

ВІОЛОНЧЕЛЬНІ КОНЦЕРТИ К. СЕН-САНСА В КОНТЕКСТІ ОСОБЛИВОСТЕЙ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ

Два віолончельних концерти К. Сен-Санса розглядаються з урахуванням індивідуальних особливостей стилю композитора, а також у контексті розвитку жанру у Франції «Доби оновлення» (1870–1900-ті роки). Відзначається зв'язок творів з різними періодами творчості автора. Концерти демонструють властиве майстру прагнення до оригінальності кожної окремої концепції та активний пошук індивідуального рішення.

Ключові слова: французька інструментальна музика, віолончельний концерт, романтизм, протейзм, традиція, стиль, К. Сен-Санс.

Інструментальна музика К. Сен-Санса, і зокрема два його віолончельних концерти, ще недостатньо детально вивчені у вітчизняному музикознавстві. Ця тема получила деяку розробку завдяки Л. Гінзбургу [1] та М. Штейгману [5]. Дуже стислі дані містяться в монографії «Каміль Сен-Санс» Ю. Кремльова [2], у праці «Історія жанру концерту» М. Т. Ройдера [4], в енциклопедичних виданнях «Путівник з концерту» [3] та «Путівник з віолончелі» [6]. Тому звернення до обраної теми зумовлене потребою заповнити існуючу прогалину.

Традиція створення віолончельного концерту у Франції була достатньо міцною наприкінці XVIII – початку XIX століть, проте згодом на тривалий час значно згасла¹. З 1850-х років активне формування нового – романтичного – образу віолончельного концерту відбувалося завдяки творчим зусиллям композиторів інших країн². В подальшому їх досвід було засвоєно французами з урахуванням

¹ У період 1780–1800-х років з'явилися віолончельні концерти Ж.-Б. Бревалья (7), Ж.-Б. Жансона (6), Ж. Дюпора (6), І. Плєся (4), Ф. Обера (4), Дж. Віотті (1) та інших. У подальшому (до виникнення у 1871 році Національного музичного товариства) у Франції до цього жанру стали звертатися значно рідше – О. Франком (ор. 33, 1846), Ж. Оффенбах (G-dur, 1847).

² В цей час написані віолончельні концерти Р. Шумана (ор. 129, 1850), Р. Фолькмана (ор. 33, 1853–1855), К. Райнеке (ор. 82, 1864), К. Давидова (ор. 5, 1859; ор. 14, 1863; ор. 18, 1868), А. Рубінштейна (ор. 65, 1864), А. Дворжака (В. 10, 1865).

особливостей національної музичної культури. З 1870-х років у Франції на тлі відродження симфонічної музики посилюється інтерес композиторів зокрема і до жанру віолончельного концерту. Цьому не в останню чергу сприяло покращення умов виконавства – виникнення симфонічних оркестрів (Е. Колонна, Ш. Ламурьо) та солістів-віолончелістів (А. Фішера, О. Тольбека, Ж. Лассера).

Неоціненна заслуга у збагаченні французької інструментальної музики належить **К. Сен-Сансу** (1835–1921). Він цілеспрямовано звертався до жанру симфонії у 1850-ті роки, презентував перші національні зразки симфонічної поеми у 1870-х. Та популярність його концертно-симфонічних творів затьмарила здобутки в інших жанрах. Віолончельний концерт № 1 a-moll op. 33 (1872)³ міцно увійшов до репертуару багатьох виконавців, що зумовлено поєднанням у ньому яркого тематизму, вибудованості форми та майстерського використання технічних можливостей інструмента. Твір виник на тлі посилення інтересу композитора до віолончелі у 1870-ті роки⁴. Композитор підійшов до прочитання жанру не зовсім типово: незвичайна як його компактна одночастинна структура (взагалі К. Сен-Санс тяжів до тричастинності), так і активна симфонічна дієвість, що виявляється в динамічно розвиненій формі та діалектичних зв'язках, де всі етапи музичної драматургії зумовлені одне одним. Заявлена на початку натхненна схвильованість (*Allegro non troppo*) поступово змінюється заспокоєнням (*Allegretto con moto*); але у фінальному розділі (*Tempo I*) знов повертається збентеження, посилюючись та набуваючи драматизму у зв'язку із протиставленням двох контрастних образів – дієво-збудженого та стомлено-елегійного.

Перший концерт відображає тенденцію, притаманну для творчості К. Сен-Санса 1870–1880-х років, коли в його музиці почастишали прояви чуттєвості та стали характерними суто романтичні сплески⁵.

³ Концерт є одночастинним. Твір присвячено О. Тольбеку, котрий здійснив його прем'єру у 1873 році.

⁴ Для віолончелі з фортепіано було також створено Сонату op. 32 (1872), «Allegro appassionato» op. 43 (1873), Романс op. 36 (1874), Романс op. 51 (1877).

⁵ Чуттєво-романтичне виявилось у низці творів К. Сен-Санса – Віолончельній сонаті № 1 (1872), Фортепіанному квітеті op. 41 (1875), опері «Самсон и Даліла» (1868–1877), «Allegro appassionato» op. 70 (1884), Альбомі для фортепіано op. 72 (1884), Скрипковій сонаті № 1 (1885). В попередні ж роки (1850–1860-ті) композитор більш тяжів до сфери урочистої героїки (кантата

Це відбувається в межах топосу патетики, у котрій акцент зміщується в бік образів душевних страждань. Стикання з романтичним відбувається через зближення з Ф. Мендельсоном, що є проявом протезізму французького автора. Типовим можна вважати насичення мелодії прохальними (V–VI) та стогнучими (V–IV#) інтонаціями у рамках мінорного ладу (тт. 2–7, 24–30, 403–411). В окремих випадках можна говорити скоріше про альязії, аніж про конкретні властивості стилю, але й вони відіграють певну роль. Наприклад, такти 71–74 поволі нагадують фрагмент із першої частини (тт. 162–167) Скрипкового концерту ор. 64 Ф. Мендельсона, де спільним стає ціла низка ознак. Це і зона кадансу побічної партії, і тиха акордова підтримка струнних, і відстрочене розв’язання у тоніку (у К. Сен-Санса – ля мажорний D^6_5 -акорд замість очікуваного *F-dur*; у Ф. Мендельсона – затримання на гармонії *a-moll* в рамках *G-dur*). Та найбільш показовим є висхідний октавний стрибок до флажолету із затриманням на ньому:



Ф. Мендельсон, ор. 64 (I ч., тт. 164–167)



К. Сен-Санс, ор. 33 (тт. 69–72)

«Айвенго», Симфонія № 1, Симфонія «Urbs Roma», Фантазія № 1 для органу, Скрипковий концерт № 1, Фортепіанний концерт № 1).

Відсутність у концерті повноцінної каденції дещо компенсується імпровізаційним характером висловлювання віолончелі на початку середнього розділу (тт. 246–270). Непідготовлений перехід до паралельного мінору (B-dur → g-moll), як правило, має вражаючий ефект. Схожий тип побудови був вже використаний К. Сен-Сансом в *Adagio* (тт. 1–32) його Другої симфонії ор. 55. У мінорному варіанті теми (тт. 271–286) чутно нотки знемагаючої чуттєвості. Дуже експресивною є кульмінація цього речення (тт. 285–286), чому сприяє висхідний рух мелодії на септиму в поєднанні з підтримуючим *cresc.* в оркестрі.

Третій розділ концерту (*Tempo I*) набуває рис самостійного фіналу завдяки введенню нових тем – втомлено-ліричної та рішуче-активної, співставлення котрих створює передумову для розвитку; і таким чином тут можна говорити про фіналоцентристську спрямованість⁶. Лірична тема (*Meno mosso*, знак К) перевершує за проникливістю усі попередні теми концерту: органічно лине широка експресивна мелодія, де неможливо змінити жодної ноти. Характерне поєднання в ній тріолей та дуолей створює ефект мовної декламації⁷. Дієвість розвитку теми активного характеру зумовлена почерговим проведенням двох елементів – тривожного призову оркестру та моторного руху соліста у відповідь. На посилення градусу напруження у третьому розділі вказує й патетичний речитатив віолончелі (тт. 468–479), що є співзвучним за способом організації матеріалу першій темі написаного пізніше Скрипкового концерту № 3 ор. 61 автора (декламаційність висловлювання соліста, супроводжувана напруженим тремоло струнних та уривчастими акордами *tutti*). До того ж, цей епізод виконує і репризну функцію, адже він нагадує самий початок концерту.

⁶ У залежності від того, як викладаються музичні ідеї, можна розрізнити два типи фіналів. Фінал-показ не має ані зіткнень, ані антитез; кінцевий результат у ньому є вирішеним наперед. Саме до цього типу зазвичай тяжів К. Сен-Санс. У протилежність, фінал-становлення передбачає боротьбу, активний розвиток тем, що діалектично зумовлюють одне одного та нерідко зіштовхуються у конфлікті. Деколи (зокрема у 1870–1880-ті роки) композитор віддає належне і цьому типу (ор. 32, ор. 41, ор. 61).

⁷ Подібний прийом також можна зустріти в скрипкових концертах Г. Венявського (ор. 22, I ч., тт. 157–160), К. Сен-Санса (ор. 61, I ч., тт. 98–104), Віолончельному концерті Е. Лало (I ч., тт. 60–63).

Кода (знак R) знову викликає асоціації з Ф. Мендельсоном. Це і дещо раптовий перехід до однойменного мажору (як при завершальному *Allegro maestoso assai* його «Шотландської» симфонії), і сам характер музики, що є спорідненим радісно-п'янкому настрою фіналу Скрипкового концерту ор. 64 німецького романтика.

У 1870-ті роки французьку інструментальну музику також збагачували віолончельні концерти Ш. Відора та Е. Лало, в кожному з яких відбилися як індивідуальні особливості стилю авторів, так і загальні типові риси французького інструменталізму (багатство ритмики, барвистість звучання, екстравертність подачі). У ранніх творах **Ш. Відора** (1844–1937) романтичне проявляється досить помірно – композитор дотримується класичної нормативності музичної мови, що поєднується із традицією сенсансівської ясності викладу⁸. У його Віолончельному концерті e-moll ор. 41 (1877)⁹ домінує світла лірика, на що вказує переважання мажорних тональностей. Основна тема першої частини своєю задушевною сердечністю близька за духом головній темі Скрипкового концерту Ф. Мендельсона. Дещо прохолодна споглядальність *Andante*, де відображено стан томного раювання, цілком виправдана. Це дає відпочинок від емоційної відвертості першої частини. Фінал має більш багатоскладну структуру, як наслідок посилення розвитку. Завершується твір трохи незвично – услід за апофеозом (знак R), де в могутній кульмінації беруть участь тромбони, настає просвітлення (знак T), і завершується твір тихо й пасторально танучими арпеджіями арфи. Можна констатувати певний вплив К. Сен-Санса у Концерті Ш. Відора (в плані компактності форми та ясності викладу). Безсумнівно, великим досягненням є його яскравий мелодизм, відвертість та щирість почуття.

Творча постать **Е. Лало** (1823–1892) є значно більш романтична, адже його естетичні уподобання були вельми співзвучними пізньоромантичним устремлінням С. Франка та Ф. Ліста. Віолончельний концерт d-moll (1877)¹⁰ демонструє оригінальний авторський стиль,

⁸ Це властиве також для його Фортепіанного квінтету № 1 ор. 7 (1868), Симфонії № 1 ор. 16 (1870), Фортепіанного тріо ор. 19 (1874), Фортепіанного концерту № 1 ор. 39 (1876).

⁹ У трьох частинах: I. Allegro, II. Andante, III. Allegro vivace. Присвячений Графині де Бомон-Кастрі.

¹⁰ У трьох частинах: I. Lento–Allegro maestoso, II. Intermezzo, III. Andante–Allegro vivace. Твір присвячено А. Фішеру, котрий здійснив його прем'єру в 1877 році.

характерними властивостями котрого є любов до яскравої патетики, залучення жанрових мотивів та вибуховість темпераменту. Звернення композитора до цього жанру цілком закономірне, враховуючи його стійкий інтерес до інструментальної музики.

У першій частині концерту домінує велемовна патетика героїчного плану, підведений ораторський стиль змушує згадати Ф. Ліста (наприклад, його Перший фортепіанний концерт). Деколи можна помітити суворе звучання, як і в інших творах Е. Лало – на початку IV ч. «Іспанської симфонії» та I ч. Скрипкового концерту ор. 20. Слід сказати про дуже експресивну лірику, що має більш відверту чуттєвість, рефлексію. Наприклад, у другій частині (в епізоді *Andantino con moto*) чути біль, душевний злам¹¹, що перегукується з головною темою «Симфонічних варіацій» (1885) С. Франка. Спільність у типу руху мелодії та використанні IV# ступеня тут є показовими:



Е. Лало *Віолончельний концерт*, II ч. (mm. 12–13)



С. Франк «Симфонічні варіації» (mm. 5–6)

«Вибуховість» фіналу виникає завдяки особливому типу музичного висловлювання, де показовим стає підсилена роль героїчного. Підтвердженням цьому стають активні затактові ямбічні мотиви, висхідний рух мелодики крупного «плакатного» плану у поєднанні з гострим ритмом та яскравою оркестровкою. Все це перегукується із відповідними прикладами у Г. Берліоза («Оргія бандитів» із «Гарольда в Італії», 1834) та А. Літольфа (IV ч. Третього фортепіанного концерту, 1846).

¹¹ Інші приклади такої болісної експресії можна знайти в «Іспанській симфонії» (IV ч., початок), «Норвезькій фантазії» (II ч., початок).

Таким чином французькі автори знайшли різні точки зіткнення із романтичним. К. Сен-Санс уникав залучення жанрових мотивів (окрім концертних п'єс), бурхливої риторики, перебільшеної патетики, деколи «кричущої» оркестровки та вибуховості, що були властиві Е. Лало. Надання більшої переваги *legato* (аніж *portato* та акордам) демонструє орієнтацію К. Сен-Санса, а разом з ним і Ш. Відора, скоріше на звуковий ідеал Ф. Мендельсона.

Ускладненістю музичної мови характеризується Віолончельний концерт d-moll op. 35 (1895) **Л. Аббіате**¹² (1866–1933). У творі багато представлена лірика різних відтінків – то спокійна, то тривожна й похмура, та здебільшого споглядальна. Концерт зазнає впливу пізньоромантичного поемного типу висловлювання, тому характерною тут стає відсутність конфліктності та чітко організованої моторики (за винятком не чисельних реплік *staccato* дерев'яних духових та *spiccato* струнного оркестру), досить огрядна оркестровка. Показовим є і дещо поміркований характер викладення, на кшталт Е. Шоссона чи Е. Ізаї. У деяких моментах народжуються більш явні асоціації. Наприклад, на початку каденції речитативний висхідний рух мелодії з чергуванням одноголосся та двоголосся нагадує подібний характер викладу на початку Сонати № 3 op. 27 Е. Ізаї. Обширна каденція тут є не демонстрацією віртуозних можливостей, а скоріше зосереджено-вдумливим монологом.

На цьому фоні створений трохи згодом Віолончельний концерт № 2 d-moll op. 119 (1902)¹³ **К. Сен-Санса** виглядає більш класичним. Його мелодизм та структура формотворення набагато ясніші, гармонійна мова цілком нормативна (без хроматичних, цілотнонових послідовностей та квартових співзвуч), оркестровка більш графічна. Даний твір яскраво демонструє естетичну позицію автора в перші десятиліття ХХ сторіччя, його свідомий ухилення від співіснуючих одне з одним імпресіонізму (К. Дебюссі), модернізму (Е. Саті, І. Стравінський), пізнього романтизму (Г. Ропарц, Ф. Шмітт). Засадничим пунктом є максимальна ясність викладу, що відноситься насамперед до першочергової ролі мелодії.

¹² Л. Аббіате – монахський віолончеліст і композитор. Навчався у Паризькій консерваторії (1882–1886); працював в Опера-Комік (1891–1894). Віолончельний концерт автора був виконаний у 1898 році в Парижі.

¹³ У двох частинах: I. Allegro moderato e maestoso – Andante sostenuto, II. Allegro non troppo – Cadenza – Molto allegro. Твір присвячено віолончелісту Ж. Хольману.

Тут використана оригінально віднайдена двочастинна форма, що була реалізована композитором раніше (ор. 44, ор. 75, ор. 78). Її схема передбачає розподіл кожної частини на два розділи: патетичний збуджений та споглядально-ліричний (I ч.), дієвий скерцозний та урочистий¹⁴ (II ч.). Та якщо у ор. 44 і ор. 78 було сформовано фактично безперервну поемну композицію (із поступом від похмурих міркувань на початку твору до урочистості фіналу), то віолончельному концерту немає подібної злитості, логічного «перетікання» одного в інше. Явно виражений смисловий центр відсутній – усі епізоди зрівняні та ніби «нанизані» одне на одного, що демонструє аконфліктну сюїтну логіку контрастних співставлень.

Дуже короткий перший розділ (*Allegro moderato*, I ч.) має дещо неокласичний характер, на що вказують рівний ритмічний рух та насичена підголосками-доказуваннями у барочній манері фактура оркестру. Автор невимушено поєднує класичні та романтичні елементи: наприклад, сурово-помпезний рух у ритмі полонезу та теплі романтичні інтонації в мелодії (ц. 2).

К. Сен-Санс вишукано висвітлює колорит дерев'яних духових, милуючись чистими тембрами терцових співзвуч кларнетів та флейт (тт. 44–49). Та й в цілому, у концерті композитор більш активно використовує духові інструменти – як групи у створенні гармонічної основи (тт. 42–56, 103–108, 133–140 у I ч.; тт. 111–118, 129–136 у II ч.), так і солюючі інструменти у використанні підголосків (валторна наприкінці першої частини, фагот у цифрі 14). Співзвучною до вищесказаного є тенденція до більш детальної проробки деталей фактури майже у равелевському дусі. При цьому оркестровка залишається дуже економною; до повного складу оркестру К. Сен-Санс вдається лише в кульмінаційних моментах.

З початком другого розділу (*Andante sostenuto*) похмуро-сурова сфера, що панувала до того, розсіюється. Основна тема романсного типу дуже проста та ясна. І тут слід говорити радше не про неокласичні тенденції, але про ще більше прагнення ясності, що посилюється в останнє двадцятиріччя творчості. Лірика К. Сен-Санса проста й невигадлива в кращому розумінні цього слова – немає в ній пізньоромантичної ажурності Г. Форте чи Ш. Кьоклена. Скоріше ідеалом виступають В. А. Моцарт та Ш. Гуно. Менш за все композитор

¹⁴ За винятком Скрипкової сонати № 1 ор. 75, де фінальним розділом є своєрідне *perpetuum mobile* (*Allegro molto*).

прагне тут оригінальності. Але його майстерність дозволяє навіть найпростішими засобами досягти промовистості, що виявляється у багатьох моментах. Це і поступове танення <h> флейти на різних гармоніях (тт. 145–152), і надзвичайно красивий перехват теми скрипками на співставленні тональностей *Ces-dur* та *Es-dur* (тт. 109–112), і розріджені звучання, котрі композитор особливо любляв в пізній період – одиноко витримана терція скрипок (т. 193) та оголення одинокого голосу з вилученням гармонічної підтримки¹⁵ (тт. 110–111).

Найбільш проникливими у всьому концерті є завершальні такти (ц. 12) першої частини. Тут навіть чутно деяку містичність, що досягається раптовим зрушенням гармонії догори на півтон (B-dur → H-dur) на тихому акорді струнних (т. 186). Ми навряд чи помилились, якщо скажемо тут про втілення теми прощання, котра залишається скоріше натяком чи алюзією, бо не стає ключовим моментом композиції в цілому, як наприклад у інших авторів¹⁶. Але доказом не випадковості залучення мотиву прощання є присутність його прикмет і в інших пізніх творах К. Сен-Санса¹⁷.

Таким чином перша частина завершується дуже просвітлено, умиротворено. Сакрального смислу набувають протилежний рух мелодії (висхідні флажолети сольюючої віолончелі) й баса (спадний хід віолончелей, контрабасів, тт. 195–202) та трикратне висхідне закінчення у флейт:

К. Сен-Санс *Віолончельний концерт № 2* (I ч., тт. 193–195)

¹⁵ Подібно до Оделетти для флейти з оркестром ор. 162 (тт. 41–48).

¹⁶ Характерно, що мотиви прощання присутні більшою чи меншою мірою у низці віолончельних концертів – А. Дворжака (ор. 104), Е. Елгара (ор. 85), Д. Шостаковича (Другий, ор. 126). Цікаво, що на момент створення автори перетнули 50-літній віковий рубіж.

¹⁷ У «Трьох симфонічних картинах» ор. 130 (1909), дуеті для скрипки та віолончелі з оркестром «Муза та поет» ор. 132 (1909), «Молитві» для віолончелі з оркестром ор. 158 (1919).

Друга частина розпочинається жвавим скерцо (*Allegro non troppo*), і таким чином автор невимушено переносить нас від ірреальної відстороненості до буденного, земного¹⁸. Композитор охоче віддається особливо улюбленій ним сфері скерцозності, демонструючи багатство ритміки і невичерпність тембрових знахідок. На противагу плавній поемності згадуваного вище концерту Л. Аббіате, К. Сен-Санс використовує моторику, про що свідчить активний характер тем (і не тільки у II ч.). У цифрі 14 використано поширений в творах автора метод – підключення розміреної ходи *pizzicato* контрабасів під час другого проведення теми¹⁹. Далі йде каденція із залученням різних прийомів гри (баріолаж, акорди, пасажі, *pizzicato*) та численними затримками на ферматах. Зауважимо, що така розгорнута (так би мовити повноцінна) каденція є скоріше винятком для К. Сен-Санса, бо подібне було використано композитором лише одного разу – у Скрипковому концерті № 2 ор. 58 (1858).

Услід за каденцією настає оркестровий програш, де надано дві теми з початкового *Allegro moderato e maestoso*. Вони змінюють свої ладові окраси – перша мінорна тема стає мажорною, і навпаки; автор «підводить» слухача до світлої оптимістичної коди (*Molto allegro*), що дуже близька за настроєм завершенню його Першого віолончельного концерту.

Таким чином, віолончельні концерти К. Сен-Санса внесли певний вклад у розвиток жанру та збагатили інструментальну гілку французького музичного романтизму. Кожен з них має певні переваги та є цікавим з точки зору як безпосередньо смислового змісту, так і суто стильових якостей. У даних творах виявилась ключова властивість композиторського мислення К. Сен-Санса – застосування різних напрацювань музичної мови доби романтизму чи класицизму та органічне «привласнення» їх собі.

Майстерність композиції, гнучкість розуму та невичерпність фантазії К. Сен-Санса, будучи сильними сторонами його творчості взагалі, і тут виявилися повною мірою. Віолончельні концерти автора та – ширше – вся його творча спадщина є чудовим прикладом

¹⁸ До речі, подібне присутнє і на межі частин у його Фортепіанному концерті № 4 ор. 44 та Симфонії № 3 ор. 78.

¹⁹ Подібний прийом можна знайти в Овернській рапсодії (знак *M*, *sempre stringendo*), Другому фортепіанному концерті (II ч., тт. 87–95, 269–277), «*Allegro appassionato*» ор. 70 (тт. 41–44, 211–214), Вальсі-капрісі ор. 76 (знак *C*, тт. 118–133).

бездоганності та тонкого відчуття стилю, що є характерною рисою французьких музикантів. І таким чином, К. Сен-Санс, як представник романтизму, підтримує спадкоємність традицій, передаючи цю коштовну рису французької культури від епохи класицизму (Ф. Куперен, Ж.-Ф. Рамо) до новітнього періоду ХХ сторіччя (М. Равель, Ф. Пуленк).

Література

1. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства / Л. С. Гинзбург. – М. : Музыка, 1978. – Кн. 4. – 407 с.
2. Кремлев Ю. А. Камиль Сен-Санс / Ю. А. Кремлев. – М. : Советский композитор, 1970. – 328 с.
3. Larry Todd R. Nineteenth-century concertos for strings and winds / R. Larry Todd // The Cambridge Companion to the Concerto: edited by S. P. Keefe. – Cambridge University Press, 2005. – P. 118–138.
4. Roeder M. T. A History of the Concerto / M. T. Roeder. – Portland, Oregon : Amadeus Press, 1994. – 480 p.
5. Stegemann M. Camille Saint-Saëns and the French solo concerto from 1850 to 1920 / M. Stegemann. – Portland, Oregon : Amadeus Press, 1991. – 341 p.
6. Stowell R. and Jones D. W. The concerto / R. Stowell and D. W. Jones // The Cambridge Companion to the Cello: edited by R. Stowell. – Cambridge University Press, 2002. – P. 92–115.

Бурель Александр. Виолончельные концерты К. Сен-Санса в контексте особенностей авторского стиля. Два виолончельных концерта К. Сен-Санса рассматриваются с учетом индивидуальных особенностей стиля композита, а также в контексте развития жанра во Франции в «Период обновления» (1870–1900-е годы). Отмечается связь сочинений с различными периодами творчества автора. Концерты демонстрируют присущее мастеру стремление к оригинальности каждой отдельной концепции и активный поиск индивидуального решения.

Ключевые слова: французская инструментальная музыка, виолончельный концерт, романтизм, протеизм, традиция, стиль, К. Сен-Санс.

Burel Oleksandr. Saint-Saens's cello concertos. Author's style aspects. This article examines two cello concertos by C. Saint-Saens in the context of musical aesthetics of the author and development of the genre in France during the «Renewal time» (1870–1900s). The connectedness of works and different periods of the C. Saint-Saens is indicated here. The concertos show the author's typical desire for originality every concept and find individual solutions.

The instrumental music by C. Saint-Saens, and in particular his two cello concertos, still not studied in detail in the domestic musicology. This topic slightly had been studied due to L. Ginsburg and M. Stegemann. A very brief information are contained in the monograph «Camille Saint-Saens» by Y. Kremlov and encyclopedic researches, such as «A History of the Concerto», «The Cambridge companion to the Cello», «The Cambridge Companion to the Concerto». This determined the relevance of the research in this article.

The tradition of creating cello concerto was strong enough in France during the late XVIII – early XIX centuries. However further it faded considerably long time. An active forming of a new romantic image of a cello concerto was through the creative efforts of foreign composers since the 1850s. Cello concertos by R. Schumann (1850), R. Volkmann (1853–1855), C. Reinecke (1864), K. Davydov (1859, 1863, 1868), A. Rubinstein (1864), A. Dvořák (1865) appeared at that time. Later this experience have been learned and corrected with the peculiarities of national musical culture. In the 1870s, French composers reinforce their interest to the Cello Concerto. This comes against the backdrop of the revival of symphonic music in general.

The invaluable contribution in enriching the French instrumental music owned by C. Saint-Saens (1835–1921). His First cello concerto a-moll op. 33 (1872) firmly established in the repertoire of many performers. This is due to a compound of vivid thematic material, well-built form and masterful use of the technical capabilities of the cello. The work was written within the context of strengthening the composer's interest to cello in 1870s. First Cello Sonata op. 32 (1872), «Allegro appassionato» op. 43 (1873), Romance op. 36 (1874) and Romance op. 51 (1877) were created. The composer made a not quite typical implementation of a genre. Its compact one-movement structure and significant activity of the symphonic development, that manifested in a dynamically developed form and dialectical relations, is slightly unusual. The First Concerto reflects the tendency inherent to the creativity of C. Saint-Saens at 1870–1880s. At that time typical expression of sensuality and romantic impulses became more frequent in his music. Romantic sensibility appeared in such works as First Cello Sonata (1872), Piano Quartet op. 41 (1875), opera «Samson and Delilah» (1877), «Allegro appassionato» op. 70 (1884), Album for piano op. 72 (1884), First Violin Sonata (1885). (Be noted that in 1850–1860s composer gravitated more to the solemn heroic – such as cantata «Ivanhoe», First Symphony, Symphony «Urbs Roma», First Fantasy for organ, First Violin Concerto, First Piano Concerto). It stays within pathetics, in which the emphasis shifts to the side images of suffering souls. Approximation to the romanticism is due to the rapprochement with F. Mendelssohn that is a sign of author's proteusism.

Cello concertos of Ch. Widor and E. Lalo (both in 1877) also enriched the French instrumental music. Each of them reflected as individual features of the author's style as well as generally typical features of French instrumentalism (rhythm rich, colorful sound and extroverted presentation). French authors have set different points of contact with the romantic. C. Saint-Saens avoided involvement of genre motifs (except concert pieces), violent rhetoric, exaggerated pathetic, at times "screaming" orchestration, and explosiveness that were inherent E. Lalo. Providing more advantages to legato shows the bigger orientation of C. Saint-Saens and Ch. Widor to sounding nature of F. Mendelssohn.

The Second Cello Concerto d-moll op. 119 (1902) by C. Saint-Saens seems very classical. It has a clear melody and formal structure, quite harmonious normative language, a graphic orchestration. This work clearly demonstrates the esthetic position of the author in the first decades of the twentieth century, its deliberate avoidance of impressionism (C. Debussy), modernism (E. Satie, I. Stravinsky) and late Romanticism (G. Ropartz, F. Schmitt). The basic item is the maximum clarity pertaining to the primary importance of melody. There used an unusual two-part form that was implemented by composer before (op. 44, op. 75, op. 78). This circuit means the presence of two sections in each movement – pathetically excited and contemplative lyrical at first movement, scherzo-like and solemn ending at second movement. Op. 44 and op. 78 were actually continuous compositions of poem with the development from the gloomy reflexion to the celebration. Cello concerto does not have such oneness flowing of one to another. All episodes are equal and strung each other. This demonstrates the non-conflict logic of contrast comparisons.

Thus, cello concertos by C. Saint-Saens made a contribution to the development of the genre and enriched the French instrumental music of Romanticism. Each of them has certain advantages being interesting in terms of both semantic content as well as stylistic properties. These works revealed the important feature of composer's thinking – the using of various achievements of romantic or classical musical language and unconstrained their appropriation to itself. Mastery of composition, mental flexibility and inexhaustible fantasy C. Saint-Saens, being strengths of his creativity in general, are fully here. Cello concertos by composer and his entire creative legacy is a remarkable example of excellence and fine sense of style that is characteristic for best French musicians. And thus, C. Saint-Saens, as a representative of Romanticism, supports the continuity of traditions, passing this valuable feature of French culture from the classical era (F. Couperin, J.-P. Rameau) to the modern period of XX century (M. Ravel, F. Poulenc).

Keywords: French instrumental music, cello concerto, romanticism, proteusism, tradition, style, C. Saint-Saens.