

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

**Кафедра оркестрових духових та ударних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ТЕМБРОВА ДРАМАТУРГІЯ СОНАТИ ДЛЯ ФАГОТА І ФОРТЕПІАНО
К. СЕН-САНСА**

Магістерська робота
Рогози Володимира Олександровича
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Овчар О. П.

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



Рогоза В. О.

ХАРКІВ 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 Камерно-інструментальна творчість К. Сен-Санса в контексті французької жанрової традиції.....	6
1.1 Основні риси композиторського стилю К. Сен-Санса	6
1.2 Жанрово-стильові риси камерно-інструментальної творчості К. Сен-Санса.....	18
Висновки до Розділу 1.....	27
РОЗДІЛ 2 Соната для фагота і фортепіано К. Сен-Санса в аспекті особливостей тембрової драматургії.....	30
2.1. Композиційно-драматургічний аналіз Сонати для фагота і фортепіано К. Сен-Санса.....	30
2.2. Образ Лебедя і теми Смерті в Сонаті для фагота і фортепіано К. Сен-Санса: виконавський аспект	38
Висновки до Розділу 2.....	48
ВИСНОВКИ.....	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	56

ВСТУП

Актуальність дослідження. Темброва драматургія стала вершинним здобутком музичного мислення композиторів XIX ст. Із сучасної позиції, тембр усвідомлюється не тільки як колористична фарба, а й як окремий драматургічний чинник. Б. Асаф'єв у своїй інтонаційній теорії обґрунтував думку про те «що музика в цілому та тембр як її елемент – однієї природи – інтонаційної» [1, с. 77]. В такому розумінні тембр як рівноправний елемент музики заслуговує на пильне вивчення поряд з іншими виразними засобами.

Розуміння тембру, як особливого чинника композиційної та драматургічної логіки, що за своєю інтонаційною та фонічною природою наділений властивостями виразності та змістовності і є важливим засобом комунікації між автором та слухачем, сполучним ланцюгом між текстом, семантикою та його формою-структурою. Особливе значення темброва драматургія має у сфері камерно-інструментального музикування.

Музика для інструментальних ансамблів майже до кінця XVI століття не була структурована в плані жанрів, тематики, загального складу, основ формоутворення. В процесі своєї еволюції камерно-інструментальне мистецтво збагачувалося, розвивалося і зазнавало різних змін, що найчастіше було пов'язано з тими чи іншими соціокультурними тенденціями.

XX століття з повним правом можна вважати часом розквіту камерно-інструментальної музики. Криза музичної мови, яка намітилася на межі XIX-XX століть, похитнула позиції симфонії, що панувала в жанровій системі класико-романтичного мистецтва. В таких умовах камерно-інструментальна сфера з її різноманітними сольо-ансамблевими формами висловлювання надавала широкий простір для реалізації творчих намірів композиторів.

Вищесказане визначає дослідницький інтерес в плані розгляду виконавського втілення тембрової драматургії в Сонаті для фагота і фортепіано оп. 168 К. Сен-Санса.

Об'єктом дослідження є камерно-інструментальна творчість К. Сен-Санса.

Предмет дослідження – особливості виконавського втілення тембрової драматургії в Сонаті для фагота і фортепіано К. Сен-Санса.

Матеріал дослідження: Соната для фагота і фортепіано оп. 168 К. Сен-Санса – ноти, аудіо- та відеозаписи.

Метою даної роботи є здійснення виконавського аналізу тембрової драматургії в Сонаті для фагота і фортепіано оп. 168 К. Сен-Санса.

Сформульована мета зумовила постановку і вирішення наступних завдань:

- виявити характерні особливості композиторського стилю К. Сен-Санса в цілому, і на прикладі його камерно-інструментальної творчості зокрема;
- систематизувати інформацію щодо камерно-інструментальної творчості К. Сен-Санса;
- здійснити композиційно-драматургічний аналіз Сонати для фагота і фортепіано оп. 168 К. Сен-Санса;
- охарактеризувати темброву драматургію Сонати для фагота і фортепіано оп. 168 К. Сен-Санса і виділити особливості її виконавського втілення.

Наукова новизна. Звернення до останнього камерно-інструментального твору К. Сен-Санса – Сонати для фагота і фортепіано – обумовлено систематичним інтересом виконавців до даного твору та її маловивченістю в науково-дослідницькій літературі. А також, зауважимо, що досвід вивчення виключно виконавського аспекту втілення тембрової драматургії обраного твору відсутній в сучасній українській музикознавчій практиці.

Методологічною основою роботи є

- *історичний підхід* – для розгляду обраного твору в контексті культурних аспектів певної історичної епохи та для ретроспективного погляду на

історичні передумови формування характерних рис творчого стилю К. Сен-Санса.

- *музично-аналітичний підхід* – для виявлення жанрово-стильових рис камерно-інструментальної творчості К. Сен-Санса.
- *композиційно-драматургічний підхід* – для повного розуміння взаємозалежності композиційних та драматургічних компонентів обраного твору.
- *інтерпретаційний підхід* – для виявлення виконавських аспектів інтерпретації обраного твору.

Практична значимість. Однією з головних завдань дослідження є його практична спрямованість. Матеріал роботи розширить уявлення виконавців щодо ансамблевого виконавства. Зокрема, докладний розгляд з позиції тембрової драматургії Сонати для фагота і фортепіано оп. 168 К. Сен-Санса дозволить виконавцю більш вільно орієнтуватися в специфіці ансамблевої гри.

Структура і обсяг роботи Робота складається з Вступу, двох Розділів з внутрішнім розподілом на підрозділи, Висновків і Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 60 сторінок, в тому числі основного тексту – 55 сторінок. В Список використаних джерел входить 54 найменування.

РОЗДІЛ 1

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ К. СЕН-САНСА В КОНТЕКСТІ ФРАНЦУЗЬКОЇ ЖАНРОВОЇ ТРАДИЦІЇ

1.1. Основні риси композиторського стилю К. Сен-Санса

Каміль Сен-Санс увійшов в історію перш за все як композитор, піаніст, педагог, диригент. Однак подібними гранями далеко не вичерпується талант цієї воістину універсально обдарованої особистості. К. Сен-Санс був також автором книг з філософії, літератури, живопису, театру, складав вірші і п'єси, писав критичні есе і малював карикатури. Він був обраний членом Французького астрономічного товариства, бо його пізнання у фізиці, астрономії, археології та історії не поступалися ерудиції інших вчених. У своїх полемічних статтях композитор виступав проти обмеженості творчих інтересів, догматизму, ратував за всебічне вивчення художніх смаків широкої публіки.

«Смак публіки, – підкреслював композитор, – хороший або простий – байдуже, – безмежно дорогоцінний путівник для художника. Будь він генієм чи талантом, дотримуючись цього смаку, він зможе створити хороші твори» [20, с. 77].

К. Сен-Санс – автор творів різних музичних жанрів, зокрема 13 опер, 3-х симфоній, ораторій, численних камерних ансамблів. Серед найбільш часто виконуваних творів: опера «Самсон і Даліла» (1877), сюїта «Карнавал тварин» (1887), Інтродукція і Рондо каприччіозо для скрипки з оркестром (1863), Другий фортепіанний концерт (1868), симфонічна поема «Танець смерті» (1874). Ці та інші твори висунули К. Сен-Санса в ряд найбільших французьких композиторів. Найбільшу популярність отримала опера «Самсон і Даліла», написана на біблійний сюжет. Вперше вона була виконана в Веймарі під керуванням Ф. Ліста (1877). Музика опери полонить широтою мелодійного дихання, чарівністю

музичної характеристики центрального образу – Даліли. За словами Н. Римського-Корсакова, цей твір є «ідеалом оперної форми».

Також К. Сен-Санс залишив значну музикознавчу спадщину. Серед значних робіт – «Гармонія й мелодія» (1885), «Портрети й спогади» (1899). За редакцією К. Сен-Санса опубліковане повне зібрання творів Ф. Рамо, ряд опер К. В. Глюка та ін.

К. Сен-Санс народився 9 вересня 1835 року в Парижі в сім'ї, пов'язаній з мистецтвом. Яскраве музичне обдарування композитора проявилось в такому ранньому дитинстві, що склало йому славу «другого Моцарта». З трьох років майбутній композитор уже навчався грі на фортепіано, в 5 – почав складати музику, а з десяти виступав як концертує піаніст. Ледь ознайомившись зі світом музики, він став складати, а незабаром і записувати композиції. Найперший зі збережених записів датується 22 березня 1839 року.

Навесні 1843 року його віддали на навчання фортепіанної гри відомому піаністу і композитору К. Стаматі. Як відмічає А. Коптяєв, професор був вражений прекрасною підготовкою семирічного хлопчика і лише вдосконалив вже наявні піаністичні навички.

З того ж року почалися заняття гармонією і контрапунктом з рекомендованим К. Стаматі П. Маледаном. Після трьох років занять з хлопчиком К. Стаматі визнав його підготовленим до концертних виступів. Вони відбулися 20 січня та 10 лютого 1846 року. А 6 травня К. Сен-Санс дав великий концерт у залі Плейель, – цей день став початковою датою його піаністичної кар'єри [20, с. 77].

У 1848 р К. Сен-Санс вступив до Паризької консерваторії, яку закінчив через 3 роки спочатку по класу органа, потім по класу композиції. Його вчителем по органу був професор Ф. Бенуа, якого К. Сен-Санс вважав посереднім органістом, але першокласним педагогом. Серед учнів Ф. Бенуа були А. Адан, С. Франк, Ш. Алькала та Ж. Бізе.

У 1851 році К. Сен-Санс виграв головний приз консерваторії для органістів, і в тому ж році він почав навчання композиції. Його професором був протеже Л. Керубіни – Ф. Галеві, серед учнів якого значилися Ш. Гуно і Ж. Бізе.

До моменту закінчення консерваторії К. Сен-Санс був уже зрілим музикантом, автором багатьох творів, в тому числі, Першої симфонії, яка отримала високу оцінку Г. Берліоза та Ш. Гуно.

З 1853 по 1877 рр. К. Сен-Санс працював в різних соборах Парижа. Його мистецтво органної імпровізації дуже швидко здобуло загальне визнання в Європі. Як відмічає А. Коптяєв, К. Сен-Санс – людина невтомної енергії, не обмежується лише грою на органі і написанням музики. Він виступає як піаніст і диригент, редагує та видає твори старих майстрів, пише теоретичні праці, стає одним із засновників та педагогів Національного музичного товариства» [20, с. 78].

За словами А. Коптяєва, після того, як К. Сен-Санс в 1865 році покинув школу Нідермейера, він з великим завзяттям продовжив кар'єру піаніста і композитора. [20, с. 78].

У 1867 році його кантата «Весілля Прометейя» виграла приз музичного конкурсу, приуроченого до проведення паризької Всесвітньої виставки 1867 року. У журі конкурсу увійшли Ж. Обер, Г. Берліоз, Ш. Гуно, Дж. Россіні та Дж. Верді.

У 1868 році відбулася прем'єра першої з його оркестрових робіт, що зайняли міцне місце в піаністичному репертуарі – Другого фортепіанного концерту. Як відмічає Ю. Кремльов, виконуючи Другий фортепіанний концерт та авторські твори, він став відомою фігурою в музичному житті Парижа та інших міст Франції, а також за кордоном протягом 1860-х років [25, с. 34].

У 70-х рр. одне за одним з'являються твори, які з захопленням зустрічаються сучасниками. Серед них – симфонічні поеми «Прялка Омфали» та «Танець смерті», опери «Жовта принцеса», «Срібний дзвіночок» і «Самсон і Даліла» – одна з вершин творчості композитора.

У 1870-х роках К. Сен-Санс починає виступати як критик. Його публікації (не тільки на музичні теми), написані живою, барвистою мовою і відмічені майстерністю ведення полеміки з опонентами (серед яких був, зокрема, В. д'Енді), користувалися у читачів великою популярністю. Після відвідування Байройтського фестивалю в 1876 році К. Сен-Санс написав сім великих статей, присвячених творчості Р. Вагнера.

У 1870 році стурбованість у зв'язку з пануванням німецької музики і відсутністю можливостей для молодих французьких композиторів, підштовхнули К. Сен-Санса і професора вокалу Р. Бюссіном обговорити питання заснування товариства для просування нової французької музики.

Але франко-пруська війна перервала їх плани. Під час війни К. Сен-Санс служив у Національній гвардії. Йому пощастило уникнути тимчасової еміграції в Англії. За допомогою Дж. Гроува та інших композитор зміг заробляти в той час, даючи концерти.

Повернувшись в Париж в 1871 році, К. Сен-Санс виявив, що антинімецькі настрої широко поширилися і з'явилося багато прихильників створення французького музичного товариства. Національне музичне товариство було створено в лютому 1871 року зі Р. Бюссіном в якості президента, К. Сен-Санс як віце-президентом і Е. Форе, Ц. Франком, К. Массне серед засновників. Товариство ставило своїм завданням розвиток сучасної французької музики і виконання творів нині живих композиторів.

На рубежі 1870-80-х років К. Сен-Санс продовжує працювати над новими творами, серед яких найбільшу популярність здобула опера «Генріх VIII».

Як стверджує А. Коптяєв, у 1880 році К. Сен-Санс продовжував шукати успіху в оперному театрі, що було важко через поширеної думки в музичному середовищі, що піаніст, органіст і симфоніст не може написати хорошу оперу [20, с. 78].

У ці роки відбулися дві його оперні постановки, перша з яких, «Генріх VIII» (1883), була написана на замовлення Паризької опери. «Хоча лібрето вибирав не він, К. Сен-Санс працював з незвичайним запалом, прагнучи переконливо передати атмосферу Англії 16-го століття», – відмічає А. Коптяєв [20, с. 78]. Робота була успішною, і опера часто ставилося за життя композитора.

У 1886 році К. Сен-Санс йде з Національного товариства в зв'язку з домінуванням в ньому прихильників музики Вагнера і його методів. У пізні роки життя у К. Сен-Санса розвинулася сильна ворожість по відношенню до політичного націоналізму Вагнера, але не до його музики [20, с. 78].

За словами А. Коптяєва, до 1880 року К. Сен-Санс став улюбленим музикантом у англійської публіки, яка вважала його найбільшим французьким композитором. На замовлення Лондонського філармонічного товариства в 1886 році К. Сен-Санс виконав один з найвідоміших своїх оркестрових творів – Третю симфонію *c-moll* (також відому як «Симфонія з органом»).

Прем'єра пройшла в Лондоні, де К. Сен-Санс брав участь і в якості диригента симфонії, і як соліст в Четвертому Концерті для фортепіано Л. Бетховена під управлінням диригента А. Саллівана [20, с. 78].

Залишивши роботу в соборах, К. Сен-Санс цілком присвятив себе композиції. При цьому він багато подорожує по всьому світу. У 1881 його обирають до Академії витончених мистецтв, а три роки по тому він стає офіцером Ордена Почесного легіону. В 1893 році прославлений музикант був обраний доктором Кембриджського університету, в 1909 році почесним членом Петербурзького відділення РМО.

Мистецтво К. Сен-Санса завжди знаходило теплий прийом в Росії, яку композитор неодноразово відвідував. Він дружив з А. Рубінштейном та Ц. Кюї, жваво цікавився музикою М. Глінки, П. Чайковського, композиторів «Могучої кучки» – М. Римського-Корсакова, М. Мусоргського, О. Бородіна. Так, саме К. Сен-Санс привіз з Росії до Франції клавир «Бориса Годунова» М. Мусоргського.

За 1890-і роки К. Сен-Санс написав одну оперу, комедію «Фрина» (1893), яка була добре прийнята публікою. Також композитор створив кілька хорових і оркестрових творів, невеликих за розмірами. Основні концертні п'єси цього десятиліття: фантазія для фортепіано з оркестром «Африка» (1891) і П'ятий концерт для фортепіано з оркестром, прем'єра якого відбулася в 1896 році на концерті з нагоди п'ятдесятої річниці його дебюту в залі Плейель. Перш ніж грати концерт, він зачитав короткий вірш, написаний ним для цієї події і присвячене пам'яті його матері [20, с. 79].

За словами А. Коптяєва, серед концертів, що К. Сен-Санс зробив протягом десяти років, виділяється концерт в Кембриджі в червні 1893 року, де також були М. Брух і П. Чайковський. Концерт проходив з нагоди отримання ступеня почесного доктора Кембріджського університету, яку привласнили всім трьом композиторам [20, с. 79].

До кінця своїх днів К. Сен-Санс жив повнокровним творчим життям: складав, не знаючи втоми, концертував і подорожував, записувався на платівки. Останні концерти 85-річний музикант дав у серпні 1921 р незадовго до смерті.

Протягом усього творчого шляху композитор особливо плідно працював в області інструментальних жанрів, відводячи перше місце віртуозним концертним творів. Широку популярність здобули такі твори К. Сен-Санса, як Інтродукція та Рондо каприччіозо для скрипки з оркестром та Третій скрипковий концерт (присвячені відомому скрипалеві П. Сарасате), Концерт для віолончелі.

На думку більшості музикознавців, що займаються вивченням творчості К. Сен-Санса, його мистецтву властиві не тільки образи світлої лірики, споглядальності, але і, крім того, благородна патетика, і настрою радості. Інтелектуальний, логічний початок нерідко в його музиці переважає над емоційним.

Композитор широко використовує в своїх творах інтонації фольклорних і побутових жанрів. Пісенно-декламаційний мелос, рухлива ритміка, витонченість і

різноманітність фактури, ясність оркестрового колориту, синтез класичних і поємно-романтичних принципів формоутворення – всі ці риси знайшли відображення в кращих творах К. Сен-Санса, тим самим вписавши одну із найяскравіших сторінок в історії світової музичної культури.

Особливо слід відзначити неповторність концепції кожного твору, що проявляється у автора і в інших жанрах (як в великих інструментальних жанрах таких як фортепіанні концерти, симфонії, так і в камерно-інструментальній музиці). Така множинність художніх рішень є наслідком любові композитора до свободи творчого самовираження, підкріпленої енциклопедичністю знань.

К. Сен-Санс – дійсно перший французький композитор XIX ст., який виявив не тільки стійкий інтерес до інструментальної музики, а й досконалу технічну вправність у цій галузі.

Загадка творчого профілю К. Сен-Санса полягає в його різноманітності, яка реалізується на різних рівнях: в розумінні автором призначення музичного мистецтва (де межують розважальність і філософічність), в багатстві образної сфери (синтез лірики, героїки, патетики), в «полігамності» жанрових переваг.

Жоден окремо взятий твір не є квінтесенцією стилю автора, що здатен максимально виразити композиторське *credo* або хоча б наблизитися до нього. Особливо чітко видна ця калейдоскопічність на прикладі творів однієї жанрової спрямованості – будь то інструментальний концерт, опера або симфонія.

Але все це – і є композиторський стиль К. Сен-Санса, в якому протягом усього його творчого шляху зберігається стійкий набір ознак, свідомо «утримуваних» автором (класичний тип мислення, бездоганне композиційна майстерність, оптимістичне світосприйняття і тонкий смак).

Для всіх його інструментальних творів характерно прагнення до досконалості форми, що є наріжним каменем композиторської естетики, що змушує в черговий раз поставити питання про співвідношення форми і змісту – в мистецтві в цілому, і у К. Сен-Санса зокрема.

У формуванні індивідуального композиторського стилю К. Сен-Санса зіграли важливу роль його художньо-естетичні погляди, які рідко потрапляли в поле зору музикознавців.

Так, серед робіт, які висвітлюють основні положення естетики композитора, найбільш цінними, на наш погляд, є статті А. Коптяєва і А. Буреля [20 і 8 відповідно]. Значний інтерес представляє заключний розділ монографії «Каміль Сен-Санс» Ю. Кремльова [25], в якому розвинені положення більш раннього дослідження радянського музикознавця «Каміль Сен-Санс і його естетика» [24].

На підставі відомостей, почерпнутих із наукових джерел, уявлень вчених про окремі сторони індивідуальності метра, а також аналітичних спостережень за творами різних жанрів, слід постулювати, що найважливішою складовою особистості К. Сен-Санса як композитора є класичний тип художнього мислення.

Саме йому «зобов'язані» своїм походженням більшість персональних рис творчості майстра: культ досконалості форми і стриманість в прояві почуттів.

Важливою складовою творчого ідеалу К. Сен-Санса є якість обробки. Ідеальна архітектоніка музичної композиції народжувала у нього особливе почуття естетичного задоволення.

На композиційну майстерність автора звертали увагу російські музикознавці. Зокрема, Г. Ларош писав про його «культ витонченої форми і солідної техніки» [27, с. 123], а А. Коптяєв – про «дивовижному технічну майстерність і чистоті форми» [20, с. 294].

Образний світ творів К. Сен-Санса вбирає в себе все багатство романтичної музики; важко виділити переважання якого-небудь конкретного сталого чинника. Як, наприклад, лірику у Г. Форе, драматизм – у П. Чайковського, оскільки універсальність автора проявляється і в даному питанні.

І все ж особливе місце займає чинник урочистості, продиктований природою національної культури взагалі (з огляду на придворний характер витоків французької музики) і пов'язаний нитками наступності з творчістю

композиторів-попередників (Ф. Ж. Госсек, Ж.-Ф. Лесюер, Г. Берліоз, Дж. Мейербер).

Урочистістю відзначено більшість фіналів сонатно-симфонічних циклів К. Сен-Санса (Симфонія № №1, 3; Фортепіанних концертів №1, №4; скрипковий концерт №2, №3).

Хотілося б відзначити, що даний чинник у автора не рідко стикається ні стільки з дієвою героїкою, скільки з велемовною помпезністю. Показовим у цьому відношенні інтерес К. Сен-Санса до жанру маршу, який пронизує всю лінію творчості – від фіналу Першої симфонії (1853) до «Маршу, присвяченого студентам Алжиру» ор. 163 (1921). Дуже яскраво і самобутньо проявляється індивідуальність композитора в скерцозності. Тут заявляє про себе найсильніша сторона його музики – ритм.

Образна сфера патетики, як правило, типова для перших частин сонатно-симфонічних циклів. Однак драматичні конфлікти в інструментальних творах практично не зустрічаються, на відміну від опер і кантат.

Лірика К. Сен-Санса здебільшого споглядальна, однак вона може бути також драматичної, філософської, пасторальної і навіть сентиментальною (Скрипковий концерт № 2, II частина).

Як правило, лірика відрізняється емоційною помірністю, відсутністю внутрішньої напруженості. К. Сен-Санс цінував цю образну сферу, де ідеалом для нього виступав Ш. Гуно, і створив її приголомшливі зразки (крім широковідомих прикладів з опери «Самсон і Даліла», вокального циклу «Перські мелодії», назовемо не менше чудові фортепіанні Багателі № 1, № 6 ор. 3; Скрипковий концерт № 1).

Сфера пасторальних образів займає підлегле становище. Мабуть, в чистому вигляді вона не зустрічається, але його тісний зв'язок зі спогляданням (середні частини II'ятого фортепіанного концерту, Третього скрипкового концерту).

К. Сен-Санс цінував цю образну сферу, де ідеалом для нього виступав Ш. Гуно, і створив промовисті зразки (крім широковідомих прикладів з опери «Самсон і Даліла», вокального циклу «Перські мелодії», назовемо не менше чудові фортепіанні Багателі № 1, № 6 ор. 3; Скрипковий концерт № 1).

Важливим фактором композиторського мислення К. Сен-Санса є діалогічність. Е. Антонова відзначає, що підвищену діалогічність мають «жанри, розраховані на двох виконавців (камерна соната, вокальний або інструментальний дует, концерт для соліста з оркестром)» [25, с. 11].

Творча зрілість К. Сен-Санса як композитора – надзвичайно складне явище, яке виходить далеко за межі звичних закономірностей періодизаційного процесу. Радше це певна міра вияву креативного потенціалу, що виявляється у повноті реалізації його таланту.

Стосовно композиторської зрілості у науковій літературі зустрічаються різні позиції, тож можна зробити висновок, що її творять водночас як позастильові, так і стильові параметри.

До позастильових відносимо моменти, пов'язані з індивідуальністю автора, а саме: його особливості, соціально-особистісні якості, професійний склад, система художніх та естетичних орієнтацій та установок, життєвий досвід, зрештою – все, що творить його індивідуальність.

Всі ці фактори мають безпосередній вплив на композиторську особистість, специфіку творчого процесу та творчу продуктивність. Відтак, впливають вони і на формування зрілого композиторського стилю, адже життєві події, психічні стани та психологічні процеси, риси особистості, будучи по суті умовами творчості, отримують своє чітке віддзеркалення в музиці та її стилі.

Також є дяк аспекти пов'язані з питаннями еволюції індивідуального стилю композитора. В музикознавстві існує дві кардинально протилежні концепції. Перша з них твердить: стиль може змінюватися.

Згідно іншої, стиль є питомою ознакою особистості і завжди залишається сталим; піддаватись змінам можуть лише форми його прояву. Ми схильні вважати, що генетичний аспект стилю К. Сен-Санса впродовж всього творчого шляху залишається незмінним, однак зовнішні його ознаки з плином часу збагачувались та дещо видозмінювались.

Його значення в історії французької музики беззаперечне. І хоча, К. Сен-Санс, безумовно, не був новатором, але його майстерне володіння контрапунктом, барвистість оркестрового листи та інші індивідуальні особливості його стилю спочатку відкидалися тими, хто шукав у французькій музиці більшої легкості. У себе на батьківщині він був головним пропагандистом такої музичної форми, як симфонічна поема.

Нарешті, в музиці К. Сен-Санса знайшли традиції та інших національних музичних шкіл. Вже назви низки його творів відображають цю особливість його творчості: «Перські мелодії» (ор. 26), «Алжирська сюїта» (ор. 60), «Арагонська хота» (ор. 64), Капричіо на датські і російські народні теми (ор. 79), фантазія «Африка» (ор. 89), «Арабський каприс» (ор. 96), П'ятий фортепіанний концерт «Єгипетський» (ор. 103) тощо.

Важливу роль у творчості композитора грають камерно-інструментальні жанри. Дійсно, якщо поглянути на творчість К. Сен-Санса в цілому, то можна виявити, що особливих художніх результатів композитор домагається саме в жанрах з підвищеною діалогічністю. З ними К. Сен-Санс був пов'язаний особливо тісно. На перше місце варто поставити інструментальний дует.

Таким чином, ми можемо констатувати, що діалогічність грає істотну роль в творчому мисленні К. Сен-Санса. Діалогічність, спілкування між учасниками ансамблю багато в чому визначає логіку інструментальних творів К. Сен-Санса.

Це наочно проявляється не тільки в його концертно-симфонічних творах (концерти, концертні п'єси), але і в камерно-інструментальних ансамблях (сонати, фортепіанні тріо, квартети, квінтети).

Важлива також можливість тембрового контрасту між фортепіано і іншими учасниками ансамблю – оркестром (в концерті і концертної п'єси), інструментальними партіями в камерних складах (в фортепіанних тріо, квартет, квінтеті), сольним інструментом (в смичкових і духових сонатах).

До того ж, існує цілий ряд творів для двох фортепіано, в яких також присутня комунікативність виконавців (Скерцо ор. 87, Варіації на тему Л. Бетховена, Шість дуетів ор. 8-bis, Арабська каприс, Героїчний каприс, Полонез).

Завершуючи міркування про творчі і естетичних засадах особистості К. Сен-Санса, доцільно торкнутися питання його впливу на інших французьких композиторів. Як правило, вплив надають новатори або «концептуалізм».

Однак К. Сен-Санс не був ні перетворювачем (як Г. Берліоз, Ф. Ліст), ні духовним вождем (як Р. Вагнер), ні творцем композиторської школи (як С. Франк, В. д'Енді).

Спостереження такого роду доводять, що у французькій музиці лінія спадкоємності не переривався, і з цієї точки зору «підносять» в нашому сприйнятті особистість К. Сен-Санса.

Адаптація авторського стилю в його творах стосується, перш за все, осмислення художніх результатів композитора, в цьому напрямку необхідно більш конкретне вивчення камерно-інструментального жанру з позицій музичної естетики автора. У зв'язку з цим загострюється увага на таких положеннях:

- протейзм і, як наслідок, гра зі стильовими елементами – відбір і їх застосування в рамках кожної окремої концепції;
- високе значення композиційної боку твори, що набуває самостійну естетичну цінність (формоутворення, робота з тематичним матеріалом, оригінальність та різноманітність структурних рішень, володіння різними жанрами в цілому);
- зв'язок стилю творів з особливостями певних періодів творчості;

- еkleктизм, що виявляється епізодично в творчості К. Сен-Санса і є відгомонам згаданої вище стильовий гри.

1.2. Жанрово-стильові особливості камерно-інструментальної творчості К. Сен-Санса

Музика для інструментальних ансамблів (особливо, це стосується камерно-інструментальних ансамблів для духових інструментів) майже до кінця XVI століття не була чітко класифікована в плані жанрів, тематики, загального складу, основ формоутворення.

В процесі своєї еволюції камерно-інструментальне мистецтво збагачувалося, розвивалося і зазнавало різних змін, пов'язаних з тими чи іншими соціокультурними тенденціями.

XX століття з повним правом можна вважати часом розквіту камерно-інструментальної музики. Криза музичної мови, що намітилася на межі XIX-XX століть, похитнула позиції симфонії, що панувала в жанровій системі класико-романтичного мистецтва.

В таких умовах камерно-інструментальна сфера з її різноманітними сольо-ансамблевих формами висловлювання надавала широкий простір для реалізації творчих намірів композиторів.

Розглянемо соціокультурну панораму французької музики кінця XIX – початку XX століття.

Рубіж віків – доба світових суперечностей та кризових явищ. Цей період ознаменовано превалюванням реалізму та натуралізму у мистецтві.

У зв'язку з винятковим значенням на межі XIX-XX ст. філософії, нерозривно пов'язаної з усіма сферами духовного життя Франції, глибоко й

органічно включеної в мистецтво, виникла необхідність освоєння й відповідної філософської спадщини.

Як джерела натхнення митці у своїй роботі застосовували праці поетів, письменників, художників, критиків, котрі мислили як філософи, і філософів, що яскраво виявили себе в художній творчості, чії концепції вплинули на формування естетики провідних напрямів французької культурної традиції.

Період «порубіжжя» характеризується формуванням нового уявлення про сутність мистецтва, визначенням нових шляхів розвитку, нових естетичних критеріїв.

Більшість письменників, композиторів, художників вважала себе продовжувачами, інтерпретаторами вершинних явищ західноєвропейського мистецтва. В культурі минулого вони знаходили співзвучні своєму часу ідеї, стильові риси, тенденції, по-новому оцінюючи проблеми, актуалізуючи їх для своєї епохи.

Перед митцем на межі століть постає завдання зберегти усі попередні надбання культури й на цій основі досягти нової естетичної досконалості.

Сама ідея минулого виявляється «вічно живою силою», що пронизує всі епохи, а відродження його проблем, тем, образів, стилів має всеосяжний характер, визначаючи ренесансну суть культури цього періоду.

Поряд із надзвичайно важливою роллю такої диференціації, що дозволяє виділити особливе, неповторне, властиве даній категорії в усій її багатогранності й багаторівневості (історичний стиль, стиль певного напрямку, школи, національний стиль, індивідуальний стиль; існують і більш конкретні визначення – стиль певного періоду творчості композитора К. Сен-Санса, незаперечною тут є значущість інтегративної функції стилю.

Інтегративність у стильовому портреті К. Сен-Санса проявляється:

- у самому понятті *стиль* як системі, що включає множинність, важливою функцією стає досягнення єдності протилежностей, суперечливих устремлінь, зв'язок окремих елементів між собою;

- у діалектичній взаємодії між різними рівнями стилю.

Початок ХХ ст. переосмислює багато констант у композиторському процесі. Найважливішою властивістю цього періоду варто визнати максимальне розширення меж стильового спектру, пов'язаного насамперед з історичним процесом рубежу століть, катаклізми якого «підривають» сформовані культурні цінності, утворюючи нові поєднання.

І. Коханик у дослідженнях останніх років підкреслює особливу актуальність розгляду поняття стиль як категорії культури.

При розв'язанні проблеми необхідно відштовхуватися від поняття «національний стиль». С. Тишко звертає увагу на такі його складові: це, по-перше, «стильова адаптація – пошук точок дотику між «своїм» та «чужим» матеріалом, рух до їх «стильового компромісу»; по-друге, «стильове генерування», тобто створення нових стильових ознак на основі власного національного матеріалу в умовах його відомої опозиції до позанаціонального» [23, с. 78].

Вирішальним консолідуючим фактором стає індивідуальний стиль композитора.

Процес взаємопроникнення множинних стильових тенденцій, що утворюють художню цілісність, глибоко досліджений найвизначнішими філологами, мистецтвознавцями, музикознавцями.

З визначень процесу взаємодії стильових тенденцій виділимо його ключові особливості. Вихідними позиціями є історико-культурний процес, множинність стильових моделей, їх несхожість, розмаїтість.

Далі – сам процес взаємодії, проникнення, вільне розміщення елементів однієї моделі поміж елементами іншої (О. Зінкевич). І, нарешті, синтез як художня цілісність, як результат взаємопроникнення, сполучення множинних

стильових ідей, відбитий крізь призму «соціокультурного вектора», індивідуального та національного стилів.

Доречно було б розглядати творчість К. Сен-Санса крізь призму проблем інтегрування, синтезу різностильових джерел, розмаїтості форм взаємодії стильових тенденцій та з точки зору збереження й переосмислення традицій, стильового синтезу в контексті культурологічних процесів французької культури кінця XIX – початку XX ст.

У стильовому плюралізмі, обумовленому рубіжністю часу, у складному сплетінні різних стильових орієнтацій (пошук нового, відмежування від традиційних систем і водночас прагнення до рівноваги, компенсації, збереження поступального розвитку мистецтва) рельєфно виділяється як одна з провідних тенденція до стильового синтезу, асиміляції стильових моделей попередніх епох, що особливо яскраво виявилася у творчості К. Сен-Санса.

Перебуваючи в історичному руслі музичного романтизму, К. Сен-Санс одночасно апелював до моделей, які в музичному мистецтві склалися як глибоко інтелектуальні: Ренесанс, бароко, класицизм. Він стояв біля джерел характерної для цього періоду часу тенденції до свідомої ретроспекції, був однією з основних фігур першої хвилі («класицизація в рамках романтичної естетики») формування нового музичного класицизму.

В умовах складних, кризових явищ переломної епохи кінця XIX – початку XX ст. пошук нового у взаємодії з асиміляцією та переосмисленням масштабного шару традицій, звернення до постійних, незмінних цінностей культури, включення у свій світ поряд зі стильовими компонентами романтизму та класицизму ідей бароко, прагнення переконати в перспективності фундаментальних принципів мистецтва, що формувалися в його багатовіковій історії, виявилися у творчості К. Сен-Санса в кількох аспектах.

Ключовим пунктом взаємодії духовного світу К. Сен-Санса та однією із провідних констант його мистецтва виявилася філософія. Йдеться про звернення

до масштабних філософсько-моральних проблем, пройнятих високими етичними ідеалами, перетворених в образах правди і справедливості, усвідомлення необхідності постійного прагнення до морального вдосконалення, гармонії розуму й буття, до тем складності, багатоплановості світобудови, що являє собою єдність полярних і водночас взаємодоповнювальних констант життя і смерті, об'єднаних поняттям Вічності.

В цьому криється і резонування з бахівськими концепціями творчості, класицистською проблематикою, а також етичною сутністю французької філософії.

Автор більш ніж трьохсот творів у всіх жанрах композиторського мистецтва К. Сен-Санс чимало уваги приділяв камерно-інструментальній музики. У його зрілих творах відбилосся характерне для його композиторського стилю технічне пізнання інструментальних можливостей фортепіано, скрипки, віолончелі, духових інструментів, арфи.

Написані впевненою рукою майстра, камерні твори композитора відрізняються ясністю думки, жвавістю темпераменту, розмахом і оригінальністю форми. К. Сен-Санса називали французьким Ф. Мендельсоном.

І дійсно, у цих композиторів багато спільного: обидва творили без видимих зусиль, обидва мали віртуозною технікою, були наділені чудовим мелодійним даром, в обох дуже ясні музичні форми і гармонійні структури, музика і того і іншого доставляє затьмарена задоволення.

Проте, його значення в історії французької музики незаперечно, а критика, яка часом лунала на його адресу, до деякої міри пояснюється дуже довгої його життям, протягом якої не раз мінялися музичні смаки. За вісімдесят п'ять років, які прожив К. Сен-Санс, встигли народитися і померти Ж. Бізе, Н. Римський-Корсаков, К. Дебюссі і П. Чайковський; за його життя відбулися прем'єри творів В. Белліні, Г. Доніцетті, Р. Шумана, але також і А. Шенберга, С. Прокоф'єва і Б. Бартока.

К. Сен-Санс, безумовно, не був новатором, але його майстерне володіння контрапунктом, барвистість листи та інші індивідуальні особливості його стилю спочатку відкидалися тими, хто шукав у французькій музиці більшої легкості. Його майстерність і смак були непогрішими. «Художник, який не відчуває повного задоволення від витончених ліній, гармонійних фарб і красивою послідовності акордів, не розуміє мистецтва музики», – писав К. Сен-Санс [25, с. 211].

Безсумнівним є поєднання творчого мислення К. Сен-Санса, особливостей його індивідуального стилю, специфіки втілення задумів як з однією з провідних тенденцій його часу (співпідпорядкованість елементів цілого), так і з концепцією цілісності епохи бароко та народженого в її надрах класицистського принципу врівноваженості, співрозмірності частин, співвіднесеності усіх компонентів твору, продуманої завершеності.

Весь найбагатший арсенал технічних засобів, якими досконало володів композитор, його найвища майстерність були мудро й строго вибірково підпорядковані дивовижній логіці концепційного мислення, руху його думки від пізнання загальних закономірностей до часткових їхніх проявів, усвідомленню діалектичної взаємодії загального та одиничного.

Коло його жанрових інтересів, збагачувався образної символікою, такої характерної для епохи пізнього романтизму і французької музики в цілому. Для розуміння обсягом композиторського таланту К. Сен-Санса наведемо список його камерно-інструментальних творів:

- Септет для труби, 2 скрипок, альту, віолончелі, контрабаса і фортепіано (Es-dur, op. 65, 1881 p.)
- Фортепіанний квінтет (a-moll, op. 14, 1865 p.)
- Фортепіанний квартет (B-dur, op. 41, 1875 p.)

- Сонати: для гобоя і фортепіано (D-dur, op. 166, 1921 p.), для кларнета і фортепіано (Es-dur, op. 167, 1921 p.), для фагота і фортепіано (G-dur, op. 168, 1921 p.)
- Капричіо на датські і російські народні теми для флейти, гобоя, кларнета і фортепіано (op. 79, 1887 p.)
- Тарантела для флейти, кларнета і фортепіано (op. 6)
- Сонати для скрипки і фортепіано (d-moll, op. 75, 1885 p.; Es-dur, op. 102, 1896 p.)
- Триптих для скрипки і фортепіано (op. 136, 1912 p.)
- Сонати для віолончелі та фортепіано (c-moll, op. 32, 1872 p.; F-dur, op. 123, 1905 p.)
- Фантазія для скрипки і арфи (op. 124, 1907 p.)
- 2 струнних квартети (e-moll, op. 112, 1899 p. ; G-dur, op. 153, 1918 p.)
- 2 фортепіанах тріо (F-dur, op. 18, 1869 p. ; e-moll, op. 92, 1892 p.)

Як бачимо діапазон камерно-інструментальної творчості К. Сен-Санса досить широкий й різноманітний. Поряд з творами з традиційним складом інструментів (струнний квартет, фортепіанне тріо), зустрічаються твори, в яких поєднання інструментів досить незвичайні.

У традиційному руслі знаходиться Фортепіанний квінтет (a-moll, op. 14, 1865 p.), що відноситься до раннього періоду творчості – це одне з перших циклічних творів композитора, в якому він демонструє захопленість «перефразування» інтонацій, характерних для класичної спадщини, на новий лад – з підкресленням віртуозного початку.

Неокласичні традиції проявилися в септеті для труби, 2 скрипок, альту, віолончелі, контрабаса і фортепіано (Es-dur, op. 65, 1881 p.), такий склад інструментів деяких критиків нагнав жаху, а дехто сприйняв його як

гумористичний експеримент композитора – але те, що цей експеримент явно вдався – не викликало ні в кого сумніву.

Капричіо на датські і російські народні теми для флейти, гобоя, кларнета і фортепіано (ор. 79, 1887 р.) своїм незвичайним інструментальним складом також зобов'язане волі випадку (написано під час спільних гастролей К. Сен-Санса по Росії з гобоїстом Ж. Жилле, флейтистом П. Таффанеля і кларнетистом Ш. Тюрбаном). У цьому творі демонструються всі можливості духових інструментів, що говорить про добре знання композитора властивостей і можливостей як кожного інструменту окремо, так і в умовах політембрового ансамбля.

Слід зазначити, що це один з найважливіших етапів творчості К. Сен-Санса, так як нерідко музикознавці намагаються знайти якийсь сенс, або якийсь підсумок всієї творчості композитора саме в творах, які будуть доповнювати творчий шлях художника.

З цієї точки зору викликає інтерес одне з останніх творів К. Сен-Санса – Соната для фагота і фортепіано ор. 168, G-dur, як твори, що втілює характерні образи творчості композитора.

Незважаючи на те, що даний твір мало відомо музикознавцям, воно є невід'ємною частиною репертуару видатних фаготистів світу.

Що стосується, жанрово-стильових особливостей камерно-інструментальної творчості К. Сен-Санса, то тут не можна не згадати про його, так званому «програмному символізмі», який вплинув не тільки на камерну сферу його творчості, а й на інші жанри теж.

Для розуміння такої латентної програмності в інструментальній музиці камерного типу у К. Сен-Санса слід керуватися не простими глядацькими асоціаціями або аналогіями з літературною сюжетною дієвістю, а складним комплексом сприйняття програмної «аури» твору. В цьому сприйнятті Л. Кияновська виділяє наступні функції:

- 1) функцію передбачення
- 2) функцію кореляції
- 3) структурну функцію
- 4) семантичну функцію [21, с. 172]

Як зазначає Л. Кияновська, специфічність символіки в програмній музиці, мало характерна для вокальної і оперної культури, а проявляється в інструментальній сфері. Позатекстова функція програмності поширюється в «чистої» інструментальній музиці за межі жанрово-стильових джерел.

Вона (музична символіка, що виникла в програмних творах) «пов'язана ще і з конкретними поняттями і переносить в новий контекст саме свою семантичну спрямованість» [21, с. 172].

У творчості К. Сен-Санса це явище пізнього романтизму проявилось в повній мірі: починаючи з сюїти «Карнавал тварин», закінчуючи симфонічною поемою «Танець смерті».

Музика експонує тектонічні зрушення суспільних підвалин, етичних установок, а в нашому випадку – уявлень про смерть, типів ставлення до неї. Сама музика зіграла чималу роль в сакралізації і ритуалізації смерті, в її естетизації, в захопленості сучасної масової культури забуттям смерті, в віртуалізації всього, пов'язаного з цією «неприємною даністю».

Музична драматургія твору переважно вибудовується за рахунок поєднань окремих тембрів, контрастів тембрів, співставлення тембрів та завдяки тим смислам, якими наділяє автор ці тембри.

Цікаво, що поняття «драматургія» застосовують не лише під час аналізу образно-сміслового плану музичного твору, а й для осмислення процесу музичного сприйняття. Зокрема, Є. Назайкінський вказує на випадок, «коли твір постає перед слухачем як узагальнена драма, що розгортається поза його свідомістю, як театр ідеальних дієвих сил» [36, с. 59]. Такий тип музичного сприйняття вчений називає не інакше, як драматургічним.

Окрім зазначених сфер музично-теоретичної практики, поняття «драматургія» часто використовують, аби осмислити характер використання у творі того чи іншого засобу музичної виразності. Так виникають цікаві форми драматургії, як-от: «темброва драматургія», «темпова драматургія», «фактурна драматургія», «вокальна драматургія» тощо.

Із зазначеного можна дійти висновку про те, що широке поняття «музична драматургія» у вітчизняному музикознавстві має дуже важливе значення і широке застосування. А це, у свою чергу, призводить до того, що воно з інструменту наукового аналізу, а саме з основного поняття інтонаційно-драматургічного аналізу перетворюється на метафору.

Підтверджує цю думку і О. Жаркова, «народження музичного матеріалу відбувається в певному тембрі, в певному оркестровому втіленні, що абсолютно невід’ємно визначає його характер, образ, логіко-конструктивні якості, зокрема його інтонування» [17, с. 29].

Вищесказане визначає дослідницький інтерес в плані розгляду тембрового втілення образів Лебедя і Смерті в Сонаті для фагота і фортепіано оп. 168, G-dur К. Сен-Санса, а також виконавської аспекти такого типу драматургії, ансамблевої специфіки, яку ми розглянемо в наступному розділі.

Висновки до Розділу 1.

1. XX століття з повним правом можна вважати часом розквіту камерно-інструментальної музики. Криза музичної мови, що намітилася на межі XIX-XX століть, похитнула позиції симфонії, що панувала в жанровій системі класико-романтичного мистецтва. В таких умовах камерно-інструментальна сфера з її різноманітними сольо-ансамблевих формами висловлювання надавала широкий простір для реалізації творчих намірів композиторів.

2. З позицій музичної естетики композитора камерно-інструментальний жанр в його творчості ґрунтується на таких положеннях, як: протейзм і, як наслідок, гра зі стильовими елементами – відбір і їх застосування в рамках кожної окремої концепції; високе значення композиційної боку твору, що набуває самостійну естетичну цінність (формоутворення, робота з тематичним матеріалом, оригінальність та різноманітність структурних рішень, володіння різними жанрами в цілому); зв'язок стилю творів з особливостями певних періодів творчості; еkleктизм, що виявляється епізодично в творчості К. Сен-Санса і є відгомном стильовий гри.
3. Інтегративність у стильовому портреті К. Сен-Санса проявляється: у самому понятті *стиль* як системі, що включає множинність, важливою функцією стає досягнення єдності протилежностей, суперечливих устремлінь, зв'язок окремих елементів між собою; та у діалектичній взаємодії між різними рівнями стилю.
4. Перебуваючи в історичному руслі музичного романтизму, К. Сен-Санс одночасно апелював до моделей, які в музичному мистецтві склалися як глибоко інтелектуальні: Ренесанс, бароко, класицизм. Він стояв біля джерел характерної для цього періоду часу тенденції до свідомої ретроспекції, був однією з основних фігур першої хвилі («класицизація в рамках романтичної естетики») формування нового музичного класицизму.
5. Таким чином, безперечним є поєднання творчого мислення К. Сен-Санса, особливостей його індивідуального стилю, специфіки втілення задумів як з однією з провідних тенденцій його часу, так і з концепцією цілісності епохи бароко та народженого в її надрах класицистського принципу врівноваженості, співрозмірності частин, співвіднесеності усіх компонентів твору, продуманої завершеності.

Весь найбагатший арсенал технічних засобів, якими досконало володів композитор, його найвища майстерність були мудро й строго вибірково підпорядковані дивовижній логіці концепційного мислення, руху його думки від пізнання загальних закономірностей до часткових їхніх проявів, усвідомленню діалектичної взаємодії загального та одиничного.

6. Коло його жанрових інтересів, збагачувався образної символікою, такої характерної для епохи пізнього романтизму і французької музики в цілому.
7. Композитор широко використовує в своїх творах інтонації фольклорних і побутових жанрів. Пісенно-декламаційний мелос, рухлива ритміка, витонченість і різноманітність фактури, ясність оркестрового колориту, синтез класичних і поемно-романтичних принципів формоутворення – всі ці риси знайшли відображення в кращих творах К. Сен-Санса, тим самим вписавши одну із найяскравіших сторінок в історії світової музичної культури .

РОЗДІЛ 2

СОНАТА ДЛЯ ФАГОТУ ТА ФОРТЕПІАНО op. 168 К. СЕН-САНСА В АСПЕКТІ ОСОБЛИВОСТЕЙ ВТІЛЕННЯ ТЕМБРОВОЇ ДРАМАТУРГІЇ

2.1. Композиційно-драматургічний аналіз Сонати для фагота і фортепіано op. 168 К. Сен-Санса

В добу Відродження почався активний розвиток духового виконавського мистецтва, коли нарешті воно вийшло за ансамблеві рамки й відкрило оркестрові обрії.

Це сталося внаслідок появи стилю бароко та таких жанрів, як опера, ораторія, а згодом – увертюра, симфонія та інструментальний концерт, що в свою чергу дало потужний поштовх як подальшому розвитку культури виконавства на духових інструментах, так і вдосконаленню їх конструкцій. Зусилля музичних майстрів та виконавців, насамперед, спрямовувалися на підвищення шляхетності звуку інструмента, привабливості та естетики його тембру.

Фагот в часи А. Вівальді не вважався концертуючим інструментом, він використовувався у «світському музикуванні при дворі в домашніх оркестрах вельмож і в так званих «міських оркестрах» [9, с. 14]. Кінець XVII – перша половина XVIII ст. були часом бурхливого розвитку оркестрової музики в країнах Європи.

В період формування симфонічного оркестру інструмент посів чільне місце в основному складі, однак, майже до кінця XVIII століття його роль обмежувалась лише дублюванням партії низьких струнних.

Факт, що фагот не мав власного рядка в партитурі, засвідчують ремарки «*con fagotto*» в партитурах біля партій віолончелей і контрабасів. Навіть видатні Бах та Гендель рідко використовували фагот в якості оркестрового голосу, залишаючи за ним функцію підтримки струнного квартету.

Постійне місце в оркестрі фагот отримав лише в добу раннього класицизму. Якщо звернутися до творів написаних для фагота на той час, то це здебільшого концерти (А. Вівальді, В. А. Моцарт, К. М. Вебер).

Заслуга композиторів полягає в тому, що вони випередив час, розкрили можливості інструменту, вже «на зорі зародження концерту як жанру звернулися до фаготу, створивши для нього численні чудові твори» [25, с. 128]. Однак, ці твори свого роду, виступають «демонстрацією», переважно спрямованої на показ технічних характеристик цього інструменту, ніж розкривають його глибокий ліричний образ.

Значне місце посів фагот у програмній музиці А. Вівальді. Композитор уславився як видатний знавець оркестру, винахідник багатьох колористичних ефектів, фундатор жанру програмного концерту, що виявився прямим попередником перших програмних симфоній XVIII століття.

Тембр фагота виявився напрочуд удатним для втілення зображальних моментів, яскравих картин природи, зокрема, у концерті «Буря на морі» для флейти, гобоя, фагота, скрипки, альту і чембало, а також образу ночі в двох однойменних концертах «La Notte» (RV 439, RV 501), що їх вважають першими взірцями ноктюрну в історії світової музики.

Перший з них для солюючої флейти, струнних і *basso continuo* в ранній редакції (RV 104) містить партію фагота, що вдало створює «сутінковий» нічний колорит.

Другий концерт для фагота, смичкового ансамблю і чембало B-dur живописує у трьох частинах вечірнє заспокоєння, нічний сон та ранкове пробудження і належить до найпопулярніших творів світового музичного мистецтва.

Наша уява про будь-який музичний інструмент насамперед асоціюється з його звучанням. Саме звук є органічною матерією музики, головним засобом

художньої виразності, основним визначником розвитку інструмента, його ролі і місця в соціально-культурній сфері різних епох.

У фагота дуже великий діапазон і цікаві виразні можливості, які були по достоїнству оцінені композиторами, що прославилися як майстра оркестровки – але трактували вони його дуже вже односторонньо.

Технічну та образну характеристику фаготу ми знаходимо у праці Г. Берліоза під назвою «Великий трактат про сучасну оркестровку і інструментування». Композитор, відзначаючи, що «в оркестрі фагот дуже корисний в безлічі випадків», називає його тембр «абсолютно позбавлений блиску і шляхетності» і радить зважати на його «схильність до гротеску», з чим завжди потрібно рахуватися, якщо він висувається на перший план » [25, с. 217].

Приблизно в тому ж руслі висловлюється про фагот М. Римський-Корсаков, в своєму посібнику «Основи оркестровки». Він відзначає, що «низькі регістри гобоя і фаготів, не втрачаючи свого носового тембру, набувають значну густоту і грубість, а високому регістру фаготу притаманний «сухий і невиразний тембр». Композитор характеризує цей інструмент як «сатирично-глузливий в мажорі та болісно-сумний в мінорі» [25, с. 217].

З вище сказаного можна зробити висновок, що до часу написання даних монографій, роль фагота в оркестрі здебільшого зводилася до втілення комічних образів. І це цілком виправдано – адже не один з духових інструментів не поєднує в собі одночасно старечу сиплість і властиву молодості легкість і рухливість, що само по собі вже незвично.

Тим часом, за своїми можливостями, фагот не поступається кларнету і гобою, а в чомусь навіть перевершує їх.

Слід зазначити, що фагот, в процесі своєї еволюції піддавався модернізації пов'язаної з незначними змінами в аплікатурі (про незначність цих змін можна судити хоча б по тому, що тональності зручні для виконання зазначені у

Г. Берліоза і М. Римського-Корсакова залишилися колишніми – G, F, C, B – і їх паралельний мінор).

Принципово іншу інтерпретацію фагота можна спостерігати в Сонаті К. Сен-Санса, яка розкриває не комічну, а ліричну сферу виражальних можливостей інструменту

Соната для фагота і фортепіано оп. 168 написана в 1921 році і як говорилося раніше, є останнім твором створеним композитором.

Сам К. Сен-Санс вельми чітко визначив, які завдання він ставить перед собою, створюючи в 1921 році Сонати для дерев'яних духових взагалі і Сонату для фагота зокрема: він бажав «присвятити останні сили» для написання Сонат для тих інструментів, які не дуже широко представлені в сонатнім жанрі – композитори використовують кларнет чи гобой в такій якості на порядок рідше, ніж скрипку чи віолончель, а фагот з цієї точки зору «відстає» навіть від своїх «побратимів» по групі дерев'яних духових.

Бажання композитора дати можливість показати себе виконавцям на дерев'яних духових, зокрема, фаготистів, які – за словами К. Сен-Санса – «мало розпечені в даному плані», – лише частково розкриває сутність сонатної тріади. Її можна вважати своєрідним духовним «заповітом композитора» – в цих творах втілювалась ідея непорушності основ класичного мистецтва, на які композитор орієнтувався завжди.

В останні роки життя це навіть набувало характер консерватизму. «Мені ніколи не змусять вважати великими поетами, великими художниками, великими музикантами жартівників, яких нам видають за геніїв», – говорив він про сучасних йому діячів мистецтва [20, с. 29].

Соната, в якій з особливою рельєфністю позначилися неокласичні тенденції, можна вважати своєрідним «творчим маніфестом» композитора – і це дійсно можна сприймати як підведення підсумків.

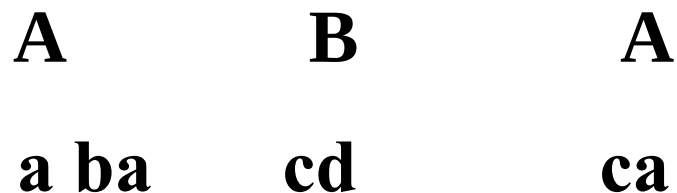
Але навіть в тріаді Соната для фагота стоїть особно. Незвичайність цього твору полягає не тільки у виборі сольного інструменту. Особливістю даної сонати відразу можна віднести відсутність в першій частині сонатного *Allegro*.

Вона написана в простій тричастинній формі з розвиваючої серединою. З перших тактів партії фортепіано і особливо провідної партії спостерігається явне схожість мелодійного малюнка і способу фактурного викладу акомпанементу з «Лебедем» з «Карнавалу тварин». Ідентичний тональний план, мелодія з «вершини-джерела» з ноти «g». Аналогічно так само після першої фрази висхідний рух до основного тону «g».

Незважаючи на різні розміри, ритмічне і мелодійне дроблення, продовження мелодії на тон нижче, великої різниці між розглянутими епізодами цих творів практично не відчувається.

Виходячи з цього, слід підкреслити наявність в першій частині даної сонати образу лебедя. Середня частина розвиваючого типу, проходить в тональності Es-dur і далі в Ges-dur. Кульмінація припадає на переході середньої частини до репризи на *ff*. Реприза продовжує розвиває принцип середини. У ньому з'являються віртуозні пасажі, як в партії фагота, так і в партії фортепіано.

II частина – *Allegro scherzando* – є центральною частиною сонати, що представляє собою «зле скерцо». Воно написано в складній тричастинній формі, перша і друга частини якої мають також тричастинну структуру.



Перша тема (a) за характером, ритмічному малюнку, темпу, наявністю стаккато нагадує основну тему «Танців смерті»:

За рахунок темпу восьмі в «Танець смерті» звучать як шістнадцяті в сонаті. Даний ритмічний малюнок набуває рис лейтритму. Втіленню образу танцюючої смерті сприяє також динамічність і танцювальність музики.

У середній частині скерцо (В) також виявляється схожість з другої темою «Танців смерті». При цьому в сонаті спостерігається ліризація образу.

Мелодія набуває більш співучий, повітряний характер ліричного вальсу. Також пунктирний ритм, втілений в різних розмірах, тривалостях і темпах стає другим лейтритмом твору.

Таким чином, в центральній частині сонати К. Сен-Санс повернувся до теми смерті, в менш гротескному образі в порівнянні з симфонічною поемою.

Третя частина – ***Molto adagio*** – написана в простій тричастинній формі з розвиваючої серединою. Має інтонаційні зв'язку з першою і другою частинами сонати. Вокальний тип мелодики першої теми і її ритм знову повертають образ лебедя. У середній частині ***Adagio*** з'являється другий лейтритм сонати. Тим самим, утворюються мелодійні і ритмічні арки між частинами циклу, що скріплює всю архітектуру твору.

Всупереч очікуваному завершенню твору К. Сен-Санс, віддає данину класичним чотиричастний сонатно-симфонічного циклу. Він додає четверту частину коду-епілог – ***Allegro moderato***. Дана частина не має інтонаційної та ритмічної зв'язку з попередніми частинами сонати, більше виглядає як самостійний твір. Однак, темпова реприза, урочистість і фанфарно цього епізоду надає цілісність і завершеність композиції.

Інтонаційна природа тембрової драматургії Сонати для фагота і фортепіано ор. 168 К. Сен-Санса, що стала серцевиною ґрунтовних категорій музики композитора, постає, власне, як окреме відбиття діалектичного закону загального зв'язку явищ. Її передумови полягають в різноспрямованій взаємодії елементів тембрової драматургії, яка утворює художньо-обґрунтовану систему тембро-образних та тембро-конструктивних зв'язків.

Що стосується образного змісту Сонати для фагота і фортепіано оп. 168 К. Сен-Санса, то тут слід звернутися до розгляду Сонати з точки зору образного змісту, звернемося до історії характерних для творчості К. Сен-Санса образів в мистецтві, запроваджений в його відомих шедеврах – це образ лебедя і образ смерті.

Так, лебедина символіка проходить через всю культуру народів Євразії: від античних богинь до Середнього Уралу. Образ білого лебедя майже у всіх культурах символізує благородство, мужність, горде самотність, відродження і мудрість.

Одночасно він пов'язаний і з поданням про людську індивідуальність і вивільненні людини з-під влади темних сил природи.

Білий колір лебедя однозначний і конкретний, у нього немає численних найменувань, оскільки він чітко відмежований від інших квітів, відноситься до розряду безбарвних.

Білий лебідь вважається птахом життя, оскільки поєднує в собі дві стихії – води і повітря, але також може уособлювати і смерть. Найдавніше уявлення про життя і смерті, смерті з народженням, породило міфологему протиставлення білого і чорного лебедя.

Як птиці підземного світу, лебідь фігурує на півночі Європи. Так само про них говориться в Аристофана в «Жабах». Образ лебедя в греко-римській традиції пов'язаний з Зевсом, Афродітою, Аполлоном, Орфеєм.

У слов'янській міфології лебідь відноситься до шанованих, «святим» птахам. В індійській традиції лебідь – символ мудрості і чистоти. До образу лебедя неодноразово звертаються письменники, художники, поети і музиканти різних часів і країн світу.

Безсумнівно, образ цього птаха, як ніякий інший, поєднує в собі романтичність, красу і меланхолійну пристрасть, навіть гордість у лебедів не сприймається як порок – в них вона благородна. «Вірність лебедів» і «лебедина

пісня» неодноразово надихала письменників і композиторів на створення шедеврів. Серед них «Лоенгрін» Р. Вагнера, «Казка про Царя Салтана» М. Римського-Корсакова, і звичайно ж, «Лебедине озеро» П. Чайковського.

Всі ці твори написані на художній сюжет, де за образом лебедя закріплені лейтмотив, або певні функціональні обороти типу **T-VI** тощо. Відмінний від цих творів «Лебідь» К. Сен-Санса з «Карнавалу тварин». Тут немає сюжету і це самостійний твір, що згодом стало відомим балетним номером.

Поряд з образами добра і життя в мистецтві з давніх часів існує образ смерті. Про актуальність образу говорити не доводиться. Але ставлення до нього змінювалося разом з епохами. так, в XI – XII століттях богобоязкість і віра в загробний світ вселяли страх перед страшним судом, який очікував всіх і кожного окремо – кожен буде у відповіді за свої вчинки.

В епоху просвітництва відбулося повернення до дикого неприборканого початку, ще не смиренної суті.

В епоху романтизму відбувається згасання віри в замогильні покарання, перевершує поняття живої душі після смерті, зустрічі з улюбленими на тому світі тощо.

При цьому, якщо розглядати відношення людини до смерті в цілому, то можна помітити, що смерть (якби вона мала тіло або форму), як така людей не лякає.

Страх вселяє її присутність поруч, її наближення, невідомість тобто в якому вигляді вона прийде (болісно, принизливо тощо), і невідомість подальшого.

У мистецтві до образу і теми смерті неодноразово зверталися поети, стародавні філософи і художники. Особливу популярність вона придбала в середині XIV століття, під час пандемії чуми, яка здійснювалася в Азії, Європі та Північній Африці.

Відображення в мистецтві цих подій не змусило себе довго чекати. У живописі того часу набуває поширення сюжет із зображенням танцюючих

скелетів – «танець смерті», це емблематичний сюжет в живописі і художньої літератури середньовіччя.

2.2. Образ Лебедя і теми Смерті в Сонаті для фагота і фортепіано оп. 168 К. Сен-Санса: виконавський аспект

Музичне виконання належить до активних творчих процесів, в основі яких знаходиться складна психофізіологічна діяльність музиканта. Як художнє явище воно поряд з відтворенням авторського тексту передбачає створення високохудожньої інтерпретації на основі композиторського задуму та майстерне донесення його до слухача.

В триєдиній цілісності цього специфічного творчого акту створюється ідейно-образна інтерпретація, технічна реалізація та сприйняття музичного твору. Не уявляючи виконавського образу, учні лише репродукують нотний запис, в такому разі творчі процеси музичної інтерпретації виявляються спрощеними, що призводить до механічно-статичного виконання.

Відповідно інтерпретація музики потребує оцінного та смислового ставлення в єдності технічного (раціонального) і музично-образного (емоційного) рівнів її пізнання.

Складність музично-виконавської діяльності полягає в тому, що музикант в процесі гри повинен координувати цілий ряд психофізіологічних дій та властивостей: слух, зір, пам'ять, рух, музично-естетичні уявлення та вольові зусилля. Саме ця різноманітність психофізіологічних дій, виконуваних музикантом в процесі гри, і визначає складність музично-виконавської техніки.

Після проведеного аналізу можна зробити протилежну думку, що якраз в цьому творі як ні в якому іншому, К. Сен-Санс саме розкривається, за рахунок музичної форми вказуючи на неминучість майбутніх подій. Сама ж особистість

К. Сен-Санса до цього дня залишається неоднозначною, як і думки про його творчості.

Судження про композитора як про людину, виходять тільки від колег або людей, пов'язаних з професійною діяльністю К. Сен-Санса, в той час як висловлювання близьких і рідних ніде не фігурують. Ця однобічність думок і є головною перешкодою для більш повного уявлення особистості К. Сен-Санса не тільки як композитора, а й як звичайну людину.

Своє ставлення до останньої сонати композитора, яку ми досліджуємо в даній роботі, Ю. Кремльов висловлює наступним чином: «Що стосується Сонати для фагота і фортепіано (соч. 168, соль мажор), то в ній немає одкровень двох попередніх сонат.

Багато винахідливості, різноманітності, смаку, але майстер переважає над художником. Після щирих і зворушливих визнань кларнетового сонати душа К. Сен-Санса здається знову і тепер уже назавжди закрилася ...» [25, с. 281].

Крім вищевикладеного думки що до пізнього періоду творчості К. Сен-Санса, вкажемо і на суто індивідуальні зміни в авторському почерку композитора:

- перерозподіл жанрових переваг (витіснення симфонічних напрямків камерно-інструментальними;
- апробація нових жанрів (балету, музики до кінофільму, струнного квартету);
- посилення ліричного початку;
- підвищена увага до античної тематики (1890 pp.).

Зупинимо свою увагу на сен-сансовській ліриці, оскільки темброва драматургія Сонати для фагота і фортепіано ор 168, G-dur пов'язана саме з цією сферою. На тому етапі, коли вона створювалася ліричний світ композитора переродився в новій якості – вона набуває більш трепетне і поетичне втілення; з'являється особлива задушевність, тонкість в опрацюванні деталей.

Цілком ймовірно, що посилення ліричного початку пов'язано з впливом Г. Форе, з яким К. Сен-Санс спілкується тісніше в цей період.

Як відомо, французькі композитори завжди тяжіли до дескриптивних, досить часто обираючи об'єктом зображення будь-які зовнішні абстрактні явища дійсності.

Про першооснову художнього образу в музичному творі яскраво говорить відомий чеський музикознавець Ц. Когоутек: «Гідність твору перевіряється не за хитромудрістю конструкції (хоча раціональний елемент, безумовно, дуже важливий), а, перш за все, за образом, що сприймається, за музично-ідейним, емоційним змістом» [19, с. 184].

Говорячи про систему виконавських засобів виразності (у широкому розумінні – виконавську техніку), Г. Нейгауз дає їй характеристику, як «...техніці, адекватній силі, висоті та ясності усвідомлюваного духовного образу» [37, с. 60].

Музика твору, що вивчається нами, настільки виразна і гнучка, що немає ніяких сумнівів щодо існування в ньому певного сюжету. В основі лежить ідея спілкування двох інструментів – фагота і фортепіано, і в одному зі своїх висловлювань К. Сен-Санс підкреслив відсутність в дуеті принципу концертно-віртуозного змагання.

Це в якійсь мірі пояснює використання переважно кантиленних можливостей соло інструментів, що дуже типово для творів пізнього періоду з дедалі сильнішим тяжінням до вокальності тематизму.

З огляду на той факт, що в Сонаті відсутнє будь-яке програмне найменування, його програма зашифрована в буквально перших тактах твору: в них ми чуємо повну аналогію з «Лебедем» з «Карнавалу тварин». Звідси виникає перший образ-тембр – фагот ототожнює образ Лебедя.

У другій частині Сонати в партії фортепіано ми чуємо інтонаційну аналогію з «Танцем смерті» – це другий образ-тембр Смерті. Важливе значення тут отримує музичне дихання, яке допомагає зняти зовнішні ознаки метро-ритмічних

закономірностей, переводячи їх у закономірності інтонаційної ритміки, тим самим викликаючи певні психологічні стани, адекватні музичним образам твору.

Функціональні зв'язки між двома підсистемами – тембрами Лебедя і Смерті – мають більш конкретний вияв: тембро-образне «зерно», як правило, пов'язане з функцією тембрового експонування, реалізуючись в початкових розділах форми. Його «проростання» відбувається через функцію тембрового розвитку, структурно пов'язану з тими ж розділами.

Функції тембрового «вторгнення», тембро-образного «зіткнення» та конфлікту реалізуються розосереджено: або на «стиках» розділів, або в розробках і репризах.

Темброве становлення як підсумково-узагальнююча функція тембрової семантики логічно пов'язана із завершальними розділами форми, що становлять її кінцевий результат. Разом з тим, вона поетапно пов'язана водночас з кожним розділом форми.

Звідси виникає потреба визначитися з розумінням самого концепту «музичної або тембрової драматургії», оскільки позиції науковців також різняться.

Цікаву концепцію музичної драматургії та її класифікацію запропонував В. Бобровський. Науковець осмислив музичну драматургію як план та лінію розвитку «суттєвих для реалізації художньої ідеї моментів музичного часу» [6, с. 77].

При цьому план та лінія розвитку створюються «за допомогою або одного із чотирьох кількісних принципів (одно-, дво-, три-, багатоеlementності), або різних форм їх поєднання; за допомогою одного із трьох якісних принципів – неконтрастності, контрастності, конфліктності (можливі також їх сполучення та перемикування)» [6, с. 77].

Сам за тим або тим обраним принципом й визначають тип драматургії. Так, В. Бобровський виокремлює чотири таких типи:

- одноелементна (монодраматургія), у якій розвивається лише один «момент часу»;
- двоелементна (парна), яка функціонує як зіставлення двох різних, доведених до контрасту й конфлікту, «моментів часу»;
- триелементна (тріадна), що працює за принципом «теза – антитеза – синтез»;
- багатоелементна (множинна), функціонально-філософська основа якої – «зміна типів виразності, психологічних станів, втілених у вигляді відмінних одне від одного моментів часу» [6, с. 64].

Окремо дослідник указав, що музична драматургія – це організований на основі вищезазначених принципів «процес зіставлення й розвитку втілених у музиці типів виразності та психологічних станів» [6, с. 150]. Це визначення сприймається як доповнення до цитованого раніше, оскільки в ньому вказаний предмет музичної драматургії – психологічний рух, який ототожнюється із музичним.

Крім цього, у своєму визначенні В. Бобровський наближається до більш традиційного розуміння музичної драматургії як галузі, до якої можна віднести втілення різних психологічних станів та взаємозв'язок образів, що при цьому виникають.

Загалом у всіх судженнях про музичну драматургію можна виокремити чотири ключові пункти, що складають суть поняття:

- Перший полягає в тому, що драматургія – це система, яка функціонує за певними законами й принципами. Тим самим драматургія постає як своєрідна поетика.
- Другий пункт вказує на те, що в основу музичної драматургії покладені конструктивні засади драми, зокрема поняття «конфлікт».
- У третьому пункті констатуємо динамічний характер системи загалом.

- Зрештою, четвертий пункт пов'язаний із поняттям образу, образно-сміслових начал, психологічних станів тощо. Зазначимо, що образ, яким би невловимим він не був, виникає на базі певної структури, створеної засобами конкретного виду мистецтва (у нашому випадку музичного).

Інакше кажучи, образ, якщо його розглянути із формального погляду, є результатом взаємодії засобів виразності.

Із цього випливає, що поняття «музична драматургія» може бути застосоване не тільки до образного плану твору, але й до виразних компонентів. Тобто його можна трактувати як логіку становлення, логіку взаємин не тільки образів, але й тих засобів, за допомогою яких вони були створені.

Додаймо, що результатом такого розуміння буде уявлення музичної драматургії як системи, що має дворівневу структуру, де перший рівень – логіка взаємин компонентів музичної мови («предметно-звукового музичного матеріалу»), другий – взаємини й розвиток образів та смислів.

Отже, на основі виконаного аналізу наукових праць запропонуємо означення музичної драматургії як мобільної дворівневої системи, де на першому рівні – конфліктно сполучені компоненти музичної мови, які підсилюють одне одного у цілеспрямованій дії, інтегруються в образи, які, своєю чергою, на другому рівні – формують динамічну систему конфліктних взаємин і взаємодій.

Характеризуючи звуковий образ в музиці обраного твору, важливо враховувати акустичні складові твору, які не тільки відображають структуру нотного тексту, а й всі особливості музичної мови.

Таким чином, розкриття музично-звукового образу повністю залежить від особистості виконавця, від його вміння скласти і передати закладену в творі програму естетичних емоцій.

Емоційна партитура твору у яскравому естетичному відтворенні є запорукою й основою його індивідуального трактування, одним із важливих

способів розвитку музично-образного мислення музиканта і творчої особистості в цілому. Такі чинники, на нашу думку, дають можливість досить різнобічно і повно розвивати музично-образне мислення.

Їх протиставлення К. Сен-Санс використовує протягом усього твору. З чисто виконавської точки зору, в Сонаті для фагота і фортепіано проблема учасником камерно-інструментального ансамблю корениться в тому, що способи відтворення музичного твору не завжди адекватно можуть бути прочитані сучасними виконавцями.

Також мають значення вміння музикантів читати і поєднувати горизонталь і вертикаль історичного і стильового.

Не викликає сумнів твердження, що основою будь-якого камерного-ансамблю є комунікація між його учасниками. У загальноприйнятому розумінні комунікативні процеси в сфері музичного мистецтва представляють собою цілеспрямований рух знань і досвіду в соціокультурному часі і просторі.

Паралельно з проникненням у зміст Сонати для фагота і фортепіано і створенням на цій основі виконавського задуму для ансамблістів важливий процес його реалізації. Втілення художнього образу протікає в нерозривному зв'язку з пошуками необхідного для нього звучання. Природно, що ця робота не може вестися у відриві від поставлених цілей.

Справжня краса звучання – завжди краса змістовна, що виражає сутність художнього образу. Тому звучання «красиве» в одному творі може не справити аналогічного враження в іншому.

Виконавство передбачає створення музично-художніх цінностей, варіантну множинність відтворення музичного твору і еталонів його інтерпретації згідно з естетичними критеріями та художнім запитам даного часу, епохи.

В кандидатській дисертації В. Старка «Фаготове мистецтво в Україні: генеза, сучасний стан, шляхи розвитку», яка захищена в 2014 році, автором досліджується генеза, сучасний стан і шляхи розвитку фаготового мистецтва в

Україні, його розвиток в контексті потужних інонаціональних впливів, синтезу тенденцій, відмінностей і взаємодії західноукраїнської і східноукраїнської складових.

Осмислюються динаміка, механізми і фактори його становлення: від виконавського емпіризму – до теоретичного узагальнення, від аматорського – до професійного статусу, окреслюються шляхи вдосконалення виразових можливостей і функцій інструмента в оркестровому, камерному і сольному виконавстві, висвітлюються естетичні, педагогічні і виконавські погляди визначних фаготистів, провідні методичні принципи української фаготової педагогіки.

Динаміка збагачення і оновлення репертуару для фагота, високопрофесійна виконавська практика, висока конкурентоспроможність, взаємодія творчості і навчання, традицій і досвіду духової виконавської школи із новітніми техніками, розгорнута науково-теоретична і практично-методологічна база і послідовна система наукових розробок не лише довели самодостатність, життєздатність і перспективність поступу фаготового мистецтва в Україні, але й стали незаперечним свідченням формування національної виконавської школи та її успішного функціонування у світовому контексті.

Історично сформований, максимально кристалізований характер природи будь-якого жанрового явища влучно усвідомлюється у порівнянні жанру зі стилем. «Якщо слово стиль відносить нас до джерела, до того, хто породив творіння, то слово жанр – до того, за якою генетичною схемою формувався, народжувався, створювався твір.

Дійсно, адже для композитора жанр постає як свого роду типовий проект, у якому передбачувані різні сторони побудови й задані нехай гнучкі, але все ж таки визначені норми» [6, с. 95].

Таким чином, свідоме ставлення митця (композитора, виконавця, викладача) до природніх, характерологічних факторів, критеріїв того чи іншого жанру,

зокрема інструментального (духового) соло, дозволить музиканту найбільш влучно відтворювати художнє єство музики, її ідейно-образний зміст.

Безумовно, у переважної більшості виконавців відчуття жанру творів, які виконуються, відбувається на добре розвиненому інтуїтивному, психологічному рівні.

Але ж ніколи не слід забувати, що у кожному артисті віддзеркалюється творчий почерк його викладачів, котрі поряд з індивідуальними, часто надзвичайно кропіткими виконавсько-технологічними завданнями, вирішують питання усвідомлення стилю, жанру, форми музичних композицій.

Результатом таких занять й постає наближене до природнього, інтуїтивне відчуття жанрової, стильової та драматургічної специфіки творів.

Згідно загально-педагогічної концепції відомого педагога М. Махмутова [31, с. 95], для розвитку в студентів-духовиків навичок мислення у процесі сприйняття музики рекомендується:

- виявити в творі головне інтонаційне зерно;
- визначити на слух стильові напрями музичного твору;
- знайти фрагмент музики певного композитора в ряду інших;
- виявити особливості виконавського стилю;
- визначити на слух гармонічні послідовності;
- підібрати до музики смак, запах, колір, літературу, картину тощо.

Для розвитку навичок мислення в процесі виконавства слід:

- порівняти виконавський план різних редакцій;
- знайти провідні інтонації і опорні пункти, за якими розвивається музична думка;
- скласти кілька виконавських планів твору;
- виконати твір з різною уявною оркестровкою;
- виконати твір у різному уявному кольорі.

Закінчуючи обговорення виконавських питань обраного для дослідження твору, зафіксуємо принципові аспекти виконавської позиції:

1) музичне мислення (музичний інтелект) – це сформований в процесі практичної діяльності професійний тип мислення, який є для музиканта-виконавця активним «вектором» у розкритті (через слухо-моторну сферу) індивідуальної інтерпретаційної версії музичного твору; при цьому раціональний компонент музичного мислення тісно пов'язаний з емоційночуттєвим;

2) головною ознакою продуктивності музичного мислення є можливість вираження виконавцем якісно нового, ціннісного інтерпретаторського задуму (змісту);

3) добре сформоване музичне мислення слід осмислювати як значимий показник цілісного розвитку виконавської майстерності інструменталіста;

4) розвинуте музичне мислення інструменталіста підвищує ККД функціональної діяльності слухо-моторної сфери відповідно складності ігрових дій і адекватності сприйняття музично-художньої інформації;

5) музичне мислення орієнтоване на осмислене, творче прочитання нотного тексту з наступною передачею художнього сенсу музичного твору;

6) за допомогою музичного мислення виконавець створює суб'єктивну емоційну програму вихідного музичного твору;

7) музичне мислення сприяє активізації моделювання музично-художнього образу, рухаючись від абстрактного (вихідного) до конкретного (звукового результату);

8) музичне мислення слід розглядати як частину когнітивної (пізнавальної) сфери музиканта-виконавця і як самостійну мету в його творчій діяльності (засвоєння інструменталістом емоційно-образного змісту музичного твору залежить від рівня сформованості у нього як раціонального, так і емоційно-чуттєвого компонентів музичного мислення);

9) процес розуміння музичного твору підпорядковується загальним пізнавальним закономірностям і здійснюється на основі єдності чуттєвого і раціонального відображення його змісту, де емоційно-пізнавальний компонент має велике функціональне навантаження і оперативність у порівнянні з логічним.

Висновки до Розділу 2.

1. Кінець XVII – перша половина XVIII ст. були часом бурхливого розвитку оркестрової музики в країнах Європи. В цей час фагот не вважався концертуючим інструментом, він використовувався у світському музикуванні при дворі в домашніх оркестрах вельмож і в так званих міських оркестрах
2. В період формування симфонічного оркестру інструмент посів чільне місце в основному складі, однак, майже до кінця XVIII століття його роль обмежувалась лише дублюванням партії низьких струнних.
3. В епоху Романтизму роль фагота в оркестрі здебільшого зводилася до втілення комічних образів. Однак, принципово, іншу інтерпретацію фагота можна спостерігати в Сонаті К. Сен-Санса, яка розкриває не комічну, а ліричну сферу виражальних можливостей інструменту
4. Цілком очевидно, що найціннішою виконавською характеристикою в інтерпретації обраного твору, рівно як і будь-якого іншого, є мислення музиканта-інструменталіста, що має свої властивості, оскільки пов'язано зі специфікою музично-виконавської діяльності. Однак це питання не знайшло своєї конкретизації в теоретичних роботах, що, безсумнівно, збіднює виконавську та педагогічну практику музикантів.
5. Пройдений аналіз Сонати для фагота і фортепіано ор. 168 **G-dur** довів наявність в ній основних образів творчості композитора – лебедя як

символу добра і смерті як природного підсумку життя. До важливих особливостей Сонати слід віднести відсутність сонатного *Allegro*, виділення другої частини в якості центру всього твору і застосування музичної форми другої частини до всієї сонати в цілому (накладення ознак концентричної форми). Виявлені в сонаті образи лебедя і смерті також не виключають можливості наявності даних образів в інших творах композитора. Цьому свідчать наявність у творчості композитора кочових інтонацій і ритмів.

6. Виходячи з аналізу твору з виконавської точки зору, можна говорити про добре знання композитора специфіки даного інструменту. Про це говорять такі факти, як: зручна для виконання тональність **G-dur**, де зміна тональностей не ускладнювати виконання за рахунок обраного регістра, зручна фразування для взяття дихання, наявність довгих пауз дає можливість відпочити апарату. У другій частині сонати, де мелодія фагота спускається в нижній регістр, композитор вводить більшу кількість пауз (витрата повітря в нижньому регістрі значно більше).
7. Таким чином, з точки зору виконавської втілення тембрової драматургії в Сонати для фагота і фортепіано op 168 G-dur К. Сен-Санса, виконавцям даного твору на наш погляд слід звертати увагу на наступні моменти:
 - а) чіткий розподіл тембрів-образів: фагот – Лебідь, фортепіано – Смерть;
 - б) вибір специфічного звуковидобування для максимально точного втілення образу кожного з інструментів;
 - с) незважаючи на темброве і образне протиставлення фагота і фортепіано, важливо зберігати ансамблевий звуковий баланс, характерний для камерно-інструментальної музики.

8. Таким чином, слід зазначити, що для сучасних виконавців вкрай важливо не тільки професійно якісна інтерпретація своєї партії в контексті ансамблевої музики, а й його музично-теоретичне осмислення.

ВИСНОВКИ

Темброва драматургія стала вершинним здобутком музичного мислення композиторів XIX ст. Із сучасної позиції, тембр усвідомлюється не тільки як колористична фарба, а й як окремий драматургічний чинник. В такому розумінні тембр як рівноправний елемент музики заслуговує на пильне вивчення поряд з іншими виразними засобами.

Розуміння тембру, як особливого чинника композиційної та драматургічної логіки, що за своєю інтонаційною та фонічною природою наділений властивостями виразності та змістовності і є важливим засобом комунікації між автором та слухачем, сполучним ланцюгом між текстом, семантикою та його формою-структурою. Особливе значення темброва драматургія має у сфері камерно-інструментального музикування.

Музика для інструментальних ансамблів майже до кінця XVI століття не була структурована в плані жанрів, тематики, загального складу, основ формоутворення. В процесі своєї еволюції камерно-інструментальне мистецтво збагачувалося, розвивалося і зазнавало різних змін, що найчастіше було пов'язано з тими чи іншими соціокультурними тенденціями.

XX століття з повним правом можна вважати часом розквіту камерно-інструментальної музики. Криза музичної мови, яка намітилася на межі XIX-XX століть, похитнула позиції симфонії, що панувала в жанровій системі класико-романтичного мистецтва. В таких умовах камерно-інструментальна сфера з її різноманітними сольо-ансамблевими формами висловлювання надавала широкий простір для реалізації творчих намірів композиторів.

З позицій музичної естетики композитора камерно-інструментальний жанр в його творчості ґрунтується на таких положеннях, як: протейзм і, як наслідок, гра зі стильовими елементами – відбір і їх застосування в рамках кожної окремої концепції; високе значення композиційної боку твору, що набуває самотійну

естетичну цінність (формоутворення, робота з тематичним матеріалом, оригінальність та різноманітність структурних рішень, володіння різними жанрами в цілому); зв'язок стилю творів з особливостями певних періодів творчості; еkleктизм, що виявляється епізодично в творчості К. Сен-Санса і є відгомонам стильовий гри.

Інтегративність у стильовому портреті К. Сен-Санса проявляється: у самому понятті *стиль* як системі, що включає множинність, важливою функцією стає досягнення єдності протилежностей, суперечливих устремлінь, зв'язок окремих елементів між собою; та у діалектичній взаємодії між різними рівнями стилю.

Перебуваючи в історичному руслі музичного романтизму, К. Сен-Санс одночасно апелював до моделей, які в музичному мистецтві склалися як глибоко інтелектуальні: Ренесанс, бароко, класицизм. Він стояв біля джерел характерної для цього періоду часу тенденції до свідомої ретроспекції, був однією з основних фігур першої хвилі («класицизація в рамках романтичної естетики») формування нового музичного класицизму.

Таким чином, безперечним є поєднання творчого мислення К. Сен-Санса, особливостей його індивідуального стилю, специфіки втілення задумів як з однією з провідних тенденцій його часу, так і з концепцією цілісності епохи бароко та народженого в її надрах класицистського принципу врівноваженості, співрозмірності частин, співвіднесеності усіх компонентів твору, продуманої завершеності. Весь найбагатший арсенал технічних засобів, якими досконало володів композитор, його найвища майстерність були мудро й строго вибірково підпорядковані дивовижній логіці концепційного мислення, руху його думки від пізнання загальних закономірностей до часткових їхніх проявів, усвідомленню діалектичної взаємодії загального та одиничного.

Коло його жанрових інтересів, збагачувався образної символікою, такої характерної для епохи пізнього романтизму і французької музики в цілому.

Композитор широко використовує в своїх творах інтонації фольклорних і побутових жанрів. Пісенно-декламаційний мелос, рухлива ритміка, витонченість і різноманітність фактури, ясність оркестрового колориту, синтез класичних і поемно-романтичних принципів формоутворення – всі ці риси знайшли відображення в кращих творах К. Сен-Санса, тим самим вписавши одну із найяскравіших сторінок в історії світової музичної культури

Кінець XVII – перша половина XVIII ст. були часом бурхливого розвитку оркестрової музики в країнах Європи. В цей час фагот не вважався концертуючим інструментом, він використовувався у світському музикуванні при дворі в домашніх оркестрах вельмож і в так званих міських оркестрах

В період формування симфонічного оркестру інструмент посів чільне місце в основному складі, однак, майже до кінця XVIII століття його роль обмежувалась лише дублюванням партії низьких струнних.

В епоху Романтизму роль фагота в оркестрі здебільшого зводилася до втілення комічних образів. Однак, принципово, іншу інтерпретацію фагота можна спостерігати в Сонаті К. Сен-Санса, яка розкриває не комічну, а ліричну сферу виражальних можливостей інструменту

Соната для фагота і фортепіано ор 168, G-dur К. Сен-Санса була створена композитором в один з найважливіших етапів творчості композитора, нерідко музикознавці намагаються знайти якийсь сенс, або якийсь підсумок всієї творчості композитора саме в творах, які будуть доповнювати творчий шлях художника. З цієї точки зору обраний нами для дослідження твір викликає інтерес, так як в ньому втілені характерні образи творчості композитора. Незважаючи на те, що даний твір мало відомо музикознавцям, воно є невід’ємною частиною репертуару видатних фаготистів світу.

Поставлена мета дослідження, передбачала вирішення наступних завдань, які були успішно вирішені:

- виявлено характерні особливості композиторського стилю К. Сен-Санса в цілому, і на прикладі його камерно-інструментальної творчості зокрема;
- систематизована інформація про камерно-інструментальному творчості К. Сен-Санса;
- здійснений композиційно-драматургічний аналіз Сонати для фагота і фортепіано op.168 К. Сен-Санса;
- темброва драматургія Сонати для фагота і фортепіано op.168 К. Сен-Санса охарактеризована з точки зору особливостей її виконавського втілення.

Пройдений аналіз Сонати для фагота і фортепіано op. 168 G-dur довів наявність в ній основних образів творчості композитора – лебедя як символу добра і смерті як природного підсумку життя. До важливих особливостей Сонати слід віднести відсутність сонатного *Allegro*, виділення другої частини в якості центру всього твору і застосування музичної форми другої частини до всієї сонати в цілому (накладення ознак концентричної форми). Виявлені в сонаті образи лебедя і смерті також не виключають можливості наявності даних образів в інших творах композитора. Цьому свідчать наявність у творчості композитора кочових інтонацій і ритмів.

Виходячи з аналізу твору з виконавської точки зору, можна говорити про добре знання композитора специфіки даного інструменту. Про це говорять такі факти, як: зручна для виконання тональність G-dur, де зміна тональностей не ускладнювати виконання за рахунок обраного регістра, зручна фразування для взяття дихання, наявність довгих пауз дає можливість відпочити апарату. У другій частині сонати, де мелодія фагота спускається в нижній регістр, композитор вводить більшу кількість пауз (витрата повітря в нижньому регістрі значно більше).

А з точки зору виконавської втілення тембрової драматургії в Сонати для фагота і фортепіано ор 168 G-dur К. Сен-Санса, виконавцям даного твору слід звертати увагу на наступні моменти:

- чіткий розподіл тембрів-образів: фагот – Лебідь, фортепіано – Смерть;
- вибір специфічного звуковидобування для максимально точного втілення образу кожного з інструментів;
- незважаючи на темброве і образне протиставлення фагота і фортепіано, важливо зберігати ансамблевий звуковий баланс, характерний для камерно-інструментальної музики.

Таким чином, слід зазначити, що для сучасних виконавців вкрай важливо не тільки професійно якісна інтерпретація своєї партії в контексті ансамблевої музики, а й його музично-теоретичне осмислення. Виконавча діяльність музиканта-духовика нерозривно пов'язана з відображенням звукової реальності, зафіксованої в нотному тексті музичного твору, а точніше – з художнім осмисленням і пошуком інтонаційного сенсу виконуваної музики. Складовими цього відображення є емоційна та інтелектуальна сфери. І в цьому – суть діалектики виконавського процесу. Визначаючи активність цих двох факторів, рано чи пізно емоційний та інтелектуальний зливаються в якісно нове явище, яке можна визначити словами емоційний інтелект.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатський В. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Київ: ТОВ «Задруга», 2012. 408 с.
2. Арановский М. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений. *Проблемы музыкального мышления*. Москва: Музыка, 1974. С. 252-271.
3. Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации. Москва-Магнитогорск, 1996. 412 с.
4. Безкровна Н. Літературознавчий метод як механізм дослідження художньої реальності. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика*. 2011. Вип. 22. С. 4-7.
5. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. Москва: Музыка, 1978. 320 с.
6. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. *Очерки*. Москва: Музыка, 1989. 268 с.
7. Булатова Л. Применение музыкально-теоретических знаний в работе исполнителя. *Актуальные проблемы музыкальной педагогики: труды ГМПИ им. Гнесиных*. Москва, 1977. Вып. 32. С. 90-94.
8. Бурель А. К. Сен-Санс: в поисках ясности стиля. *Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст.* Харків, 2013. Вип. 38. С. 57-67.
9. Бурель А. Поздний период творчества К. Сен-Санса: в диалоге с классикой и современностью. *Класика в сучасній культурі. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр.* Харків, 2014. Вип. 41. С. 164-174.
10. Визель З. О классификации типов фактуры. *Проблемы музыкальной фактуры: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных*. Москва, 1982. С. 4-18.

11. Гаккель Л. О стильной игре (из наблюдений над интерпретацией фортепианных пьес С. Прокофьева). *Исполнителю. Педагогу. Слушателю.* Ленинград, 1988. С. 75-81.
12. Гильбурд Г. Исполнительское искусство сфера проявления художественной идеи. Томск: Изд-во Томского университета, 1984. 198 с.
13. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. Ленинград: Музыка, 1985. 97 с.
14. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Київ: Музична Україна, 1970. 315 с.
15. Диков Б. О дыхании при игре на духовых инструментах. Москва: Музгиз, 1956. 101 с.
16. Диков Б. О штрихах духовых инструментов. *Методика обучения игре на духовых инструментах.* Москва: Музыка, 1966. Вып. 2. С. 182-211.
17. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера): монография. Київ: Автограф, 2009. 528 с.
18. Казанцева Л. Основы теории музыкального содержания. Астрахань, 2001. 368 с.
19. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва: Музыка, 1976. 368 с.
20. Коптяев А. Лекция о К. Сен-Сансе. Русская музыкальная газета. 1895. № 4. С. 286-294.
21. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Ленинград: Музгиз, 1979. 174 с.
22. Котляревский І. Загальні основи науково-дослідницької роботи. *Навчальний посібник для вищих музичних навчальних закладів.* Київ, 2008. 94 с.
23. Коханик І. Проблема музыкального стиля и стилеобразования в контексте постмодернизма. *Науковий вісник Одеської держ. муз. академії ім. А. Нежданової: музичне мистецтво і культура.* Одеса, 2003. Вип. 4. Кн. 2. С. 35-41.

- 24.Кремлев Ю. Камиль Сен-Санс и его эстетика. *Советская музыка*. 1955. № 6. С. 61-72.
- 25.Кремлев Ю. Камиль Сен-Санс. Москва: Советский композитор, 1970. 328 с.
- 26.Кучма О. П. Діалогічність як принцип стильового мислення в музиці 2 половини ХХ ст. (на прикладі творчості Р. Щедріна): автореф. дис. канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеська. державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.
- 27.Ларош Г. Избранные статьи. Вып. 5. Ленинград: Музыка, 1978. 335 с.
- 28.Лаул Р. Мотив и музыкальное формообразование. Ленинград: Музыка, 1987. 78 с.
- 29.Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ленинград: Музыка, 1973. 262 с.
- 30.Макогон Н. Сен-Санс и его «Карнавал животных». *Человек без границ*. Москва, 2009. № 9 (46). С. 56-57.
- 31.Махмутов М. Теория и практика проблемного обучения. Казань, 1972. 202 с.
- 32.Медушевский В. Интонационная форма музыки. Москва: Музыка, 1993. 150 с.
- 33.Мелик-Пашаева К. Пространство и время в музыке и их преломление во французской традиции. *Проблемы музыкальной науки*. Москва: Советский композитор, 1975. Вып. 3. С. 467-479.
- 34.Михайлов А. О Сен-Сансе и шарообразном смысле. *Музыка в истории культуры: избранные статьи*. Москва: Московская консерватория, 1998. С. 223-225.
- 35.Москаленко В. Музичний твір як текст. *Текст музичного твору: практика і теорія*. Вип. 7. Київ, 2001. С. 75-87.
- 36.Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
- 37.Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. Москва: Музыка, 1988. 240 с.

- 38.Переверзев Л. Проблемы музыкального интонирования. Москва: Музгиз, 1966. 251 с.
- 39.Петраш А. Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Ленинград: Сов. композитор, 1975. Вып. 14. С. 177-201.
- 40.Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика: монография. Харьков: ХГАК, 2001. 396 с.
- 41.Протопопов В. Очерки по истории инструментальных форм XVI – начала XIX вв. Москва: Музыка, 1979. 148 с.
- 42.Терлецький М. Історія розвитку духового оркестру: Навчальний посібник. Рівне, 2006. 154 с.
- 43.Терлецький М. Методика навчання гри на духових інструментах. Рівне: Перспектива, 1994. 168 с.
- 44.Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога. Москва: Музыка, 1975. 112 с.
- 45.Фуко М. Археология знания. Киев: Ника-Центр, 1996. 208 с.
- 46.Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Суми: Собор, 2002. 184 с.
- 47.Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. Москва: Музыка, 1971. 289 с.
- 48.Цыпин, Г. Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика. Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. 320 с.
- 49.Цытович В. Некоторые аспекты тембровой драматургии. *Современные вопросы музыкознания: сборник статей*. Москва, 1976. С. 207-237.
- 50.Цюлюпа С. Еволюція духового інструментально-оркестрового музичного мистецтва. *Нова педагогічна думка: наук.-метод. журн.* 2011. № 4. С. 168-172.
- 51.Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. Москва: Музыка, 1984. 144 с.

- 52.Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. Москва: Музыка, 1975. 351 с.
- 53.Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
- 54.Шульпяков О. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. Санкт-Петербург, 2005. 174 с.