

**МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ
УЗБЕКИСТАН.**

ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА.

КАФЕДРА ОРКЕСТРОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ.

Специальность 5150700 инструментальное исполнительство
(струнные инструменты)

Лухманова Анна Евгеньевна

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ
РАБОТА**

**"Исполнительский анализ Третьего концерта (h-moll) для скрипки с
оркестром Камиля Сен-Санса"**

Научный руководитель: Матвеева Елена Николаевна.

ТАШКЕНТ 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	1
ГЛАВА 1. ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО КАМИЛЯ СЕН-САНСА.....	4
1.1 Основы инструментального творчества Сен-Санса.	4
1.2 Главные аспекты произведений для струнных инструментов композитора	8
1.3 Критические отзывы о музыке Сен-Санса	11
ГЛАВА 2. СКРИПИЧНЫЕ КОНЦЕРТЫ СЕН-САНСА В РУСЛЕ ТВОРЧЕСКОГО СТИЛЯ КОМПОЗИТОРА	16
2.1 Историческое развитие концертного жанра	16
2.2 Образность и содержание скрипичных концертов Сен-Санса	23
ГЛАВА 3. СКРИПИЧНЫЙ КОНЦЕРТ H-MOLL (ТРЕТИЙ)	31
3.1 Посвящение Пабло Сарасате	31
3.2 Использование штриховой техники в партии солиста	34
3.3 Анализ формы и исполнительства концерта	40
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	53
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	54

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность проблемы заключается в рассмотрении Третьего концерта для скрипки с оркестром в контексте исторического периода конца XIX века, учитывая своеобразие творчества французского композитора Сен-Санса. Данный концерт является ярким примером его уникального дарования. Созданный в более зрелом творческом периоде он несет в себе все великолепие мелодических линий, богатый тематизм, техническое совершенство. Сен-Сансу привелось быть современником старого реализма и романтизма, неоромантизма, натурализма, импрессионизма, символизма и ряда новейших течений искусства (таких, как фовизм, кубизм, экспрессионизм и др.). Отнюдь не подверженный моде, Сен-Санс, напротив, нередко бросал ей вызовы, демонстративно оставаясь на старых позициях.

Цель исследования: освещение Третьего скрипичного концерта h-moll в сравнении с двумя предыдущими концертами и другими струнными произведениями композитора, такими как концерт для виолончели с оркестром a-moll и интродукция и рондо-каприччиозо.

Задачи исследования: разбор технических особенностей, анализ формы и содержания, подробное рассмотрение основных тем, их взаимодействие с виртуозными пассажами.

Объект исследования: струнное творчество Сен-Санса. Обзор струнных произведений крупной формы. Рассматриваются скрипичные концерты К. Сен-Санса в контексте музыкальной эстетики автора и особенностей отдельных периодов его творчества. Анализируются такие ключевые составляющие творческого метода композитора, как культ композиционного мастерства, оперирование исторически сложившейся стилевой атрибутикой, эклектизм, свободное использование достижений

музыкального романтизма. Особо следует отметить неповторимость концепции каждого сочинения, что проявляется у автора и в других жанрах (например, в фортепианных концертах, симфониях). Такая множественность художественных решений является следствием любви композитора к свободе творческого самовыражения, подкрепленной энциклопедичностью знаний.

Предмет исследования: Третий скрипичный концерт (h moll). Анализ формы и содержания, исполнительский анализ.

Научная разработанность проблемы:

1. Этап становления творчества Сен-Санса;
2. Выявление особенностей струнных произведений на примере анализа I части Третьего концерта.

Источниковая база: учебная литература, нотные материалы, аудиозаписи в исполнении Зино Франческати, видеозаписи с Анной-Софией Муттер и Максимом Венгеровым.

Вывод: для основательного изучения произведения, и в итоге качественного исполнения, необходим масштабный подход к поставленной задаче. В данном вопросе существенным подспорьем служит ознакомление с творчеством композитора, знание исторической эпохи и условия, при которых это произведение было написано. Следует учитывать и окружение композитора, примыкал ли он к каким-либо творческим союзам, либо был самобытен в создании своих опусов.

Технический анализ произведения, анализ формы и средств музыкальной выразительности несет в себе уже практическое значение для исполнителя. Здесь важен охват имеющегося музыкального багажа, поскольку богатый репертуар помогает найти определенный подход к изучению и

исполнению произведения. Иными словами, зная музыку композитора, написанную в разные творческие периоды, зная посвящения и новшества вносимых со временем, можно найти определенный ключ к грамотной и изящной интерпретации.

Таким образом выпускная квалификационная работа- это не только показатель знаний какого-либо композитора, но и связующее звено между студентом-исполнителем и непосредственно произведением. Следует отметить особый вклад государства в годы независимости в исполнительское и теоретическо - гуманитарное развитие студентов музыкальных учебных заведений. Осуществляется государственная политика в области культуры, созданы необходимые условия для реализации интеллектуального и творческого потенциала нашего народа. В этой связи особое внимание государства закреплено в Указе Президента Республики Узбекистан от 16. 02. 2017 г. УП N 4356 "О мерах по дальнейшему совершенствованию системы управления в области культуры и спорта ", в котором даны основные направления на возрождение богатого культурного наследия народа, всестороннего воспитания и формирования общества гармонично развитых, физических здоровых и духовно зрелых личностей, значение которых актуально в "Год Диалога с народом и интересов человека ".

ГЛАВА 1. ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО КАМИЛЯ СЕН-САНСА.

1.1. Основы инструментального творчества Камиля Сен-Санса.

"Я живу в музыке, как рыба в воде..." Камиль Сен-Санс.

Камиль Сен-Санс родился в Париже 9 октября 1835 года. С 5 лет начал сочинять музыку. Прожив долгую жизнь (умер в 1921 году), Сен-Санс работал с ранних лет до конца своих дней, особенно плодотворно в области инструментальных жанров.

Исполнение Первой симфонии в 1853 году упрочило его имя как композитора. Гектар Берлиоз отметил её словами: "Этот юноша знает всё, ему не хватает лишь одного - неопытности". С конца 50-х гг. он целиком отдался композиторской и исполнительской деятельности. В разнообразной творческой работе протекли дальнейшие десятилетия его жизни, причём наибольшей продуктивностью отличались 60-80-е гг.

Жизнь композитора была наполнена богатыми впечатлениями и личными встречами с известными композиторами, т.к. Ж. Бизе, Л. Делиб, Ф. Лист, А. Рубинштейн. Дружба с ними запечатлелась во многих произведениях Сен-Санса. Будучи исключительно одаренным, он виртуозно владел техникой композиторского письма. Обладал поразительной художественной гибкостью, свободно приравнивался к разным стилям, творческим манерам, воплощал широкий круг образов, тем, сюжетов. Также был противником какой бы то ни было системы в искусстве. Лучшие достижения Сен-Санса связаны с областью концертно - виртуозной музыки. Именно здесь отчетливее всего отличились сильные

стороны таланта композитора. Рельефность, "броскость" тематизма, опора на народно - бытовые жанры (преимущественно в финальных частях), живость и блеск, соразмерность и отчетливость изложения обеспечили этим произведениям заслуженный успех.

Известностью пользуется виолончельный концерт a-moll, Третий скрипичный концерт h-moll, но особенно Интродукция и рондо-каприччиозо (1863) для скрипки с оркестром - виртуозное произведение лирико-скерцозного плана, в котором своеобразно преломились влияния Мендельсона - Шумана.

Разнообразно и содержание пяти фортепианных концертов Сен-Санса. Музыка Второго концерта g-moll (1868) отмечена жизнедеятельным характером, сочетанием эмоциональной непосредственности и рационализма. Четвертому концерту (1875) присущ более возвышенный строй музыки. Свообразием жанрового колорита отмечен Пятый концерт F-dur (1896), во II части которого отражены впечатления композитора от путешествия по Африке.

В его творчестве значительна также роль народно-бытовых жанров. Он интересовался и тщательно изучал фольклор не только Франции, но и других национальностей, создав для оркестра Британскую и Овернскую рапсодии, Русское, Датское, Арабское каприччио, Алжирские сюиты, фантазию "Африка" (для фортепиано с оркестром), вокальные Персидские песни, фортепианные Португальские баркаролы и пр.

Особняком стоит самое капитальное произведение Сен-Санса - Третья симфония c-moll, именуемая также "Симфонией с органом" (1886) - она посвящена памяти Листа. Композитор считал, что в этой симфонии он дал максимум того, что мог дать.

Красочность и стройность построения присущи и симфоническим поэмам Сен-Санса. Опираясь на листовский метод обобщенной трактовки положенной в основу произведения программы, он, однако, более "классичен" в принципах музыкального развития, в чём заметно воздействие Мендельсона. Эти произведения были написаны в 70-х гг.; некоторые из них исполняются и по сей день ("Прялка Омфалы", 1871; "Фаэтон", 1873), чаще же всего - "Пляска смерти" (с солирующей скрипкой, 1874), навеянная "мефистофельскими" музыкальными образами Листа.

Немало внимания Сен-Санс уделял и камерно-инструментальной музыке: им созданы фортепианные трио, скрипичная соната, струнные квартеты и пр. В этом количественно богатом списке выделяется классической простотой и живостью изложения септет для фортепиано, трубы и струнного квинтета (1881).

Творческой эстетике Сен-Санса присущ рационализм. Будучи превосходнейшим мастером оркестра и камерного ансамбля, великолепно "раскрашивал" свои партитуры.

В симфонизме Сен-Санс выступили как общие ценные черты французской музыки - живость темперамента, ясность мысли, так и индивидуальные черты автора, выраженные умеренностью над порывистостью, эмоциональной подвижности над страстностью.

Сен-Санса, как неоклассика, "идеальная греза" привлекала гораздо больше, чем "позитивная реальность", и поэтому он чувствовал себя в области инструментальной музыки свободнее и естественнее, чем в опере.

Говоря об основных факторах музыки Сен-Санса и пытаясь выделить самый сильный, самый выразительный из них, мы неизменно останавливаемся на ритме.

Мелодия Сен-Санса поразительно красивая и пластичная в лучших своих образцах. Гармония содержит немало тонкостей, она очень отчетливо строит форму. Полифония, при всей ее стройности и организованности, не является ведущей стороной творчества Сен-Санса. Эта ведущая сторона - ритм, отмеченный у композитора необычайным богатством, действенностью и упругостью. Именно ритм непосредственнее всего отвечает очень активной и импульсивной натуре композитора.

1.2. Главные аспекты произведений для струнных инструментов композитора.

Сен-Санс создал ряд произведений крупной формы для струнных инструментов, которые входят в мировой музыкальный репертуар. Среди них три концерта для скрипки.

Первый был написан в 1858 году, но издан в 1879 вместе со вторым (C-dur). Первый концерт, завершённый в 1858 году, небольшой по масштабу: единственная его часть из 314 тактов и длится менее четверти часа.

Второй концерт, сочинённый в трехчастной форме, в два раза дольше по времени исполнения и менее популярный из всех трёх: в тематическом каталоге произведений Сен-Санса упоминается лишь три исполнения этого концерта при жизни композитора.

Третий концерт си минор (op. 61, посвящённый Пабло Сарасате), отличается технической сложностью для солиста, несмотря на то, что виртуозные пассажи сменяются небольшими промежутками с характерным пасторальным спокойствием. Данный концерт самый популярный из трёх. Это одно из очень уверенных и убежденных произведений Сен-Санса. Правда, суровый драматизм начала первой части (*Allegro non troppo*) с его акцентами и ломанными фигурами солирующей скрипки на фоне тихого тремоло струнных и литавр, с последующим настойчивым расширением и "внушением" первоначального энергичного тезиса - кажется сразу "заемным". Но, как и большей частью, Сен-Сансу удается изложить и "заемное" красноречиво, мастерски.

Большой популярностью пользуется виолончельный концерт a-moll Сен-Санса. Вторая половина XIX века была поистине золотым временем в

истории виолончельного искусства. Именно в этот период создаются шедевры Шумана, Дворжака, Брамса, Чайковского для этого инструмента. В этой связи достойное место занимает Сен-Санс. Произведения и по сей день привлекают слушателей своей виртуозностью, чуткой и одновременно яркой оркестровкой, а главное, завораживающим мелодическим богатством романтической музыки.

Предтечи знаменитой "Интродукции и рондо-каприччиозо" в 1863 году Камиль Сен-Санс создал трио для фортепиано, скрипки и виолончели. Первое трио для фортепиано, скрипки и виолончели (фа мажор, оп. 18) — одно из лучших сочинений композитора. Музыка трио неотразимо обаятельна свежестью, лучезарностью и молодостью эмоций. Гармонические средства — самые простые, диатоника — все-объемлюща. Но музыка увлекает, живет упругими и переменчивыми ритмами, изяществом фактуры и голосоведения, блеском словно искрящегося темперамента. Повсюду чувствуется упоение природой, привольем, наслаждение первозданной непритязательностью народных напевов и танцевальных фигур. При этом пленяет непринужденность и логичность форм.

Первая часть — как юное мгновение, а то и шалости посреди чудесных журчаний и шелестов, буйных зовов залитого солнцем мира. Вторая часть подобна поэме прелестных, навевающих легкую грусть сумерек. Здесь и унисонные задумчивые ходы остро пунктированной песни-марша, и мягко нарастающие волны напевов скрипки в лоне обволакивающих фигураций рояля с подголосками виолончели, и заключительные отзвуки марша. Третья часть (скерцо) звучит несколько формально, но привлекает внимание остроумными переключками инструментов и графикой узоров фактуры; временами (особенно в эпизодах с органными пунктами) чарует народность колорита. Фи-нат также несколько уступает первой и второй

частям, но у него не отнимешь действенных качеств эмоциональных контрастов. А в коде явственно слышится бойкий народный танец, заставляющий вспомнить о деревенских страницах русской классической музыки. В целом Трио op. 18 — одно из тех произведений Сен-Санса, где ярче всего выступают самые привлекательные и оригинальные черты его творчества. Это — черты удивительной душевной бодрости и гибкости, легкой, подвижной и пронизанной душевным светом пластики чувств.

Одно из популярнейших произведений Сен-Санса - "Интродукции и рондо каприччиозо" для скрипки с оркестром. Трогательная вступительная мелодия, дышащая удивительной чистотой и грустью, сменяется капризной темой самого рондо, пронизанной упрямо пульсирующим ритмом и интонациями цыганского или испанского фольклора (эти черты можно обнаружить в опере "Кармен" Жоржа Бизе). К несомненным достоинствам сочинения можно отнести искусную прозрачную оркестровку (которую нередко упрекают в излишней простоте), а также выразительность и виртуозную мелодическую линию сольной партии.

1.3. Критические отзывы о музыке К. Сен-Санса.

Сен-Санс, став знаменитым, занял почетное положение во французской и мировой музыкальной жизни. Невозможно забыть о гигантском музыкальном таланте этого человека, о его нестигаемой воле, о его несравненной энергии.

Многие отмечали преобладание в музыке Сен-Санса интеллектуального начала над эмоциональным. Так, например, Пьер Лассерр писал: "...есть музыканты чувства; Сен-Санс - музыкант ума". Это было сказано в статье под заглавием Камиль Сен-Санс или абстрактное искусство". Лассерр имел в виду, конечно, не абстракционизм, а творчество, руководимое в большей степени разумом и рассудком, чем эмоцией. И тут он, как и многие другие серьезные критики Сен-Санса, был прав.

Мы не располагаем исчерпывающими документами становления личности Сен-Санса.

Ясно, однако, что в этом становлении развивались душевные факторы недоверия, скепсиса, насмешливости, обособленности, настороженности, переменчивости. Эмоции оставались, но получали односторонний характер темперамента и воли, они во многом не смогли расти внутрь, углубляться, но были обращены зачастую вовне - на преодоление постоянно встающих препятствий, на вооружение ума и жизненной энергии.

Л. Оже де Лассюс, характеризующий Сен-Санса как "натуру щедрую, изменчивую, иногда озодачивающую, но никогда не равнодушную и не банальную", конечно прав. В юности рассудительность стала перевешивать у Сен-Санса над впечатлительностью. С годами стремление

справится со всем непредвиденным и стихийным в мире его эмоций интенсивно развивалось и сковало многие душевные движения, потребности, порывы этой одареннейшей натуры.

В жизни из ряда "испытаний чувства" Сен-Санс вышел глубоко разочарованным, уязвленным и, по существу, уже не верящим в любовь. Так началось существование Сен-Санса "без слез, без жизни, без любви, но полное энергии и всегдашней почти бодрости.

Многочисленны свидетельства того, как неизменно Сен-Санс сохранял мальчишество, качества парижского гамена (о чем писали, например, и А. Брюно, и Л. Оже де Лассюс, и Ад. Жюльен). Эта продленная молодость, конечно, не смогла заменить настоящего глубокого и преданного чувства.

Ромен Роллан, знавший толк в человеческих сердцах, отметил однажды, как Жан Боннеро открыл ему "истинные качества сердца и характера" Сен-Санса, котором нанесли ущерб "его болезненная обидчивость" и какое-то "дьявольское своеобразие".

Нам представляется очень проницательным замечание Пьера Лассерра о том, что воздействие эпохи, атмосферы современной психологии как-то слабо выразилось в творчестве Сен-Санса.

Разумеется, никак нельзя отрывать композитора от социальной действительности его времени. Он хотя бы внешне достаточно живо и быстро реагировал в творчестве на современные события, которые вызвали очевидные и приметные отклики в его музыке. Нельзя отрицать и эволюцию стиля Сен-Санса - ведь он, так или иначе, в большей или меньшей степени отразил своей музыкой различные тенденции мирового музыкального искусства - от Берлиоза до Листа и Вагнера, и от Обера до Дебюсси.

Но все же, нельзя не заметить, что стиль Сен-Санса, при всех его изменениях, обладал очень ясно выраженной устойчивостью. Это стилистическое упорство типично для Сен-Санса, и оно постоянно ставило его как бы вне времени. В позднем же периоде творчества это упорство стало еще упрямее, выразившись отчетливым культом неоклассицизма.

Не раз отмечали протеизм Сен-Санса, его поразительную способность перевоплощаться и выступать в "чужом" облики с полной непринужденностью.

Сен-Санс явился одним из родоначальников неоклассицизма, течения впоследствии столь разнородного и влиятельного - вплоть до наших дней. Касаясь вопроса о соотношении рационального и эмоционального в музыке Сен-Санса, следует, конечно, отнести его к типу художников "представления" (а не "переживания").

Сен-Санс несмотря на свою блистательную одаренность и на свою верность классическим традициям, создал мало ярких, эмоционально отчетливых тем по сравнению со своими современниками Чайковским и Григом, творчество которых было почти всегда наполнено теплом эмоции.

Сен-Санс отстаивал и насаждал во Франции великие принципы классики и романтического симфонизма. Люди, нападавшие на "отсталость" музыки Сен-Санса в конце XIX и в первой половине XX веков, были в большинстве связаны с течениями модернизма.

Несмотря на свою неизбежную историческую ограниченность, музыка Сен-Санса все же стала и остается очень французской музыкой, получившей многие лучшие свои стимулы от интонаций и ритмов народной песни, народного танца.

За национальность и доступность, за оптимизм и бодрость, за живость и изящество за первоклассное мастерство Сен-Санса высоко ценили многие русские композиторы. Он был ценим советской публикой, советскими музыкантами.

Без Сен-Санса не было бы Габриэля Форе, который рафинировал ряд эстетических принципов своего учителя. В музыке Сен-Санса появились некоторые зародыши тех образов, которые вырастил Дебюсси. Равель, задумав написать концерт для фортепиано, захотел иметь своими образцами концерты Моцарта и Сен-Санса. Некоторые традиции Сен-Санса можно проследить у Сати, Пуленка, Орина, несмотря на то, что "шестерка" как будто сбрасывала Сен-Санса "с парохода современности".

Жан Шантавуан писал, что "если французская музыка - эхо французского духа - имела более глубоких и более оригинальных мыслителей, чем Сен-Санс, то она не имела никогда композиторов с большей чистотой письма".

Сен-Санс - убежденный хранитель двух великих, незаменимых качеств искусства - красоты и ясности.

В своей работе "Искусство XIX века" Стасов писал, что после Берлиоза Сен-Санс "самый даровитый из новых французских композиторов", но противопоставлял достоинства его инструментальных сочинений малой популярности его опер и пользовался случаем, чтобы сопоставить "Пляску смерти" Листа и "Пляску смерти" Сен-Санса при всей выгоде последней. И все же Стасов отдавал должное спокойно-красивому и правильно классическому творчеству Сен-Санса.

В своем известном очерке "Камиль Сен-Санс", вошедшем в серию "Музыканты наших дней", Ромен Роллан во многом верно обрисовал идейно-творческий облик композитора. Он справедливо выделил такие черты Сен-Санса, как энциклопедически широкую музыкальную культуру,

отсутствие педантизма и чисто французскую свободу. Очень тонко уловил Роллан и слабые, уязвимые стороны творческой природы Сен-Санса - своего рода эстетический и научный дилетантизм, сознательное культивирование легких и приятных впечатлений от жизни.

И еще весьма справедливо Роллан отметил, что при всей внешней жизнерадостности, светлых тонах искусства Сен-Санса, в нем таится "меланхолическое томление, источником своим имеющее довольно горькое чувство тщеты всего земного, с приступами несколько болезненной усталости, за которыми следуют вспышки причудливого юмора, нервной веселости, капризной склонности к пародии, к забавному и шутовскому". Это верное и глубокое замечание не только указывает на чисто личные черты природы Сен-Санса, но и вскрывает связи его искусства с тогдашней разочарованностью и, прежде всего, с давно сформировавшейся и бережно хранимой Сен-Сансом эстетикой близкого ему по духу французского литературного "Парнаса".

ГЛАВА 2. СКРИПИЧНЫЕ КОНЦЕРТЫ СЕН-САНСА В РУСЛЕ ТВОРЧЕСКОГО СТИЛЯ КОМПОЗИТОРА.

2.1. Историческое развитие концертного жанра.

Концерт (от итал. Concerto - концерт, букв. - состязание (голосов)). Произведение для многих исполнителей, в котором меньшая часть инструментов или голосов противостоит большей их части или всему ансамблю, выделяясь за счет тематической рельефности музыкального материала, красочности звучания, использования всех возможностей инструментов или голосов. С конца XVIII в. наиболее распространены концерты для одного солирующего инструмента с оркестром, реже встречаются концерты для нескольких инструментов с оркестром - "двойной", "тройной", "четверной" (нем. Doppelkonzert, triepelkonzert, Quadrupelkonzert). Особые разновидности составляют концерты для одного инструмента (без оркестра), концерты для оркестра (без строго определенных сольных партий), концерты для голоса (голосов) с оркестром, концерты для хора a cappella. В прошлом были широко представлены вокально-полифонические концерты и concerto grosso. Важными предпосылками возникновения концерта были многохорность и сопоставление хоров, солистов и инструментов, впервые получившие широкое применение у представителей венецианской школы, выделение в вокально-инструментальных сочинениях сольных партий голосов и инструментов.

Самые ранние концерты возникли в Италии на рубеже XVI-XVII вв. в вокально-полифонической церковной музыке (concerti ecclesiastici для двойного хора А. Банкьери, 1595; Мотеты для 1-4 - голосного пения с

цифр. басом "cento concerti ecclesiastici" Л. Виаданы, 1602-1611). В таких концертах применялись различные составы - от больших, включающих многочисленные вокальные и инструментальные партии, до насчитывавших лишь несколько вокальных партий и партию генерал-баса. Наряду с наименованием concerto сочинения того же типа нередко носили наименования motetti, motectae, cantios sacrae и др. Высшую стадию развития церковного вокального концерта полифонического стиля представляют возникшие в первой половине XVIII в. кантаты И. С. Баха, которые сам он называл concerti.

Жанр концерт нашел широкое применение в русской церковной музыке (с конца XVII в.) - в многоголосных произведениях для хора a cappella, относящихся к области партесного пения. Теория "творения" таких концертов была разработана Н.П. Дилецким. Русские композиторы очень развили многоголосную технику церковных концертов (произведения на 4, 6, 8, 12 и более голосов, вплоть до 24-голосных).

В XVIII в., первоначально в Италии, принцип "соревнования", "состязания" нескольких солирующих ("концертирующих") голосов проникает в инструментальную музыку - в сюиту и церковную сонату, подготавливая появление жанра инструментального концерта (Balletto concertata Р. Мелли, 1616; Sonata concertata Д. Кастелло, 1629). На контрастном сопоставлении ("соревновании") оркестра (tutti) и солистов (solo) и группы солирующих инструментов и оркестра (в concerto grosso) основаны возникшие в конце XVII в. первые образцы инструментального концерта (concerti da camera a 3 con il cembalo Дж. Бонончини, 1685; concerto da camera a 2 violini e basso continuo Дж. Торелли, 1686). Однако концерты Бонончини и Торелли были лишь переходной формой от сонаты к концерту, который фактически сложился в первой половине XVIII в. в творчестве А. Вивальди. Концерт этого времени представляет собой

трехчастную композицию с двумя быстрыми крайними частями и медленной средней частью. Быстрые части обычно основывались на одной теме (реже на двух темах); тема эта проходила в оркестре в неизменном виде как рефрен-ритурнель (монотемное *allegro* рондального типа). Вивальди были созданы как *concerti grossi*, так и сольные концерты - для скрипки, виолончели, виоль дамур, различных духовых инструментов. Партия солирующего инструмента в сольных концертах вначале выполняла преимущественно связующие функции, но по мере эволюции жанра приобретала все более ясно выраженный концертный характер и тематическую самостоятельность. Развитие музыки строилось на противопоставлении *tutti* и *solo*, контрасты которых подчеркивались динамическими средствами. Преобладала фигурационная фактура ровного движения чисто гомофонного или полифонизированного склада.

Концертирование солиста, как правило, имело характер орнаментальной виртуозности. Средняя часть писалась в ариозном стиле (обычно патетическая ария солиста на фоне аккордового аккомпанимента оркестра). Такой тип концерта получил в первой половине XVIII в. всеобщее распространение. К нему принадлежат и клавирные концерты, созданные И.С. Бахом (некоторые из них представляют обработки собственных скрипичных концертов и скрипичных концертов Вивальди для 1, 2 и 4 клавиров). Эти сочинения И.С. Баха, как и концерт для клавира и оркестра Г.Ф. Генделя, положили начало развитию фортепианного концерта. Гендель является также родоначальником органного концерта. В качестве солирующих инструментов, кроме скрипки и клавира, применялись виолончель, виоль дамур, гобой (который часто служил заменой скрипки), труба, фагот, поперечная флейта и др.

Во второй половине XVIII в. сформировался классический тип сольного инструментального концерта, откристилизовавшийся у венских классиков.

В концерте утвердилась форма сонатно-симфонического цикла, однако в своеобразном преломлении. Концертный цикл, как правило, насчитывал только 3 части, в нем отсутствовала третья часть полного, четырехчастного цикла, т.е. менуэт или (впоследствии) скерцо (позднее скерцо иногда включается в концерт - вместо медленной части, как например, в Первом концерте для скрипки с оркестром Прокофьева, или в составе полного четырехчастного цикла, как например, в концертах для фортепиано с оркестром А. Литоляфа, И. Брамса, в Первом концерте для скрипки с оркестром Шостаковича). Установились и некоторые особенности в построении отдельных частей концерта. В первой части применялся принцип экспозиции - сначала темы главная и побочная партии звучали в оркестре в основной тональности, и лишь после этого во второй экспозиции они излагались при главенствующей роли солиста - главная тема в той же основной тональности, а побочная - в другой, отвечающей схеме сонатного allegro. Сопоставление, соревнование солиста и оркестра проходило преимущественно в разработке. Сравнительно с доклассическими образцами существенно изменился сам принцип концертирования, который стал более тесно связан с тематическим развитием. В концерте предусматривалась импровизация солиста на темы сочинения, т.н. каденция, которая располагалась на переходе к коде. У Моцарта фактура концерта, оставаясь преимущественно фигурационной, мелодизирована, прозрачна, пластична, у Бетховена исполнено напряжение в соответствии с общей драматизацией стиля. Как Моцарт, так и Бетховен, избегают какого-либо штампов построения своих концертов, зачастую отходя от охарактеризованного выше принципа двойной

экспозиции. Концерты Моцарта и Бетховена составляют высочайшие вершины развития этого жанра.

В эпоху романтизма наблюдается отход от классического соотношения частей в концерте. Романтики создали одночастный концерт двух типов: малой формы - т.н. концертштюк (позднее и под названием концертино), и крупной формы, соответствующей по построению симфонической поэме, в одночастности претворяющей черты четырехчастного сонатно-симфонического цикла. В классическом концерте интонационные и тематические связи между частями, как правило, отсутствовали, в романтическом концерте монотематизм, лейтмотивные связи, принцип "сквозного развития" приобрели важнейшее значение. Яркие образцы романтического поэчного одночастного концерта создал Ф. Лист. Романтическое искусство первой половины XIX в. выработало особый род красочно-декоративной виртуозности, ставшей стилевым признаком всего течения романтизма (Паганини, Лист и др.).

После Бетховена наметились две разновидности (два типа) концерта - "виртуозный" и "симфонизированный". В виртуозном концерте инструментальная виртуозность и концертное исполнение составляют основу развития музыки; на первый план выступает не тематическая разработка, а принцип контраста кантилены и моторики, различных типов фактуры, тембров и т.д. Во многих виртуозных концертах тематическая разработка вообще отсутствует (концерты Виотти для скрипки, концерты Ромберга для виолончели) или занимает подчиненное положение (I часть Первого концерта Паганини для скрипки с оркестром). В симфонизированном концерте развитие музыки основано на симфонической драматургии, принципах тематической разработки, на противопоставлении образно-тематических сфер. Внедрение симфонизированной драматургии в концерт обуславливалось его сближением с симфонией и образно-художественным,

идейном смысле (концерты И. Брамса). Оба типа концерта различаются по драматургической функции основных компонентов: для виртуозного концерта характерна полная гегемония солиста и подчиненная (аккомпонирующая) роль оркестра; для симфонизированного концерта - драматургическая активность оркестра (развитие тематического материала осуществляется совместно солистом и оркестром), приводящая к относительному равноправию партии солиста и оркестра. В симфонизированном концерте виртуозность стала средством драматического развития. Симфонизация охватила в нем даже такой специфически-виртуозный элемент жанра, как каденция. Если в виртуозном концерте каденция предназначалась для показа технического мастерства солиста, в симфонизированном она включалась в общее развитие музыки. Уже со времени Бетховена каденции начали писать сами композиторы; в Пятом фортепианном концерте Бетховена каденция становится органичной частью формы произведения.

Четкое разграничение виртуозного и симфонизированного концерта не всегда представляется возможным. Большое распространение получил тип концерта, в котором концертность и симфоничность выступают в тесном единении. Например, в концертах Ф. Листа, П.И. Чайковского, А.К. Глазунова, С.В. Рахманинова симфоническая драматургия сочетается с блестящим виртуозным характером сольной партии. В XX в. преобладание виртуозной концертности характерно для концертов С.С. Прокофьева, Б. Бартока, преобладание симфонических качеств наблюдается, например, в Первом скрипичном концерте Шостаковича.

Оказав значительное влияние на концерт, симфония, в свою очередь, испытала влияние концерта. В конце XIX в. возникла особая "концертная" разновидность симфонизма, представленная произведениями Р. Штрауса ("Дон Кихот"), Н.А. Римского-Корсакова ("Испанское каприччо"). В XX в.

появилось также довольно много концертов для оркестра, основанных на принципе концертирования (например, в советской музыке - азербайджанского композитора С. Гаджибекова, эстонского композитора Я. Ряэтса и др.). Практически концерты созданы для всех европейских инструментов - фортепиано, скрипки, виолончели, альты, контрабаса, деревянных и медных духовых. Р.М. Глиэру принадлежит пользующийся большой популярностью концерт для голоса с оркестром. Советскими композиторами написаны концерты для народных инструментов - балалайки, домры (К.П. Барчунова и др.), армянского тара (Г. Мирзоян), латвийского кокле (Я. Мединь) и т.д. В советской музыке жанр концерт получил огромное распространение в различных типовых формах и широко представлен в творчестве многих композиторов (С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, А.И. Хачатуряна, Д.Б. Кабалевского, Н.Я. Мясковского, Т.Н. Хренникова, С.Ф. Цинцадзе и др.).

2.2. Образность и содержание скрипичных концертов Сен-Санса.

Камиль Сен-Санс - действительно первый французский композитор XIX века, проявивший не только устойчивый интерес к инструментальной музыке, но и совершенную техническую сноровку в этой области. Каждый из скрипичных концертов автора отражает тенденции определенного периода его творчества.

Второй концерт (и в несколько меньшей степени Первый) связан с героическим началом, в целом занимающим почетное место в ранний период творчества; Третий - демонстрирует типичное для 1870-80-х гг. тяготение к чувствительности и патетики. Безусловно, образное содержание данных опусов гораздо богаче и не ограничивается только лишь названными топосами. Исключение составляет сфера скерцоности, более последовательно представленная в скрипичных концертах его современников - Э. Лало, А. Вьетана, Б. Годара.

Загадка творческого профиля Сен-Санса состоит в его многоликости реализуемой на разных уровнях: в понимании автором предназначения музыкального искусства (где соседствуют развлекательность и философичность), в богатстве образной сферы (союз лирики, героики, патетики), в "полигамности" жанровых предпочтений. Ни одно отдельно взятое сочинение не является квинтэссенцией стиля автора, способным максимально выразить композиторское кредо (*credo*) или хотя бы приблизиться к нему. Особенно отчетливо видна эта колейдоскопичность на примере сочинений одной жанровой направленности - будь то

инструментальный концерт, опера или симфония. Но все это - Камиль Сен-Санс, потому что сохраняется устойчивый набор признаков, сознательно "удерживаемых" автором (классический тип мышления, безупречное композиционное мастерство, оптимистичное мировосприятие и тонкий вкус).

Для всех его скрипичных концертов характерно стремление к совершенству формы, что является краеугольным камнем композиторской эстетики и заставляет в очередной раз поставить вопрос о соотношении формы и содержания - в искусстве в целом и у Сен-Санса в частности.

Среди трёх скрипичных концертов Сен-Санса некоторую разработку в русскоязычном музыкознании получил лишь последний, тогда как первые два имеют большей частью тезисное освещение. Для осмысления художественных результатов композитора в этом направлении необходимо изучение всех трёх образцов данного жанра с позиций музыкальной эстетики автора. В связи с этим заостряется внимание на следующих положениях:

- протезизм и, как следствие, игра со стилевыми элементами - отбор и их применение в рамках каждой отдельной концепции;
- высокое значение композиционной стороны сочинения, приобретающей самостоятельную эстетическую ценность (формообразование, работа с тематическим материалом, оригинальность и разнообразие структурных решений, владение различными жанрами в целом);
- связь стиля произведений с особенностями определенных периодов творчества;
- эклектизм, проявляющийся эпизодически в творчестве Сен-Санса и являющийся отголоском упомянутой выше стилевой игры.

Скрипичный концерт C-dur (1858), изданный как Второй, занимает особое положение во франко-бельгийской культуре уже потому, что он сочинен не скрипачом, как это было зачастую, а композитором, проявившим значительный интерес к различным жанрам. К моменту создания Сен-Санс уже был автором некоторых капитальных сочинений - трех симфоний, оратории, кантаты, мессы. Это, несомненно, наложило отпечаток на концерт, что выражается в активной тематической работе и достаточно высокой роли оркестра. Отличается оригинальностью построения I части (с перемещением вступительного оркестрового tutti несколько вглубь), мастерскую драматургическую "выстроенность" медленной части с мощной кульминацией, введение в финал фугато.

На композиционное мастерство еще при жизни автора обращали внимание музыковеды. В частности, Г.А. Ларош писал о "культе изящной формы и солидной техники", а А.П. Коптяев - об "удивительном техническом мастерстве и чистоте формы". В этой связи композитор предстает исконным выразителем французского искусства, в котором, по мысли М. Раля, "огромную роль играют тщательность и законченность отделки".

Второй концерт C-dur в действительности написан ранее, нежели Первый A-dur. Их нумерация отражает даты издания, а не написания: Первый концерт опубликован в 1868 году (op. 20), Второй в 1879 году (op. 58).

Традиция создания концертов скрипачами демонстрируется в XIX веке Р. Крейцером, П. Байо, П. Роде, Ф. Хабенком, Ш. Данкля, Ж. Аляром (во Франции) и Ш.-О. Берио, Ф. Прюмом, Ю. Леонаром, А. Вьетаном, Ф. Жеэн-Прюмом, Э. Изай (в Бельгии).

Второй концерт ярко отражает тенденции творчества К. Сен-Санса 1850-х гг., где существенное значение имеет героико-торжественное начало в музыке. Данное сочинение отличается приподнятостью изложения,

масштабностью скрипичной партии, высокой экстравертностью. Героика присутствует во всех трех частях цикла, в каждой из которых приобретает определенную окраску - жизнеутверждающего оптимизма (I часть), драматизма (II часть), праздничности (III часть). Пожалуй, главнейшей чертой концерта является "пробивная" плакатность изложения, что не в последнюю очередь отражает воздействие яркого стиля Г. Берлиоза. Однако чувствуется и тень Л.-В. Бетховена в едва уловимых деталях, кажущихся как бы случайными. Особенно ярко это проявляется в финале: в его относительно неспешном темпе, несколько глубоватой танцевальности, учтивости, во многом в австро-немецком духе (как, например, финал Пятого концерта Л.-В. Бетховена) и в особенности в "удалой" второй теме с ее тяжеловесным "притоптыванием". Краткая каденция гобоя во II части поневоле вызывает аллюзию на схожий эпизод в Пятой симфонии Л.-В. Бетховена (I часть). Американский музыковед Р. Ларри Тодд проводит параллель между Вторым скрипичным концертом Сен-Санса и Фортепианной сонатой ор. 53 Л.-В. Бетховена, указывая на последнюю как на возможную модель при написании концерта. В то же время благодаря чрезвычайно виртуозной партии солиста можно говорить о влиянии концертного стиля Н. Паганини, который в 1830-е гг. играл важнейшую роль в исполнительском и композиторском искусстве Франции. Типичными здесь становятся крупные мазки, широкий размах, театральность показа, несколько внешняя помба и отсутствие внутренней конфликтности содержания музыки. В скрипичной партии мы обнаруживаем широкие диапазоны мелодических построений, использование крайних позиций на струне G и взлеты в самые высокие регистры.

Аналоги с Л.-В. Бетховенным и Н. Паганини, возникающие во Втором концерте, обусловлены объединяющим с героическим началом, которое

Сен-Санс воплощает благодаря некоторому сближению со стилями названных авторов.

В написанном в это же время одночастном Скрипичном концерте *A-dur* (Первом, 1859) композитор применил во многом иной подход. Здесь практически все противоположно предыдущему Второму концерту: круг образов, характер тематизма, формообразование, скрипичная техника, соотношение солиста и оркестра. Одночастную структуру этого концерта исследователи нередко связывают с влиянием Ф. Листа. Однако вряд ли стоит абсолютизировать его, ведь Сен-Санс еще не обращается в творчестве этого периода ни к принципам монотематизма, ни к слитноциклической структуре, ни к жанру симфонической поэмы. В концерте доминирует светлая лирика. В сочетании с торжественными эпизодами, расположенными в ключевых моментах формы, она придает сочинению характер жизнеутверждающего оптимизма, что типично для творчества 1850-х гг. Характерно, что более прихотливая ритмика (в частности, синкопы в т. 59-63) уже предвосхищает чисто индивидуальную черту Сен-Санса. Работа с мотивами здесь, пожалуй, еще более тщательна. Композиционное мастерство К. Сен-Санса проявляет себя и в ином характере диалогических связей, которые реализуются более по вертикали, нежели по горизонтали, что спровоцировано сжатостью концерта (ок. 12 минут). Оркестр постоянно тематически поддерживает солиста, однако перегруженности фактуры, тем не менее, не возникает. Скрипичная партия не так масштабна, как в предыдущем Втором концерте; мы не встретим здесь обширных каденционных построений и виртуозной бравады. Даже в чувственном среднем разделе (*Andante espressivo* т. 118-172) Сен-Санс сохраняет благородную сдержанность высказывания и избегает малейшего проявления экзальтации. Яное преобладание штриха легато и ровных движений в мелодии по звукам гамм и трезвучий определяют умеренный

тонус высказывания; особенно показательна в этом плане главная тема (т. 14-21). В Первом концерте дают о себе знать периодически возникающие в творчестве Сен-Санса "эклетицизмы" - достаточно сопоставить Главную (т. 14-25) и Побочную (т. 41-58) партии, различные по стилистическим истокам - неоклассически-галантную (с ремаркой *grazioso*) и чувствительно-романтическую соответственно. Схожая ситуация наблюдается и в Пятом фортепианном концерте, где изящная игривость Главной партии стилистически контрастирует с трепетной задушевностью последующего *Un poco rubato*. Подобные довольно смелые сопоставления можно услышать и в симфонических поэмах композитора "Прялка Омфалы", "Юность Геракла".

Если в 1850-1860-е гг. К. Сен-Санса устойчиво привлекала торжественность, то 1870-1880-е гг. отличаются активным обращением к топосам чувствительности и патетики, что ярко запечатлено в Скрипичном концерте *h-moll op. 61*. (Третьем, 1880). Обращение к патетическому через декламационность вызвало использование соответствующей штриховой техники в партии солиста - *деташе* и *портато*. Возбужденным характером крайних частей (цикл трехчастен) обусловлено обращение к прыгающим (*спиккато*, *сотийе*) и комбинированным штрихом, а также пунктирному ритму, которые в предыдущих концертах были применены в сольной партии реже либо вовсе отсутствовали.

Романтически взволнованный строй музыки концерта на этот раз порождает новый ряд стилевых аллюзий (но никак не прямых подражаний). Так, патетически взволнованное начальное высказывание главной партии I части действительно кажется "заемным". Но и побочная партия при внимательном вслушивании некоторыми деталями близка побочной партии I части Второго концерта *op. 22* Г. Венявского. Их объединяют очаровательное сочетание в теме триолей и дуолей (восьмых

либо четвертей), создающих имитацию человеческой речи. Пасторальный характер II части во многом перекликается с безмятежностью *Andante* Скрипичного концерта op. 64 Ф. Мендельсона - их сближает опора на ритм баркаролы. О привнесении К. Сен-Сансом жанровости в эту часть косвенно свидетельствуют и характерные "ориентальные" реплики деревянных духовых; схожий прием можно встретить в "Гимне ночи" симфонии-оды "Пустыня" Ф. Давида.

Устремленность и ритмический накал главной темы III части во многом созвучны финалу "Шотландской" симфонии Ф. Мендельсона. Некоторые композиционные приемы здесь становятся весьма схожими - отрывистый аккомпонимент валторн и фаготов, активные затакты в теме. Многосоставность финала обусловлена его активной симфонической разработкой. Этому способствует и появление хорального эпизода (т. 151-212), в котором неожиданно угадывается тон вступления к "Лоэнгрину" - у Сен-Санса такое же эфемерное тихое звучание скрипок и схожие интервальные последовательности в мелодии (восходящие движения по звукам V-I и V-VI ступеней). Можно говорить о финалоцентристской концепции произведения, что в целом нетипично для концертов композитора.

Следует отметить, что все упомянутые выше "бетховенизмы", "мендельсонызмы", "вагнеризмы", разумеется являются не слепым копированием чужих приемов, свойством интегративного композиторского мышления К. Сен-Санса, его позднеромантической способностью к свободному использованию обширного музыкального багажа эпохи классицизма и романтизма. Данную особенность отмечал еще Ш. Гуно: "Он имеет потрясающую способность ассимиляции и может сочинять по желанию а'la Россини, Верди, Шуман, Вагнер; он досконально знает их всех, что, возможно, является лучшим способом не подражать

кому-либо из них. Он использует без злоупотребления все возможные комбинации и ресурсы, не порабощаясь любым из них". Скрипичные концерты могут служить прекрасной иллюстрацией к выше сказанному. Обращаясь к этому жанру, К. Сен-Санс каждый раз находит оригинальное художественное решение, свободно используя стилистические элементы имеющегося музыкального тезауруса. Объединяющим же фактором выступает стремление автора к совершенству формы, что подтверждают слова французских исследователей: "У Сен-Санса стиль выше мысли".

ГЛАВА 3. СКРИПИЧНЫЙ КОНЦЕРТ H-MOLL (ТРЕТИЙ) К. СЕН-САНСА.

3.1. Посвящение Пабло де Сарасате.

Испанский скрипач и композитор П. Сарасате был блестящим представителем вечно живого, виртуозного искусства. "Паганини конца века, король искусства каденцирования, солнечно светлый художник", - так называли Сарасате современники. Перед его замечательным инструментализмом преклонялись даже принципиальные противники виртуозности в искусстве - И. Иоахим и Л. Ауэр. Сарасате родился в семье военного капельмейстера. Слава сопутствовала ему поистине с первых шагов артистической карьеры. Уже в возрасте 8 лет он дал свои первые концерты в Ла-Корунье, а затем в Мадриде. Испанская королева Изабелла, восхищенная талантом маленького музыканта, наградила Сарасате скрипкой А. Страдивари и предоставила ему стипендию для обучения в Парижской консерватории.

Лишь одного года занятий в классе Д. Алара было достаточно, чтобы тринадцатилетний скрипач окончил одну из лучших консерваторий мира с золотой медалью. Однако чувствуя потребность в углублении музыкально-теоретических знаний, он еще 2 года занимался в классе композиции. Завершив образование, Сарасате совершает множество концертных поездок по странам Европы и Азии. Дважды (1867-70, 1889-90) он предпринял большое концертное турне по странам Северной и Южной Америки. Сарасате неоднократно посещал Россию. Тесные творческие и дружеские узы связывали его с русскими музыкантами: П. Чайковским, Л. Ауэром, К. Давыдовым, А. Вержбиловичем, А. Рубинштейном. О совместном концерте с последним в 1881 г. русская музыкальная пресса

писала: "Сарасате столь же бесподобен в игре на скрипке, сколько Рубинштейн не имеет себе соперников на поприще фортепианной игры..."

Секрет творческого и личного обаяния Сарасате современники видели в почти детской непосредственности его мировосприятия. По воспоминаниям друзей, Сарасате, был простодушным человеком, страстно увлекался коллекционированием тростей, табакерок, прочих антикварных вещей. Впоследствии всю собранную им коллекцию музыкант передал своему родному городу Памплоне. Ясное, жизнерадостное искусство испанского виртуоза почти в течение полувека пленяло слушателей. Его игра привлекала особым певуче-серебристым звучанием скрипки, исключительным виртуозным совершенством, феерической легкостью и, кроме того, романтической приподнятостью, поэтичностью, благородством фразировки. Репертуар скрипача был исключительно обширен. Но с наибольшим успехом он исполнял собственные сочинения: "Испанские танцы", "Баскское каприччио", "Арагонскую охоту", "Андалусскую серенаду", "Наварру", "Хабанеру", "Сапатеадо", "Малагуэню", знаменитые "Цыганские напевы". В этих сочинениях особенно рельефно проявились национальные черты композиторского и исполнительского стиля Сарасате: ритмическое своеобразие, колористическое звукоизвлечение, тонкое претворение традиций народного искусства. Все эти сочинения, как и две большие концертные фантазии "Фауст" и "Кармен" (на темы одноименных опер Ш. Гуно и Ж. Визе), до сих пор остаются в репертуаре скрипачей. Произведения Сарасате оставили значительный след в истории испанской инструментальной музыки, оказав заметное влияние на творчество И. Альбениса, М. де Фальи, Э. Гранадоса.

Многие крупные композиторы того времени посвящали Сарасате свои произведения. Именно в расчете на его исполнение были созданы такие

шедевры скрипичной музыки, как Интродукция и рондо-каприччиозо, "Хаванез" и Третий скрипичный концерт К. Сен-Санса, "Испанская симфония" Э. Лало, Второй скрипичный концерт и "Шотландская фантазия" М. Бруха, концертная сюита И. Раффа. Выдающемуся испанскому музыканту посвятили свои сочинения Г. Венявский (Второй скрипичный концерт), А. Дворжак ("Мазурек"), К. Гольдмарк и А. Макензи. "Величайшее значение Сарасате", - отмечал в связи с этим Ауэр, - "основывается на том широком признании, которое он снискал своим исполнением выдающихся скрипичных произведений своей эпохи". В этом - громадная заслуга Сарасате, одна из самых прогрессивных сторон исполнительской деятельности великого испанского виртуоза.

3.2. Использование штриховой техники в партии солиста.

Красивый, певучий, осмысленный звук - главное качество музыканта-исполнителя. Кроме того, красивый звук - это и разнообразная динамическая палитра исполнителя, тонкость фразировки и акцентировки, это и свой, подчас оригинальный, взгляд на данное произведение. Это и умение музыканта находить такие звуковые краски, которые способны передать стиль эпохи, характер исполняемого произведения.

Еще при жизни слагались легенды об искусстве великого итальянского скрипача и композитора Никколо Паганини. Его мастерство настолько поражало слушателей, что современники Паганини считали его музыку «дьявольской». Он виртуозно владел новыми техническими приемами и штрихами. Наши современники - Д. Ойстрах, Л. Коган, В. Спиваков - обладают своим неповторимым звуком, отражающим их личность, у каждого из этих музыкантов присутствует собственная манера исполнения, свой взгляд, свое видение, своя концепция данного произведения.

Основоположник русской скрипичной школы Л. Ауэр считал наличие красивого звука делом обучения и сокрушался, что игровым навыкам правой руки и технике смычка уделяется недостаточное внимание. Проблема качественного звукоизвлечения на скрипке сохраняет свою актуальность и в настоящее время. Наряду с такими критериями оценки исполнителей, как артистизм, свобода самовыражения, понимание стилевых особенностей данного композитора, владение разнообразными приемами игры, пластика игровых движений, всё же, самое главное требование - качество звукоизвлечения и высокий художественный и технический уровень исполнения.

Понятие «штрих» имеет несколько значений. Этим термином обозначают и направление движения смычка (вниз или вверх), и способ звуковедения, связанный со специфическим приёмом воздействия смычка на струну (легато, деташе, мартеле и пр.), и способ артикулирования звуков внутри музыкальной фразы. Также понятие «штрих» применительно к смычковым инструментам, должно рассматриваться как продиктованный образно-интонационным содержанием мелодии характер произнесения музыкальных звуков, достигаемый соответствующими движениями смычка.

Скрипичные штрихи условно можно разделить на две группы: основные и производные.

К основной штриховой группе можно отнести легато, деташе, мартеле, сотие и спиккато.

Первые три из них представляют собой фундамент классической смычковой техники, широко используемой в сочинениях Корелли, Вивальди, Тартини и других скрипачей-композиторов XVII-XVIII веков, а так же (в значительной мере) у Гайдна, Моцарта, Бетховена. Сотие и спиккато рассматриваются в качестве виртуозного владения смычком, поэтому и объединены они в одном разделе, несмотря на существенные различия по ряду параметров. Остальные скрипичные штрихи правомерно считать производными, поскольку в их звуковых характеристиках и приёмах исполнения так или иначе комбинируются отдельные элементы названных пяти типов. Понятия «основные» и «производные» штрихи используются здесь лишь с методической целью, а не в качестве ещё одного варианта общей классификации смычковых штрихов. Основные скрипичные штрихи активно формируют исходные навыки управления звуком скрипки, приёмы звукоизвлечения и звуковедения, смены направления смычка, переходов с одной струны на другую. Вместе с тем

штрихи в известном смысле представляют собой систему: между основными и производными штрихами существуют не только прямые, но и обратные связи. Следовательно, усиление внимания к производным штрихам совершенствует выполнение основных, улучшает звучание скрипки в целом.

В скрипичном концерте h-moll Сен-Санса запечатлено использование соответствующей штриховой техники партии солиста - деташе и портато.

Деташе (значит «отделяемый») по своим музыкально-выразительным возможностям в наибольшей мере приближается к легато. Несмотря на иной способ игры – извлечение каждого звука отдельным движением смычка – деташе, как и легато, прежде всего выявляет вокальную, мелодическую природу скрипки. Поэтому важнейшая особенность этого штриха состоит в большей или меньшей слитности, певучести звучания, что в первую очередь связано с плавным соединением звуков при смене направления смычка. Отличается деташе от легато более отчетливым началом каждого звука, благодаря чему появляется возможность варьировать характер их соединения. Исходя из артикуляционных особенностей можно выделить три разновидности деташе:

*певучее, слитное;

*декламационное (часто называемое «баховским»);

*маркированное;

Слитное деташе, отличающееся кантабильностью, требует соответствующей слуховой настройки. Ученик должен прежде всего ясно представлять и активно воспринимать напевность звукового потока, нужна

постоянная забота о выравнивании силы звучания, осуществляемом противоположными движениями смычка (вниз и вверх).

Работа над деташе в начальном периоде обучения должна быть самым тесным образом связана с правильным формированием элементарных двигательных навыков и основных приёмов звукоизвлечения. В первую очередь над штрихом следует работать в верхней и нижней частях смычка (как в подвижных, так и в медленных темпах), где легче достичь полноценного и разнообразного звучания. Что же касается средней части, то деташе в этой части смычка, особенно при игре в быстрых темпах, несколько ограничено в своих выразительных возможностях. Хотя деташе в принципе может быть исполнено любой частью смычка, наиболее целесообразно использование верхней его части. Именно здесь особенно ярко выявляется певучая природа и вместе с тем его живой, устремлённый характер.

Декламационное деташе отличается иной артикуляцией смежных звуков – скорее разделительным, нон-легатным соединением. Эта разновидность штриха применяется в умеренных темпах, когда характер музыки требует более чёткого произнесения каждого звука фразы. Подобное речевое артикулирование звуков свойственно исполнению скрипичных сочинений И.-С. Баха.

Способ исполнения декламационного деташе имеет две особенности. Первая состоит в том, что в момент смены направления смычка давление на струну несколько ослабляется. Другой особенностью является то, что ведущее движение здесь осуществляется не предплечьем, а плечом.

Маркированное деташе чаще всего применяется при исполнении музыки, энергичной по характеру, требующего особого подчёркивания, как бы утяжеления каждого звука. Маркированное деташе, как правило,

употребляется в мелодических построениях, изложенных четвертями или восьмыми, реже – половинными нотами.

Деташе используется в различных частях смычка, наиболее удобен в верхней и средней части. Смычок, который лежит на струне обеспечивает точность руководства штрихом деташе. Именно в штрихе деташе необходимо контролировать ровность звука на всем протяжении смычка. Музыкально-исполнительское содержание деташе богато оттенками. В пределах певучести оно может быть драматичным и лиричным по трактовке. Широкий диапазон имеют темповые трактовки, от медленного (на целый смычок) до быстрого (коротким отрезком смычка). Характер движения руки в деташе можно определить как плавно-равномерный, с помощью которого достигается поступательное движение смычка. Акцентированное деташе и деташе в быстром темпе должны иметь элементы размашистого сохранения певучего характера. Пропорция плавности и размашистости будет зависеть от характера атаки и от быстроты темпа. Нужно обратить внимание на одинаковое движение смычка на деташе вниз и вверх, т.е. уравнивать силу тяжести. Правильное исполнение деташе зависит от положения пальцев на трости: как слишком разбросанные, так и собранные пальцы мешают свободе движения. Важно для хорошего звучания ощущение веса руки и смычка, а также всех пальцев. Это нужно обеспечить свободным положением пальцев, которые находятся на трости и кисти, находящейся выше плоскости трости, почти не прогибая ее при движении вниз. Большой палец контролирует ощущение веса руки и смычка.

Полное звучание деташе может быть достигнуто двумя способами:

- 1) за счет ширины штриха, т.е. большей скорости проведения.
- 2) за счет плотности смычка.

Преимущество отдается первому способу, он благоприятствует ясному звучанию основного тона и есть возможность использовать размашистый способ в широком деташе, а это увеличивает эмоциональность исполнения.

Портато. Кроме основных типов штрихов, техника смычка имеет в своем распоряжении смешанные и переходные штрихи, которые формируются на базе основных. К смешанным принадлежат штрихи, обладающие качеством двух видов портато, в которых соединяются легато и стаккато. Летучее стаккато имеет признаки спиккато, звуки отделяются не паузами на струне, а скачками над струной.

Смешанными типами штрихов не ограничивается арсенал техники. Много штрихов переходного типа: отдельное акцентированное деташе - мелкое мартле. Эти штриховые разновидности содержат общие компоненты между спиккато и деташе: где протяженность смычка велика для спиккато и мала для деташе. Иногда в старинной музыке эпохи барокко (Бах, Гендель, Вивальди и др.) применяется специальный характерный смычковый штрих портато, который представляет в некотором роде отдельное подчеркнутое деташе.

3.3. Анализ формы и исполнительства концерта.

Основная тональность первой части Третьего концерта Сен-Санса h-moll с учётом гармонических отклонений тональности. Размер 4/4 сохраняется от начала до конца первой части произведения. Концерт начинается со вступления оркестра - 4 такта тремоло скрипок по звукам тонического трезвучия (си, ре, фа) на pp.



С пятого такта концерта вступает игра солиста четвертями с динамикой f.



В течении 16 тактов от начала solo проигрывание происходит на струне G с использованием акцентированного дэташе.

Violin. *Allegro non troppo. (♩ = 92)* *passionato*

Piano. *Allegro non troppo. (♩ = 92)* *pp* *con Ped.*

sempre pp

The image shows a musical score for Violin and Piano. The Violin part is on a single staff with a treble clef, marked 'Allegro non troppo. (♩ = 92)' and 'passionato'. The Piano part is on two staves (treble and bass clefs), marked 'Allegro non troppo. (♩ = 92)', 'pp', and 'con Ped.'. The Piano part is divided into four systems. The first system is marked 'pp' and 'con Ped.'. The second system is marked 'sempre pp'. The third and fourth systems continue the piano accompaniment.

При этом важно обратить внимание на переходы, смену позиций в левой руке и на ведение смычка в правой. С 4-6 такты идет секвенционное движение по секундам вниз.

После завершения основной темы (с 17 такта) продолжением служит волнообразное движение триолями с увеличением динамики с *mf* до *f*. От начала концерта до 25 такта солиста сопровождает тремоло, но с 6 такта к ним добавляются акцентированные аккорды на слабую долю, что создает ощущение синкопированного ритма. С 25 такта в партии солиста происходит переключки между солистом и оркестром.

The image displays two systems of musical notation for violin and piano. The top system consists of a violin staff and a piano staff. The violin part features a melodic line with various dynamics markings such as *mf*, *f*, and *ff*, along with accents and slurs. The piano accompaniment includes a prominent tremolo in the right hand and a steady bass line in the left hand. The bottom system continues the musical piece, showing further development of the violin melody and piano accompaniment, with similar dynamic and articulation markings.

После небольшого проигрыша оркестра (6 тактов) у solo звучит секвенционное движение вниз, которое повторяется после смены первой группировки секвенций восьмыми в интервал сексту.



Затем через 2 такта, после второй группировки секвенций, происходит волнообразное движение шестнадцатыми, преводящее к триольным четвертям, в свою очередь снова выполняющее функцию секвенционного движения вниз, но на этот раз с группировкой в два такта с интервалом в октаву.

Saint-Saens — Concerto No. 3 in B Minor, Op. 61



Триольные четверти сопровождаются синкопированным органным пунктом.



В итоге секвенционное движение приводит к целым нотам (tr), восходящим по звукам тоники, которое переходит к волнообразному триольному движению, затем к квартольному. После этого следует проигрыш оркестра (18 тактов). В нем наблюдается основная тема в измененном виде у медно-духовых инструментов, затем к ним присоединяются скрипки.



С 82 такта начинается связующая партия, построенная на самостоятельном проведении темы, которая не является ни продолжением Главной партии, ни предвосхищением Побочной партии. В тональном отношении она является модулирующим переходом. Связующая партия не имеет четкой формы.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system features a vocal line in the upper staff with the markings *espressivo* and *mf cantabile*, and a piano accompaniment in the lower staff with a *p* dynamic marking. The second system features a vocal line in the upper staff with the marking *tranquillo assai* and a *p* dynamic marking, and a piano accompaniment in the lower staff with a *p* dynamic marking. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Побочная партия написана в доминантовой тональности (т.е. E dur). Она отличается резким контрастом от Главной партии. Воспроизводится новая тема (*dolce espressivo*). В плане исполнительства Побочная партия богата насыщенностью звука, своеобразием колорита, ведением единой мелодической линии. Побочная партия написана в форме периода, состоящего из двух предложений (8+8) с небольшим расширением, приводящим к тонике (ми).

В этой же доминантовой тональности (E dur), как и в начале концерта, вступает тремоло скрипок (два такта), а после него и главная тема.

К ней прибавляются множество технических пассажей.



Для правильного их воспроизведения необходимо разделить пассажи на мелкие ритмические группировки, например, взяв одну группировку шестнадцатых, играть отдельным штрихом детали, выделяя акцентом каждую долю.



Это обеспечит четкую последовательность нот в пассажах при оригинальном исполнении. Среди этих многочисленных пассажей есть и октавные пассажи. При их обыгрывании стоит дать опору на нижний звук.



Далее связующая партия предшествует арпеджированное восхождение триолями.



Связующая партия написана в основной тональности, которая служит модуляционным переходом к побочной партии в тональности одноименного мажора (H dur).

9

cantabile

mf espress.

dim.

mf espress.

dim.

Сначала здесь побочная партия дется в укороченном варианте в нижнем регистре (12 тактов).

dolce espress.

3

3

3

Затем на октаву выше она проходит как вначале.



Первая часть концерта завершается динамизированной репризой в основной тональности (h moll). Особую краску вносит появление мажорной терции при общем минорном фоне.



Особо следует выделить обилие арпеджированных и гаммообразных пассажей в ритмической раскладке шестнадцатыми и триолями.

The image shows a page of musical notation for Saint-Saens' Concerto No. 3 in B Minor, Op. 61, page 12. The score is written for piano and includes two systems of staves. The first system consists of a single treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The second system also consists of a single treble clef staff with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. The piano part is characterized by broken chords and a steady rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *pp* and *ppp*. The key signature is B minor, and the time signature is 4/4.

Особенную экспрессию создает фактура в форме ломанных аккордов.

The image shows a page of a musical score for Saint-Saens' Concerto No. 3 in B Minor, Op. 61, page 13. The score is written for a piano and consists of four staves. The top staff features a complex, rapid melodic line with many accidentals. The second staff shows a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The third staff contains dense chordal textures, likely for the left hand, with a forte (*f*) dynamic marking. The bottom staff features a melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking and a *ff* (fortissimo) dynamic marking towards the end of the page.

Первая часть концерта завершается сменой мелодических восхождений и затяжных тремоло на 4 такта.



Кульминацией здесь выступают восходящие арпеджио триолями на ff, которые приводят к тонике.



Рассмотренный концерт является ярким показателем таланта Камиля Сен-Санса. Чисто музыкальное дарование Сен-Санса, как мы видели, было огромным — оно блистательно выступило с самых юных лет в превосходнейших качествах аналитического и синтетического слуха, в необыкновенной памяти в чрезвычайном умении усваивать и претворять самые различные данные слуховых впечатлений, связанных как с жизнью, так и с музыкой. С самого начала своего творческого пути Сен-Санс проявил феноменальную способность к музыкальному мышлению, к логике в организации музыкальных звуков. И это сразу способствовало выработке его великолепного мастерства

(конструктивного, фактурного, тембрового, гармонического и т. д.), которое постоянно дает себя знать даже в наименее удачных его сочинениях. Мастерство это поистине драгоценно как своим совершенством, так и легкостью, неприметностью. Однако ценность и долговечность произведений искусства не определяется одними лишь чисто профессиональными качествами дарования их создателя. Сен-Санс был в высокой степени способен вдохновляться музыкой, как объектом для создания музыки же — подобно тому как живописец может вдохновляться ранее созданными картинами. Музыка тех или иных мастеров прошлого и современности могла оказываться для Сен-Санса как бы натурой, которую он отражал в своем, собственном мире искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключении изложены основные результаты выпускной квалификационной работы. В ходе работы над ней показал свою продуктивность избранный нами концерт (в границах скрипичного жанра), в соответствии с которым был проведен непредвзятый, но при этом детальный анализ историко-художественной и композиционно-технической специфики скрипичного концерта, позволивший приблизиться к более предметному пониманию реальных особенностей данного жанра.

Значительным достижением в персональной плоскости нашего исследования видится перспектива более детального рассмотрения путем глубокого анализа произведения Сен-Санса в историческом контексте.

Проделанный нами анализ персонального преломления выведенных в работе исторических закономерностей скрипичного концерта дал дополнительный материал, характеризующий индивидуальные творческие установки данного композитора. Весьма показательны с этой точки зрения техническое разнообразие, своевременная смена тонального плана, гармоническое сочетание оркестра и солиста. Общая исполнительская картина данного произведения, оставляющая у слушателей глубокое впечатление, показывает, что концерт для скрипки с оркестром h-moll Сен-Санса поистине соответствует заданному жанру. Именно такое видение скрипичных концертов К. Сен-Санса позволило по достоинству оценить в данном произведении колорит, свойственный мелодике композитора, общий план его творческого развития, филигранность пассажей, акцентов, динамических оттенков.

Данный анализ обеспечил значительно более равноправное положение в общей жанровой картине скрипичных концертов Сен-Санса.

ЛИТЕРАТУРА

1. А. Д. Алексеев . Камилль Сен-Санс (Французская фортепианная музыка конца XIX — начала XX века. М., 1961).
2. Н. Алексеев . Новое о Сен-Сансе (к 125-летию со дня рождения). Ж . «Советская музыка», 1960, № 10.
3. Клод Дебюсси . Статьи, рецензии, беседы. М.-Л., 1964.
4. Н. Кашкин . «Самсон и Далила» Сен-Санса (ж. «Артист», 1894, № 34, февраль).
5. А.П. Коптяев . Лекция о К. Сен-Сансе («Русская музыкальная газета», 1895, № 4).
6. Альфред Корто. Сен-Санс и фортепиано (в кн.: А. К о р т о. Ю. Кремлев. Камилл Сен-Санс и его эстетика (ж. «Советская музыка», 1955, № 6). О фортепианном искусстве. М., 1965).
7. Франц Лист . Письма к Сен-Сансу (ж. «Советская музыка», 1936, № 7).
8. Вл. Протопопов . История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков. М., 1965, гл. 16.
9. Ромен Роллан . Камилл Сен-Санс («Музыканты наших дней» — Р. Роллан . Собр. сочинений. Том XVI. Л., 1935).
10. К. Сен-Санс . Гармония и мелодия (ж. «Артист», 1890, № 9).

11. Ж. Тьерсо. К. Сен-Санс (в книге «Французская музыка второй половины XIX в.». М., 1938).

12. Постановление Президента Республики Узбекистан "О мерах по дальнейшему развитию системы высшего образования" Сайт: <http://uza.uz/ru/documents/o-merakh-po-dalneyshemu-razvitiyu-sistemy-vysshego-obrazovan-20-04-2017>

13. Указ Президента Республики Узбекистан «О мерах по дальнейшему совершенствованию системы управления в области культуры и спорта» Газета "Правда Востока" от 15 февраля 2017 года.

ПРИЛОЖЕНИЯ

В приложении использован нотный материал Третьего скрипичного концерта (I часть) К. Сен-Санса: клавир и исполнительская редакция партии скрипки Д. Ойстраха. Также прилагается диск с презентацией на 16

слайдов, электронный вариант выпускной квалификационной работы и рецензия от научного руководителя.