УДК 780.616.432.071.1 : 78.01 (44) “19/20”
ORCID 0000-0002-0664-4697
DOI 10.34064 / khnum 1-5203

***Олег Клендій***

# СЕМАНТИКА ВІРТУОЗНОСТІ В ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІЙ СИСТЕМІ «АЛЬБОМУ» ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ОР. 72 К. СЕН-САНСА

**Клендій О. Семантика віртуозності в жанрово-стилістичній системі «Альбому» для фортепіано ор. 72 К. Сен-Санса.** Здійснено аналіз циклу фортепіанних мініатюр з точки зору понятійно-музичних і понятійно-словесних знаків жанру, стилю і програмності, що дозволив розкрити провідні принципи композиторського мислення К. Сен-Санса. Визначено роль знаків віртуозності у жанрово-стилістичній системі циклу. Розкрито стильові засади «Альбому» для фортепіано» ор. 72 К. Сен-Санса в аспекті впливу віртуозної виконавської традиції Західної Європи. Робиться висновок про те, що фортепіанний стиль К. Сен-Санса поєднує засади загальноєвропейського інструментального мистецтва і ментальні ознаки французької національної традиції. Як наслідок, визначені основні принципи фортепіанного мислення композитора: поліжанровість, стилізація, звуконаслідувальна програмність, віртуозність, що отримали подальше втілення в романтичних формах фортепіанного мистецтва.

**Ключові слова:** фортепіанне мистецтво, композиторська творчість К. Сен-Санса, жанрово-стилістична система, фактура, віртуозність, семантика.

**Клендий О. Семантика виртуозности в жанрово-стилистической системе «Альбома» для фортепиано ор. 72 К. Сен-Санса.** Осуществлен анализ цикла фортепианных миниатюр с точки зрения понятийно-музыкальных и понятийно-словесных знаков жанра, стиля и программности, который позволил раскрыть ведущие принципы композиторского мышления К. Сен-Санса. Определена роль знаков виртуозности в жанрово-стилистической системе цикла. Раскрыто стилевые принципы «Альбома» для фортепиано» ор. 72 К. Сен-Санса в аспекте влияния виртуозной исполнительской традиции Западной Европы. Делается вывод о том, что фортепианный стиль К. Сен-Санса сочетает принципы общеевропейского инструментального

искусства и ментальные признаки французской национальной традиции. Как следствие, определены основные принципы фортепианного мышления композитора: полижанровисть, стилизация, звукоподражательная программность, виртуозность, получивших дальнейшее воплощение в романтических формах фортепианного искусства.

**Ключевые слова:** фортепианное искусство, композиторское творчество К. Сен-Санса, жанрово-стилистическая система, фактура, виртуозность, семантика.

**Oleh Klendii. The Semantics of Virtuosity in Genre-Stylistic System of C. Saint-Saëns's Album for Piano op. 72.**

**Background.** In recent decades an intensive development of art semiotics, which contributes to the investigation of the concept of musical compositions and their functioning in performance practice, has been observed. Music semantics and performance texture are closely interrelated, since texture elements as semantic signs are able to convey the semantic expression of the language of music. Texture depends on a lot of factors. There is a strong semantic interrelation between an individual music genre and its typical texture, which has established itself in music practice and has become its distinctive feature. The typical examples are chant chords, which is a typical accompaniment of a waltz, and toccata martellato as an articulation technique.

There is an interdependence of music styles and texture elements at historical, national and individual composer's levels. For example, there is exquisite embellishment in French clavecinists' works and Alberti bass in Viennese classics' works. An unexpected outburst of virtuoso style in performance art has become a cultural heritage of Romantic era. In the 19$^{th}$ century the semantics of virtuosity, which is evident in the choice of the mediums of expression in piano works, was of significant importance more than ever before. Texture was in focus and tempo-rhythm, articulation, dynamics and agogics created tonal variations (clarity of Chopin's *jeu perlé*, bravura octaval passage works by Liszt).

Together with the main meaning-making mechanisms of genre and style in piano works of the 21$^{st}$ century, there is program music. In Baroque era it was closely connected with oratory and the theory of affects. Romanticists gained a better understanding of the potential of music art as a universal language. As a result, during the last two centuries, a "dictionary" of texture semantic signs connect-

ed with program music was in the process of its creation. Its demonstrative and wide-spread example is the onomatopoeia of bells (indexical sign by V. Kholopova), which provided for using chords, a broad range of registers and polyrhythm (F. Liszt, O. Borodin, S. Rachmaninoff, C. Debussy).

C. Saint-Saëns is one of the most brilliant representatives of French piano school, who personifies the phenomenon of a "composer-virtuoso". That is why, among all the kinds of conceptual-music and conceptual-word signs (by V. Kholopova), which make up the texture of C. Saint-Saëns's piano music, virtuosity signs are of great importance and their scientific apprehension reveals the principles of his piano style better. Album for piano op. 72 was written in the years of C. Saint-Saëns's intensive creative work as a performer and as a composer and it emphasizes the main trends in mature pianoforte mentality.

**Objectives**. The paper covers the determination of the style basics of C. Saint-Saëns's piano music in terms of the influence of a virtuoso performance practice, which was developed in Western European art.

**Methods**. Research methodology is based on the unity of style, genre, intonation and system analysis types, which highlight the significance of the piano music heritage of the great artist for contemporary performers.

**Results.** A genre and stylistic system of the miniature cycle of Album for piano op. 72 is complex and various. There is a principle of genre interrelation, which manifests itself in the use of folk genres of Italian music culture as a national tradition of this country and the combination of prelude genres of Baroque and Romantic eras (Baroque principles of composition in creating a romantic character). The composition of Album can be roughly divided into two "small cycles", which are characterized, first of all, by the presence of motor (motor-dance) genres in the final parts and, secondly, by the contrast in the middle part, namely a sound representing one and a cantilena one. The first cycle contains *Prélude*, *Carillon*, and *Toccata* and the second one includes *Valse*, *Chanson Napolitaine* and *Finale*.

As for the virtuosity, three main semantic complexes, through which it is manifested, can be distinguished. Their differentiation depends on the dominating expressive means. A high tempo, loud dynamics (*ff, fff*) and a high level of articulation clarity (*non legato, marcatissimo, rinforzando*) are the most significant ones in the first cycle. The second cycle is characterized by a multilayer texture with a complex metro-rhythm organization and the elements of a polyphonic notation, which compensates a medium tempo. The third complex represents the seman-

tic values, which are opposite to the first one. They are reached due to a clear light texture, fine finger action combined with articulatory *leggiero* and dynamics (*p, pp*).

C. Saint-Saëns's Album for piano op. 72 requires the performer to have the whole set of technical skills. The works of this cycle contain not only a creative synthesis of the piano music of Baroque, Classicism and Romantic era, which is heritable for the artist, but also new ideas of a thematic organization followed by the appearance of music impressionism stylistics in future.

**Conclusions.** C. Saint-Saëns's piano music style combines the fundamentals of common European instrumental music and mental evidences of French national tradition. The main principles of the composer's pianoforte mentality include polygenre, stylization, onomatopoeia in program music and virtuosity that were brilliantly embodied in the original authenticated forms of piano music. The virtuosity signs, which were determined in the process of the semantic analysis of Album, bring French instrumental miniature to the whole new level of artistic music creation. Being a virtuoso, C. Saint-Saëns further developed miniature poetics, and thus, contributed to the understanding of the virtuosity style of piano music performance.

**Key words:** piano music, C. Saint-Saëns's composing, genre and stylistic system, texture, virtuosity, semantics.

**Постановка проблеми.** Семантика музичного тексту і виконавська фактура тісно взаємопов'язані, оскільки фактурні елементи як семантичні знаки здатні передавати смислову виразність. Будова фактури залежить від багатьох факторів. Утворився міцний семантичний взаємозв'язок між конкретним музичним жанром і типовою для нього фактурою, що закріпилась у музичній практиці та стала її розрізнювальною ознакою. Типовими зразками є акордове письмо хоралу, характерний супровід вальсу, токатне *martellato* як артикуляційний прийом.

Існує також взаємообумовленість музичного стилю та елементів фактури на історичному, національному, або індивідуально-композиторському рівнях. Як приклад, вишукана орнаментика у творах французьких клавесиністів, альбертієві баси – у віденських класиків. Надбанням культури доби романтизму є нечуваний сплеск віртуозного

стилю у виконавському мистецтві. У XIX столітті, як ніколи раніше, важливе значення отримала семантика віртуозності, що проявляється у виборі комплексу виразових засобів фортепіанних творів. В центрі якого знаходиться фактура, а темпо-ритм, артикуляція, динаміка і агогіка створюють варіанти її звучання (ясність і прозорість *jeu perlé* Ф. Шопена, бравурні октавні пасажі Ф. Ліста).

Поряд з основними смислоутворюючими механізмами жанру та стилю у фортепіанних творах XIX століття знаходиться програмність. У епоху бароко вона була тісно пов'язана з ораторським мистецтвом і теорією афектів. Романтики розширили уявлення про можливості музичного мистецтва до універсальної мови. Як наслідок в останні два століття починає формуватися «словник» семантики фактури, пов'язаний з програмністю, яскравим і досить поширеним прикладом є звуконаслідування дзвонів (знак-індекс, за В. Холоповою), що передбачає використання акордів, широкий регістровий діапазон, поліритмію (Ф. Ліст, О. Бородін, С. Рахманінов, К. Дебюссі).

К. Сен-Санс як один з найблискучіших представників французької фортепіанної школи уособлює феномен «композитора-віртуоза». Тому серед усіх видів понятійно-музичних і понятійно-словесних знаків (за В. Холоповою) з яких складається фактура фортепіанних творів К. Сен-Санса, важливу роль відіграють знаки віртуозності, наукове осмислення яких має повніше розкрити сутність його фортепіанного стилю.

**Мета статті** – визначити принципи фортепіанного мислення К. Сен-Санса з точки зору ролі віртуозності в жанрово-стилістичній системі циклу фортепіанних мініатюр.

**Матеріалом статті** слугує «Альбом» для фортепіано ор. 72 К. Сен-Санса.

**Методологія дослідження** базується на єдності стильового, жанрового, інтонаційного та системного типів аналізу, що увиразнюють значущість фортепіанної спадщини великого митця для сучасних поколінь виконавців.

**Аналіз останніх публікацій за темою**. Особливості фортепіанного стилю К. Сен-Санса досліджені у новітніх працях Н. Кашкадамової [3], О. Буреля [2], S. T. Ratner [10], D. Gooley [9] G. Burleson [8],

однак названі науковці не виокремлюють проблему ролі віртуозності у жанрово-стилістичній системі малих жанрів його творчості. Г. Мурадян [4], Н. Усенко [6], Н. Бажанова [1] – досліджують феномен віртуозності з точки зору історичного розвитку і впливу на виконавську та композиторську творчість. І. Оношко [5] увиразнює токату, скерцо і етюд як основні віртуозні жанри, оминаючи концертно-віртуозні трансформації інших малих жанрів фортепіанного мистецтва.

**Виклад основного тексту**. «Альбом» для фортепіано ор.72 (1884)[1] написаний у роки інтенсивної творчості К. Сен-Санса як виконавця і композитора, і в цілому увиразнює основні тенденції зрілого періоду фортепіанного мислення. Відкриває цикл **«Прелюдія»**. Авторське позначення *poco allegro, tempo rubato* вказує на те, що п'єса написана саме на кшталт прелюдій барокової доби з притаманним цьому жанру духом імпровізаційності і передбачає вільне розгортання і фігураційну обробку тематизму. Це ствердження обґрунтовують виявлені знаки віртуозності, втілені у фактурі. Основна тема ***A*** складної двочастинної репризної форми (***A A1 B A2*** +кода) проводиться з характерним «запізненням» верхнього голосу, дублюючи наспівний нижній голос в партії лівої руки (***martellato***). Відповідно до обраної стилістики бароко вона має рухливо-зображальний характер, написана як період барокового типу (ядро з розгортанням). Мелодична лінія (що складається з середнього та верхнього пластів фактури) рухається по звуках нисхідної гами E-dur за принципом дублювання в умовах поліритмії.

Другий розділ експозиції ***A1*** виконує функцію розвитку, створюючи динамізацію теми-образу (тт.15–26). Тут у повній мірі ущільнюються фактурні пласти, що збагачує гомофонно-гармонічний виклад до октавно-акордового (у порінянні з quasi-монодійним ядром теми) і увиразнює образну трансформацію теми. Цікаво, що К. Сен-Санс

[1] Цикл має присвяту: *A Mademoiselle Anna Hoskier* (Мадмуазель Анні Хоскєр), вона була ученицею К. Сен-Санса і дочкою його доброго друга – банкіра Еміля Хоскєра. У 1892 р. композитор присвятив їй своє Фортепіанне тріо № 2 ор. 92 [11, с. 35]. Вперше твори з циклу були виконані у грудні 1884 р., К. Сен-Санс зіграв «Неаполітанську пісню» на концерті у Марселі. 21 лютого 1885 р. вона прозвучала у залі «Плеєль» у виконанні Марі Джаєль (Marie Jaell), Ще одним інтерпретатором «Альбому» за життя композитора був піаніст і композитор Генрі Фалке (Henri Falcke) [11, с. 37].

вперше виписує ремарку *appassionato* на *ff*. Досягнувши вершини виразових можливостей *martellato*, у кульмінації вводяться арпеджіо шістнадцятими тривалостями, що підготовлюють наступний розділ прелюдії з іншим знаком віртуозності (відповідно імпровізаційному типу розвитку).

Новий розділ ***B*** – вищий щабель розвитку, що не має чіткої структури і тональної визначеності. Змінюється фактура: ***поєднання гамоподібних пасажів і арпеджіо*** шістнадцях тривалостей в тональностях D-dur і C-dur відбивають блискучий піанізм романтичної доби, широко представлений у творчості Ф. Калькбреннера, К. Черні, І. Мошелеса. Вони приводять до генеральної кульмінації на *fff* в тональності B-dur: як заклик двох валторн звучить тема *речитативу* на інтонаціях *b-c-d-d* в октавному викладі. Після чого знову змінюється виклад: звучить *тремоло* – характерний знак, відомий ще за часів бароко. Тремоло часто використовувалось солістами інструментальних концертів наприкінці імпровізованих каденцій і знаменувало перехід до репризи. Відповідну функцію воно виконує і в «Прелюдії» К. Сен-Санса: спочатку на звуках зменшеного тризвука на V ступені ладу, а пізніше *as-moll*'ного секундакорда приводить до репризи.

Друга п'єса циклу має програмну назву – «**Передзвін»** (франц. *Carillon*). Основу тематизму складає темброва імітація звучання ударного інструменту, який має назву «карильйон» (фр. *Carillon*) і складається з набору точно налагоджених дзвонів з механічним керуванням. Розмір ***7/4*** підкреслює розмірковано-споглядальний образ і надає широту і свободу мелодичній лінії основної теми, що увиразнює красу і багатство тембрового оригіналу. Зауважимо, що французький митець продовжує традиції Ф. Ліста та засновника цієї музичної семантики в російській культурі М. Мусорського («Богатирські ворота» з «Картинок з виставки»). Продовжувачем ідеї наслідування дзвонів К. Сен-Санса[2] можна вважати К. Дебюсі (прелюдія «Затонулий собор» з циклу «24 прелюдії» для фортепіано).

---

[2] Ще в дитинстві К. Сен-Санс вловив складність звучання дзвонів, а 11 вересня 1881 року була надрукована (в «*Renaissance Musicale*») його стаття «Множинний резонанс дзвонів», якою зацікавились акустики.

Композиція «Передзвону» створена за сонатним принципом, що складає специфіку мислення композитора. Автор задумав масштабну колористичну картину, в якій сонатна експозиція переходить безпосередньо в репризу з пропуском розробки. **Головна тема** (*Moderato tranquillo*) складається з двох елементів: *перший* – інтонаційне зерно з трьох четвертних (e-g-e) по ступеням тональності *e-moll* що є звуконаслідуванням великого дзвону (авторська позначка *quasi campani*) і звучить як утримане остинато на протязі всієї теми; *другий* – доповнює перший як інтонаційно рухливіший: він містить гармонічний і мелодичний розвиток висхідного звукообразу. Гармонія теми базується на зворотах ввідного тризвука і септакорда I, III, VI щаблів. У кульмінаційному проведенні (т. 5) з'являється ввідний квінтсекстакорд до VII натуральної і нонакорд мажорної S: ці колористичні функції разом з фактурою (де два малюнки – висхідний та низхідний – водночас) і темброво-регістровим варіюванням складають базовий чинник звуконаслідування дзвонів у версії К. Сен-Санса. Г. П. – це період відкритого типу (без заключного кадансу), оскільки розвиток тематичного ядра переходить у домінанту **побічної теми** *h-moll* (*Largamente*), виконуючи функцію зв'язуючої партії.

Побічна тема (П. П.) контрастна до першої, складається як дует мелодико-фактурних ліній широкого діапазону, кожна з яких розвивається у своєму руслі. В цій темі найкраще проявився знак віртуозності, однак комплекс виразових засобів відрізняється від попередньої п'єси: по-перше повільнішим темпом; по-друге, до складу інтонаційної будови тематизму входять елементи експресивної лірики XIX ст. – затримання, фігури оспівування (проінтоновані групето), стрибки на широкі інтервали. З точки зору метро-ритмічної організації, фактуру характеризують своєрідні тріольні «перегукування» у поєднанні з поліритмією і синкопованим ритмом. Як наслідок виникає схвильований, наспівний, відкрито-емоційний романтичний образ.

*Заключна тема* сонатної експозиції звучить у тональності *B-dur*, її хоральна фактура поступово трансформується у рівномірно-висхідні лінії збільшених тризвуків від *fis* і *g* (дзвони на *p*), що проводять в початкову тональність (*e-moll*), яка знаменує *репризу*. В ній віртуозність яскраво виражена в обох темах: в Г. П. за раху-

нок ущільнення фактури до октавно-акордового викладу двох її елементів, що додало масштабності і змінило характер образу дзвонів (*molto pezante*); у П. П. – октавні стрибки верхнього голосу перетворюють емоційну схвильованість теми в патетику і кульмінацію драматургії твору.

**«Токата»** повертає слухача з сфери трансцендентного до земного світу. Віртуозність, закладена в цей жанр (як демонстрація технічних можливостей руху), в повній мірі проявляє вплив піанізму К. Сен-Санса на його композиторське мислення. Трьохдольний метр і танцювальна будова мотивів (тріолі шістнадцятих) вказують на її походження від італійської тарантели. К. Сен-Санс у творчості часто звертається до цього жанру: прикладом слугують фінал Другого фортепіанного концерту ор. 22 і «Тарантела» для флейти і кларнета з оркестром, ор. 6.

«Токата» написана в складній тричастинній репризній формі з розвиваючою серединою і кодою. Експозиція – подвійна двочастинна форма. В основі композиції лежить тональне співставлення двох споріднених тем. Для втілення *perpetuum mobile* (з шістнадцятих в єдиному темпу) К. Сен-Санс використовує каданс-вторгнення. Фактура побудована за принципом одноголосної токатної моторики з елементами поліфонічної імітації, типових для жанру фігурацій дрібної техніки (тират), ламаних акордів; в кульмінаціях фраз автор використовує артикуляційний прийом акордового *martellato*.

Реприза є справжнім випробуванням майстерності виконавця з точки зору віртуозності. Композитор «окутує» тему пасажами з тридцятьдругих тривалостей, користуючись прийомом гри в «три руки», за рахунок чого фактура ускладнюється. *Кода* містить «бравурні» пасажжі подвійними нотами від басів до верхнього регістру клавіатури – «блискуче» завершення (*rinforzanlo* і *fff*), що підкреслює експресивний характер усієї п’єси.

**«Вальс»** продовжує лінію танцювальних образів в дусі традицій композиторів-романтиків Ф. Шуберта, Ф. Шопена, П. Чайковського. Композицію п’єси складає подвійна тричастинна форма: ***A B A1 B1 A2*** (кода). Основна тема містить характерні риси вальсу XIX століття: ліризм, вишуканість, пластичність мелодичної лінії у поєднанні

з типовою ритмічною формулою у партії лівої руки. Однак в другому проведенні вальсовість замінюється прозорим рівномірним колиханням ноктюрності. За допомогою такого фактурного рішення, а також тональних співставлень (А – С – А – Н) композитор змальовує різні барви одного образу – то моторно-танцювального, то меланхолійно-наспівного.

Розвиваючий розділ твору (***B***) побудований на новому тематичному матеріалі, є емоційно насиченим і більш рухливим. Короткі мотиви з вісімок швидко чергуються між партіями лівої і правої руки – зображення жвавої світської розмови» на тлі оркестру, що грає вальс (урочисті октавні скачки і типово вальсовий супровід). Драматургічні етапи ***B***1 та ***A***2 відповідають наскрізному характеру цілісного розвитку, який завершує невелика кода як образ граничного танцювального руху (*presto*), що підкреслює переосмислення К. Сен-Сансом *вальсу як концертно-віртуозного жанру*. Як наслідок, характерною особливістю «Вальсу» є партія лівої руки, що потребує неабиякої майстерності, і виконує рівноправну з партією правої руки роль, не поступаючись у фактурно-технічній завантаженості і наспівності тематизму.

**«Неаполітанська пісня»** – зразок пісенного жанру в інструментальній версії – продовжує музичний калейдоскоп «Альбому». К. Сен-Санс використовує тему споріднену з народними наспівами, звукозображальність (ритмо-фактурні формули «музики на воді»), перевтілення куплетно-варіаційної вокальної форми в інструментальну.

Мелодія першого куплету містить елементи декламації (повторювані тони ***c*** і ***f***), однак наспівність втілюється у вишуканій орнаментиці. Схвильованості ліричному образу додає середній пласт фактури, в якому арпеджовані акорди на відносно сильних долях імітують звучання національного італійського інструменту ***мандоліни.*** Тріольні фігурації створюють уявний образ моря, що отримує розвиток у наступних варіантах куплету. Спокійні хвилі переростають у шторм (про що свідчать акордовий виклад, висхідні і низхідні хроматичні гами, арпеджіо, прийом гри «в три руки»). Віртуозність проявляється і у приспіві: поступовий висхідний рух мелодії з добавленням хроматики, поява акцентів, пунктирного ритму з ламаними октавами

у супроводі, ущільнення фактури з кожним проведенням фрази. Генеральна кульмінація твору розміщена після третього «куплету» і побудована на інтонаціях приспіву: емоційне напруження отримує свободу – символ перемоги людини над природною стихією.

Завершує цикл мініатюр «Альбому» ор. 72 масштабний віртуозний **«Фінал»**. Його жанровою основою К. Сен-Санс обрав французький танець менует. Схожу ідею циклічної будови використовував Г. Гендель, у якого завершуючим розділом оперної увертюри нерідко слугував менует. З точки зору гармонічної мови «Фінал» є прикладом поєднання функціонального мислення – у крайніх частинах тричастинної форми: ***A B A1*** (кода) і пошуком нових тембрових (фонічних) можливостей фортепіано – середній розділ.

*Експозиція* і *реприза* (***A*** і ***A1***) безперечно написані в «діамантовому» стилі, притаманному піанізму першої половини романтичного XIX ст.: швидкий темп, акордовий склад, пасажі октавами і подвійними секстами (хоча у метро-ритмі старовинного французького танцю). У другому розділі віртуозність заявляє про себе ще більше: з'являються октавні пасажі на *staccato*, що містять квартові стрибки, підносячи образ на новий, більш урочистий рівень.

*Середній* розділ твору (***B***) – контрастний до першого: зникає вольове начало, вводиться паралельний мінор. Його тематизм приклад нового виду фактури: мелодія, в традиційному значенні, відсутня, її функцію виконують мелодичні фігурації. Авторська позначка *vivamente, leggierissimo* вимагає від виконавця не тільки швидкої і легкої гри, але і наспівності пасажів. Основу теми складають висхідні і низхідні гами в межах сексти (великої або малої). Фактура має прозоре звучання, поєднуючи дві одноголосні мелодичні лінії, автор використав прийом поліритмії («п'ять на три»), завдяки якому втрачається чуття акцентно-регулярної організації. Динаміка усього розділу в межах ***pp – mf***, і разом з хроматизмами та часто змінюваними тональними модуляціями зображає різні колоритні забарвлення образу, який має багато спільного з образами імпресіонізму (п'єса М. Равеля «Гра води»), що спричинив виникнення в музичному мистецтві нових фактурно-гармонічних комплексів і відповідно ***нових знаків віртуозності***. На думку Джеффрі Бурлесона, «… роль К. Сен-Санса, як

новатора гармонії та фактури, що передбачає, а іноді і виходить за межі ідіом імпресіонізму є маловивченою і недооціненою в історії музики» [8].

**Отримані результати**. Жанрово-стилістична система циклу мініатюр для фортепіано «Альбому» ор. 72. є складною і різноманітною. Умовно композицію «Альбому» можна поділити на два «малих цикла». Перший цикл містить «Прелюдію», «Передзвін» і «Токату», а другий – «Вальс», «Неаполітанську пісню» і «Фінал». Кожен з «малих циклів» характеризується наявністю моторних (моторно-танцювальних) жанрів у крайніх частинах, по-перше; а по-друге, контрастом середньої частини – звукозображальної та кантиленної.

В «Альбомі» наявним є використання фольклорних жанрів музичної культури Італії, як наслідування іншонаціональної традиції (тарантела у «Токаті» і «Неаполітанська пісня»), поєднання жанрів прелюдій барокової і романтичної епох (барокових принципів композиції у втіленні романтичного образу). Отже, наявним є принцип *міжжанрової взаємодії*.

«Альбом» для фортепіано ор. 72 К. Сен-Санса вимагає від виконавця цілої системи технічних навичок. З точки зору віртуозності, можна вирізнити три основні семантичні комплекси, через які вона проявляється: 1) гамоподібні пасажі, арпеджіо, пасажі подвійними нотами, октавно-акордовий виклад у гучній динаміці (*ff, fff*), швидкому темпі з проартикульованою чіткістю (*non legato, marcatissimo, rinforzando*); 2) багатопластова фактура зі складною метро-ритмічною організацією і елементами поліфонічного письма, що компенсує невіртуозність помірного темпу; 3) прозора фактура дрібної пальцевої техніки у поєднанні з швидким темпом, артикуляційним *leggiero* і тихою динамікою (*p, pp*). Отже, твори проаналізованого циклу містять *не лише творчий синтез фортепіанного письма доби бароко, класицизму, романтизму, спадкоємних для митця, а також нові ідеї тематичної організації*, що передбачають появу в майбутньому *стилістики музичного імпресіонізму*.

**Висновки**. Фортепіанний стиль К. Сен-Санса увібрав ментальні ознаки французької національної традиції: стислість форми, тяжіння до конкретизації змісту, звукозображальність, колористичність гармо-

нії та фактури. До основних принципів фортепіанного мислення композитора належать: поліжанровість, стилізація, звуконаслідувальна програмність, віртуозність, що отримали геніальне втілення в оригінальних жанрових формах фортепіанного мистецтва. Виявлені в ході семантичного аналізу «Альбому» знаки віртуозності підносять французьку інструментальну мініатюру на якісно новий рівень художньої звукотворчості. Як віртуоз, К. Сен-Санс розширив поетику мініатюри та у такий спосіб оновив її семантику, збагативши як драматургію власних творів, так і уявлення про віртуозний стиль фортепіанного виконавства.

**Перспектива подальшого розвитку теми.** Аналіз малих жанрів творчості К. Сен-Санса в аспекті віртуозно-концертного стилю мислення є аргументовано необхідним, насамперед, для сучасної навчальної практики в системі вищої музичної освіти. Отримані результати дозволять ширше репрезентувати фортепіанний стиль К. Сен-Санса як складову західноєвропейської традиції другої половини XIX – початку XX століть і пропагувати його твори у найрізноматніших мистецьких колах України.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бажанов Н. С. Виртуозность в музыкальном искусстве: очерки контекста. *Вестник Томского государственного университета* : Культурология и искусствоведение. 2017. Вип. № 28. С. 83–97. doi: 10.17223/22220836/28/8.

2. Бурель О. В. Інструментальні концерти К. Сен-Санса в контексті французької жанрової традиції XIX – початку XX століть : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; ХНУМ П. Котляревського. Харків, 2017. 19 с.

3. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя. Тернопіль : Астон, 2006. 608 с.

4. Мурадян Г. В. Виртуозность как феномен в истории фортепианной культуры : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 ; Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинов. Ростов-на/Д., 2015. 26 с.

5. Оношко И. Ю. Виртуозность как фактор становления и развития фортепианного искусства. Минск : Белорусская гос. академия музыки, 2016. 125 с.

6. Усенко Н. М. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество: от Ф. Шопена к А. Скрябину : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 ; Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинов. Ростов-на/Д., 2005. 33 с.

7. Холопова В. Музыка как вид искусства. СПб. : Изд-во Лань, 2000. 320 с.

8. Burleson G. Proto-Impressionism in Piano Works of Camille Saint-Saëns [Электронный ресурс] Режим доступа : http: http://euromac2017.unistra.fr/conference/proto-impressionism-in-piano-works-of-camille-saint-saens/. — Загл. с экрана.

9. Gooley D. Saint-Saëns and the Performer's Prestige. *Camille Saint-Saëns and His World / edited by Jann Pasler.* Princeton : Princeton University Press, 2013. P. 98–126.

10. Rathner S. T. The Piano Music of Camille Saint-Saëns. Ph. D. dissertation, University of Michigan, 1972. 374 p.

11. Ratner S. Camille Saint-Saëns, A Thematic Catalogue of his complete Works : vol. 1. New York : Oxford University Press, 2002. 612 p.

## REFERENCES

1. Bazhanov N. S. (2017) Vyrtuoznost' v muzykal'nom yskusstve: ocherky konteksta [Virtuosity in musical art:context sketches] Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 28, 83–97. doi: 10.17223/22220836/28/8.

2. Burel O. V. (2017) Instrumental'ni kontserty K. Sen-Sansa v konteksti frantsuzkoi zhanrovoi tradytsii XIX – pochatku XX stolit [C. Saint-Saens's instrumental concertos in the context of french genre tradition in 19th and early 20th century]. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, 19.

3. Kashkadamova N. (2006) Istorija fortep'jannogo mistectva, XIX storichchja : pidruchnik [The history of piano art, the XIX century : a textbook]. Ternopil' : ASTON, 608.

4. Muradian, G. V. (2015) Virtuoznost' kak fenomen v istorii fortepiannoi kultury [Virtuosity as a phenomenon in the history of piano culture]. Rostov State Conservatory named after S. V. Rachmaninov. Rostov-na-Donu, 26.

5. Onoshko Y. Yu. (2016) Vyrtuoznost' kak faktor stanovlenyia y razvytyia fortepyannoho yskusstva [Virtuosity as a factor of formation and development of piano art]. Belarusian State Academy of Arts. Minsk, 125.

6. Usenko, N. M. (2005) Vlyianye romantycheskoho vyrtuoznoho yspolnytelstva na kompozytorskoe tvorchestvo: ot F. Shopena k A. Skriabynu [Influence of romantic virtuoso performing on composer creativity: from Chopin to Scriabin]. Rostov State Conservatory named after S. V. Rachmaninov. Rostov-na-Donu, 33.

7. Holopova V. N. (2000) Muzyka kak vid iskusstva [Music as a type of Art]. St. Petersburg, Russia : Lan', 320.

8. Burleson G. (2017) Proto-Impressionism in Piano Works of Camille Saint-Saëns : http://euromac2017.unistra.fr/conference/proto-impressionism-in-piano-works-of-camille-saint-saens/.

9. Gooley D. (2013) Saint-Saëns and the Performer's Prestige. Camille Saint-Saëns and His World. Princeton : Princeton University Press, 98–126.

10. Rathner S. T. (1972) The Piano Music of Camille Saint-Saëns. University of Michigan, 374.

11. Ratner S. (2002) Camille Saint-Saëns, A Thematic Catalogue of his complete Works, 1. New York : Oxford University Press, 612.