symphony orchestra, a choir and a narrator were included into the score. The new work was called

“Nuit Persane” op. 26-bis and actually became a cantata, despite the absence of a genre designation on the title page of the score.

From the very beginning, the features of the plot were laid in the “prototype” – the song cycle op. 26. In our opinion, it was the reason for the processing into a cantata, and not into an orchestral setting, like *“Summer Nights”* (1841) by H. Berlioz, or *“Songs of a Wayfarer”* (1884–85) by G. Mahler. Soon after the Cantata was written, some of its fragments were performed at the concert on February 14, 1892 (Théâtre du Châtelet, Paris) conducted by Édouard Colonne. The performing was so good that the work was repeated the following week. The orchestral and piano scores were printed in 1893–1894; these editions were decorated with exquisite illustrations by G. Clairin, C. Saint-Saëns’s friend. The cantata was fully performed on January 3, 1897 by the Société des Concerts du Conservatoire. The critics and the audience took it very favorably. The cantata includes five of the six romances of *“Mélodies Persanes”* (without *“Empty Splendor”*, but with partial use of this musical material), and two new movements (*“Flight”* and *“Swans”*). Therefore, a total of seven movements were formed into four parts. Each part is preceded by the orchestral prelude with the narrator telling about the upcoming events.

Conclusion.

The cantata *“Nuit Persane”* combines emotional spirituality with the compositional skill, which made it possible to achieve significant expressiveness with a fairly economical use of musical means. The leading constants of C. Saint-Saëns’s style are clearly revealed in the sophistication of the writing, variety and detail of the design of this score. Regarding the specific melodic-harmonic, modal, rhythmic elements, the analysis of the work revealed a fairly dosed use of them, that testifies a moderate tribute to orientalism. As a result, there was a musical narrative about the events in the East, but still on behalf of the European C. Saint-Saëns.

Keywords: Camille Saint-Saëns; Armand Renaud; song cycle; *mélodie*; cantata; *“Mélodies Persanes”*; *“Nuit Persane”*; orientalism; French vocal and orchestral music; genre; Romanticism.

Стаття надійшла до редакції 9 лютого 2024 року