

ЛИТЕРАТУРА

1. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII – XX вв. : учеб. пособие для муз. вузов искусств / А. Кудряшов. – Изд. 2-е., стереотип. – СПб. : Лань ; М. : Планета музыки ; Краснодар : Music Planet, 2010. – 432 с.
2. Мильштейн Я. Комментарии / Я. Мильштейн // Полн. собр. соч. [Ноты] : для фп. / Ф. Лист. – М., 1961. – Т. 2. – С. 191. – (Классики мировой фортепьянной музыки).
3. Мильштейн Я. Ференц Лист : монография. В 2 т. Т. 1 / Я. Мильштейн. – М. : Музыка, 1971. – 864 с. – (Классики мировой музыкальной культуры).
4. Панкратова В. Баллада / В. Панкратова. – М. : Гос. муз. изд-во, 1960. – 40 с.

REFERENCES

1. Kudryashov A. (2010). Theory of musical content. Artistic ideas of European music XVII – XX centuries. Textbook. allowance for mus. highschoools of arts. Music Planet, 432 p.
2. Milstein Ya. (1961). Comments. Complete set of works [Notes]: for piano, 2, 191.
3. Milshtein Ya. (1971) F. Liszt : a monograph. In 2 vols. V. I. Music, 864 p. – (Classics of world musical culture).
4. Pankratova V. (1960). Ballada. Gos. mus. Izd-vo, 40 p.

УДК: 787.1.082.4 (44) “18”

Александр Бурель

Харьковская областная филармония (Харьков)

О ФРАНЦУЗСКИХ СКРИПИЧНЫХ КОНЦЕРТАХ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX СТОЛЕТИЯ

Бурель А. В. О французских скрипичных концертах последней трети XIX столетия. В статье представлен панорамный обзор жанра французского скрипичного концерта последней трети XIX столетия. Материалом послужили произведения К. Сен-Санса, В. Жонсьера, Ж. Гарсена, К. де Гранваль, Э. Лало, Б. Годара, Г. Форе, Т. Дюбуа. Возрастание композиторского интереса к данной жанровой ветви связано с возрождением инструментализма во Франции в русле созданного в 1871 году Национального музыкального общества. Вместе с тем, отмечается, что отдельные попытки обращения авторов к скрипичному концерту возникали

несколько ранее, до появления Общества (в творчестве Ж.-Д. Аляра, Ш. Данкля). При рассмотрении произведений реализован как музыкально-теоретический анализ основных элементов их структуры, так и исторический подход (указываются даты премьер и публикаций, адресаты посвящений, первые исполнители). Отличительными признаками французской жанровой ветви в указанный период выступают характерная в определённой степени для национальной культуры инерционность мышления, малая доля экспериментов, что проявляется в традиционном мелодико-гармоническом мышлении и тяготении к классической композиционной структуре (как правило, трёхчастной), без внедрения поэзных принципов. Налицо стремление к обозримости формы, высокое внимание к тембровой стороне звучания и ясности изложения, отсутствие философизации, драматизма, рефлексивных мотивов. Указывается, что авторы рассматриваемых сочинений нередко сами являются скрипачами; отмечается весомость творческих достижений франко-бельгийской исполнительской скрипичной школы.

Ключевые слова: романтизм, французская инструментальная музыка, скрипичный концерт, «период Обновления», Национальное музыкальное общество, П. Сарасате, К. Сен-Санс, Э. Лало, Б. Годар.

Бурель О. В. Про французські скрипкові концерти останньої третини XIX сторіччя. У статті представлений панорамний огляд жанру французького скрипкового концерту останньої третини XIX сторіччя. Матеріалом стали твори К. Сен-Санса, В. Жонс'єра, Ж. Гарсена, К. де Гранваль, Е. Лало, Б. Годара, Г. Форе, Т. Дюбуа. Зростання композиторського інтересу до даної жанрової гілки пов'язане з відродженням інструменталізму у Франції в руслі створеного у 1871 році Національного музичного товариства. Разом з тим, відзначається, що окремі спроби звернення авторів до скрипкового концерту виникали дещо раніше, до появи Товариства (у творчості Ж.-Д. Аляра, Ш. Данкля). При розгляді творів реалізовано як музично-теоретичний аналіз основних елементів їх структури, так і історичний підхід (наводяться дати прем'єр та публікацій, адресати присвячень, перші виконавці). Відмінними ознаками французької жанрової гілки у вказаний період виступають характерна в певній мірі для національної культури інерційність мислення, мала доля експериментів, що проявляється у традиційному мелодико-гармонічному мисленні та схильності до класичної композиційної структури (як правило, тричастинної), без впровадження поемних принципів. Наявними є прагнення до компактності форми, висока увага до тембрової сторони звучання та ясності викладу, відсутність філософізації, драматизму, рефлексивних мотивів. Вказується, що автори розглянутих творів нерідко самі є скрипачами; відмічається вагомість творчих здобутків франко-бельгійської виконавської скрипкової школи.

Ключові слова: романтизм, французька інструментальна музыка, скрипковий концерт, «період Оновлення», Національне музичне товариство, П. Сарасате, К. Сен-Санс, Е. Лало, Б. Годар.

Burel O. V. About French Violin Concertos at the last third of the 19th century.

Background. In the first decades of the 19th century a violin concerto's genre was developed very actively in France through creativity of R. Kreutzer, P. Rode, P. Baillot, Ch. Lafont, as well as J. F. Mazas and F. A. Habeneck. And if we have some general ideas about these works, then further ways of the national genre branch are little investigated in the domestic musicology. For example, the dissertation by V. Velikaya (1992) represents only the works by E. Lalo and C. Saint-Saens (op. 61) among French Violin Concertos at the 2nd half of the 19th century. Deficient research degree of this material determines the **relevance** of stated topic. The **objectives** of this study are the attracting researches attention to French Violin Concertos at the last third of the 19th century and presentment of national genre branch panorama. There has been realized musical-theoretic analysis of basic structural elements, as well as historical approach noting premieres and publications dates, dedication names, and first performers. Reference of the foreign material is complemented by musical examples from considered works.

C. Saint-Saens's Concerto A-dur (1859) demonstrates author's technical compositional proficiency with masterful development of opening theme motives, as well as independent thinking with avoiding flaming pathetic of Concertos by H. Vieuxtemps (Nos. 4, 5) and H. Wieniawski (Nos. 1, 2). Here we find quite sanguine and objective manner of utterance. The choice of the compact one-movement structure is driven by a prompt execution of the P. Sarasate's request, also as the reluctance to repeat, because little earlier composer created three-movement Violin Concerto C-dur (1857–1858). The stylistics of this opus reveals his belonging to the early creativity period, as indicated, in particular, by the abundance of festive moments in all movements of the cycle. The far-famed Concerto No. 3 (1879–1880) by C. Saint-Saens is the undisputed masterpiece, because it successfully combines the accomplished compositional technique with the sensuality of emotions.

Two Violin Concertos (1873 and 1879) by E. Lalo are attractive with their brilliant and colorful orchestration and springy rhythmic, which inherit Berlioz's tradition. Often the author achieves this through alternation of double and triple rhythmic patterns in different embodiments. Highly original melodic-harmonic thematism gives the incontrovertible advantage to Concertos by E. Lalo.

B. Godard's Violin Concertos (1877 and 1891) often comprise talented musical ideas: whether it's melodic findings, or original orchestral effects. At times the composer lacks the skill to refine a felicitous musical thematism, so that it is different from C. Saint-Saens. On the other hand B. Godard's lyric has its own unique inimitable shade of subtle melancholy and sincerity. It sometimes reaches fervor narration that is not so common for C. Saint-Saens. B. Godard was influenced by his teacher H. Vieuxtemps, but at the same time he showed the individual talent side, which undoubtedly testifies to the originality of his creative person. The incomplete Concerto A-dur (1878–1879) by G. Faure demonstrates a completely different feelings sphere, which contrasts with the above-described works. There are neither lush genre sketches like E. Lalo nor sensitive expression like B. Godard, but narrative lyrics prevails here. Schumann's influence puts

this Concerto somewhat apart from extrovert active opuses by E. Lalo, B. Godard and C. Saint-Saens. Also involuntary comparisons with C. Saint-Saens arise when we turn our attention to the creative personality of T. Dubois. They are united by their lifetime dates, widely represented instrumental line (Symphonies, Piano Concertos, Violin Concerto, Concert Suite), moderate romanticism, normative musical language. Concerto d-moll (published in 1898) by T. Dubois is very traditional for the time of its creation. It reveals the academic composer style.

The **results** of the research bring to light that authors of examined works are often violinists themselves (E. Lalo, B. Godard, J. Garcin, A. Toudou, L. Grobet). In addition, powerful traditions of French and Franco-Belgian violin schools are of great importance in this matter. The present results are significant in narration of little-known French authors. We conclude that discussed here Violin Concertos demonstrate inertia, traditionalism, somewhat typical in French music, that reflected in compositional structure and melody-harmonic thinking. It should be noted three-movement structure without adding poem principles, also as aspiration to briefness of form (without overgrowth of cycle even using four-movement structure). Traditionally, French composers are paying attention to timbre aspect of sounding and clarity of presentation. There is difficult to find the display of philosophicity, reflection or dramatic effect (unlike German Violin Concertos by R. Schumann, J. Brahms, M. Bruch, C. Reinecke, for example).

Key words: romanticism, French instrumental music, Violin Concerto, «Renovation period», National music society, P. Sarasate, C. Saint-Saens, E. Lalo, B. Godard.

Постановка проблемы. В первых десятилетиях XIX века скрипичный концерт во Франции был разработан весьма активно благодаря творчеству Р. Крейцера, П. Роде, П. Байо, Ш. Лафона, а также Ж. Ф. Мазаса и Ф. А. Хабенка. И если об этих сочинениях мы имеем некоторое представление [3; 5], то дальнейшие пути развития национальной ветви жанра в отечественном музыкознании слабо обозначены. Например, в диссертации (1992 г.) В. Великой [3] среди французских скрипичных концертов второй половины XIX столетия рассмотрены лишь сочинения Э. Лало и К. Сен-Санса (*op.* 61). Недостаточная изученность данного материала обуславливает **актуальность** избранной темы. **Целью статьи** является привлечение внимания исследователей к французским скрипичным концертам последней трети XIX столетия посредством представленного панорамного обзора национальной ветви жанра. Справочные материалы, почерпнутые из различных иностранных источников [10–15], дополняются собственно анализом основных параметров музыкального текста.

Изложение основного материала. Итак, вслед за многочисленными концертами представителей Парижской скрипичной школы, начиная с середины 1820-х годов, в развитии жанра наступил период затишья. Интересно, что ни Г. Берлиоз, ни его современники (Ж. Онсло, Л. Фарранк, А. Ребер, Ф. Давид), также активно работавшие в инструментальном направлении, так и не написали скрипичного концерта¹. Редкие попытки обращения к жанру во второй трети столетия принадлежат снова скрипачам – Ш. Данкля (*op.* 78, ок. 1856) и Ж.-Д. Аляра (*op.* 15, ок. 1845; *op.* 34, 1859). Имя последнего автора представляет больший интерес в плане его педагогической работы, поскольку, как мы увидим далее, с исполнительской и композиторской деятельностью учеников Ж.-Д. Аляра – П. Сарасате, Ж. Гарсена, М. Тайо – связано возникновение новых образцов французского скрипичного концерта. Наиболее яркой звездой в преподавательском классе Ж.-Д. Аляра, пожалуй, является П. Сарасате (1844–1908). С выступления 8 марта 1861 года перед Императором Наполеоном III началось стремительное восхождение карьеры молодого скрипача. Незадолго до этого события, в 1859 году, состоялась встреча 15-летнего артиста с К. Сен-Сансом (1835–1921). «Он пришел ко мне, – вспоминал впоследствии французский мэтр, – и вежливо попросил, как ни в чем не бывало, сочинить для него концерт. Будучи весьма польщенным, я пообещал выполнить его просьбу и сдержал своё слово, написав **Концерт Ля мажор**, за которым (не знаю почему) закрепилось немецкое название “концертштюк”» [14, с. 37]. Премьеру сочинения удалось осуществиться лишь 4 апреля 1867 года: выступление в зале Плейель прошло с огромным успехом и 27 апреля состоялось повторное исполнение. В своём *op.* 20 К. Сен-Санс продемонстрировал как основательную техническую композиторскую сноровку, мастерски разработав в различных вариантах два мотива из начальной темы (тт. 1–2), так и независимость мышления, поскольку здесь он весьма далёк от страстной патетики концертов А. Вьетана (№4, 1849–1850; №5, 1858–1859) и Г. Венявского (№1, 1852; №2, 1856–1862). В противоположность ярко

¹ Опубликованный в 1847 году Скрипичный концерт «Егоіса» *op.* 42 А. Литольфа, которого чаще всего называют французским композитором, мы не берём в счет, поскольку автор в период его написания жил не во Франции.

выраженному субъективному началу данных сочинений мы обнаруживаем классицистски-жизнерадостный объективный тон высказывания, что реализуется посредством широко представленного топоса торжественности, типичного для раннего творчества К. Сен-Санса. Выбор композитором компактной одночастной структуры (сонатного *allegro* с эпизодом в разработке) продиктован как стремлением оперативно исполнить просьбу П. Сарасате, так и нежеланием повторяться, поскольку годом ранее автор написал трёхчастный скрипичный концерт *C-dur* (1857–1858), о котором будет сказано позже.

Если для К. Сен-Санса концертная ветвь стала впоследствии магистральной линией, то написание В. Жонсьером¹ **Концерта *d-moll*** (1866) имеет несколько случайный характер, поскольку инструментальное направление в его творчестве занимает подчинённое положение, вытесняясь операми. Премьера сочинения состоялась 12 декабря 1869 года в зале Парижской консерватории. Согласно М. Штегеману, каждая из трёх частей (*I. Allegro*, *II. Adagio*, *III. Allegretto*) совершенно традиционна по форме [15, с. 181]. Тем не менее, следуя нововведениям романтизма, автор помещает в первой части каденцию солиста перед репризой, а также связывает при помощи *attacca* первую и вторую части.

С возникновением в Париже в 1871 году Национального музыкального общества концертно-симфоническая ветвь композиторского творчества приобрела мощный стимул к развитию. В этот период, получивший название «Обновления» («*Renouveau*»)², многие авторы обратились в том числе и к жанру скрипичного концерта. Одним из музыкантов, стоявших у истоков Общества, является композитор Ж. Гарсен³,

¹ В. Жонсьер (1839–1903) – французский композитор, музыкальный критик. В наше время наблюдается усиление интереса исполнителей к творчеству данного автора: в 2014 году была осуществлена аудиозапись оперы «Димитрий», а в 2011 году исполнена «Романтическая» симфония.

² Согласно М. Друскину, «период Обновления» охватывает последнее тридцатилетие XIX века. «Концом его [периода – А. Б.] можно условно считать 1902 г. – год постановки “Пеллеаса и Мелисанды” Дебюсси», – пишет исследователь [см.: 9, с. 3].

³ Ж. Гарсен (1830–1896) – французский композитор, скрипач, солист оркестра Opéra de Paris. Ученик Ж. Клавеля и Ж.-Д. Аляра (скрипка), А. Адана (композиция). Среди его сочинений – Концертино для альты (либо виолончели) с оркестром *op. 19* (опубл. в 1878 г.) [10, с. 294].

«изящность стиля которого ни в коей мере не уступает чувству формы» (согласно Х. Имберу) [13, с. 61]. Перу автора принадлежит **Концерт *d-moll op. 14*** (1872), исполненный им в зале Парижской консерватории с оркестром под управлением Ж. Э. Падлу. Первая часть начинается оркестровым вступлением (*Andantino con moto*), после которого следует выход солиста – каденционное построение протяженностью 16 тактов. В начале основного раздела части (*Allegretto tranquillo*) звучит тема кантиленного склада, заявленная во вступлении. В двухчастной форме написана наступающая *attacca* вторая часть (*Andante sostenuto*). Её основная тема (*B-dur*) несёт в себе настроение безмятежности и покоя. Воодушевлённый финал (*Allegro con spirito*) эффектно завершает произведение в торжественно-радостных тонах *D-dur*. Написанное в это время **Концертино *D-dur*** (опубл. в 1874 г.) К. де Гранваль¹ также имеет трёхчастную структуру, однако с нестандартным темповым соотношением: *Andante con moto* (I ч.), *Allegro con moto – Allegro moderato molto* (II ч.), *Allegro* (III ч.). Как указывает М. Штегеман, «композиторша достигла сбалансированности между солирующей скрипкой и оркестром, хорошо усвоив знания из уроков с Сен-Сансом» [15, с. 194]. К слову, схожее соотношение темпов частей можно обнаружить в написанном незадолго до этого Фортепианном концерте №2 (1868) К. Сен-Санса.

Весьма значителен вклад Э. Лало² в инструментальную музыку Франции. Причем, если в 1850-е годы автор был сосредоточен на камерно-ансамблевой ветви, то начиная с 1870-х годов он переключился на концертно-симфоническое и симфоническое направления³. В 1873 году

¹ К. де Гранваль (1828–1907) – французская композиторша, сочинявшая под различными псевдонимами (Valgrand, Tesier, Blangy, Jesper). Ученица Ф. фон Флотова и К. Сен-Санса. Перу К. де Гранваль также принадлежит Концерт для гобоя с оркестром *d-moll op. 7* (1878) [10, с. 331].

² Э. Лало (1823–1892) – французский композитор и скрипач испанского происхождения. Ученик Ю. Шюльгофа (композиция), П. Байо и Ф. Хабенка (скрипка) [10, с. 504].

³ В это время Э. Лало создал такие произведения, как «Испанская симфония» для скрипки с оркестром (1874), Виолончельный концерт *d-moll* (1877), «Норвежская фантазия» для скрипки с оркестром (1878), «Норвежская рапсодия» для оркестра (1879), Скерцо *d-moll* для оркестра (1884), Фантазия-балет для скрипки с оркестром (1885), Симфония *g-moll* (1885–1886), Фортепианный концерт *f-moll* (1888–1889), Дивертисмент для оркестра (на основе музыки из оперы «Фиеско»).

Э. Лало написал для П. Сарасате **Концерт *F-dur* op. 20**. Скрипач осуществил премьеру посвященного ему сочинения 18 января 1874 года. «Артист убедительно раскрыл красоту этого выдающегося произведения, – сообщает Х. Имбер. – Успех был значительный, и второе исполнение состоялось в Театре Шагле 25 января 1874 года» [12, с. 173].

Во вступительном *Andante* (в *f-moll*) первой части мощным репликам оркестра противопоставлены жалобные ответы солиста. Впрочем, мрачная атмосфера данного эпизода мгновенно рассеивается с наступлением радостно-упоительной темы главной партии (в *F-dur*) *Allegro*. В разработке композитор проводит тревожным воспоминанием тему вступления, и ею же завершает первую часть. В Романсе (II ч., *Andantino*) воцаряется безмятежно-светлое настроение. В открывающем оркестровом высказывании тихо, но очень экспрессивно, излагают тему струнные *con sordini*. В тт. 3–4 выразительны хроматические ходы в среднем голосе по звукам IV# – IV – III ступеней *B-dur*. Сопровождающееся сменой тональности и размера *Allegro con fuoco* по сути является финалом Концерта, хотя в нотном издании оно не обозначено в качестве отдельной, третьей части. Синкопирующие акценты солиста в основной теме (в тт. 30, 38), подчеркнутые ударами треугольника и литавр, воссоздают импозантно-горделивый образ.

Примечательно, что в сольной партии Концерта *F-dur* Э. Лало почти полностью (за исключением нескольких тактов) отказался от применения аккордов и двойных нот, что контрастирует с романтической трактовкой инструмента его современника А. Вьетана. Тем не менее, ощущения однообразия не возникает, поскольку Э. Лало, оставаясь в рамках преимущественно одноголосной фактуры солиста, умело играет регистровыми, ритмическими и динамическими контрастами.

Линию обращения автора к инонациональным элементам – вслед за «Испанской симфонией» и «Норвежской фантазией» – продолжил 4-частный **«Русский» концерт *g-moll* op. 29** (1879, посвящен М. П. Марсику¹). При создании своего нового сочинения Э. Лало обратился

¹ М. П. Марсик (1847–1924) – бельгийский скрипач. Ученик Ю. Леонара, Л. Массара и Й. Иоахима. Блестящий дебют артиста состоялся в Париже в «Популярных концертах» в 1873 году, после чего он выступал в музыкальных вечерах Национального музыкального общества. М. П. Марсик является автором трёх скрипичных концертов [10, с. 581].

к сборнику Н. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен» *op.* 24 (1875–1877), используя темы из обрядного раздела «Песни на девичнике». Данный сборник вполне мог оказаться у Э. Лало благодаря французскому композитору и фольклористу Л. А. Бурго-Дюкудре. «В 1878 г., в своем публичном сообщении о греческих ладах, – вспоминал Ц. Кюи, – он [Л. А. Бурго-Дюкудре] <...> указывал на “сборники” гг. Балакирева и Римского-Корсакова. В “*Revue et gazette musicale*” он поместил обстоятельный и самый лестный отчет о “Сборнике русских народных песен” г. Корсакова» [4, с. 1593].

Как и в *op.* 20 Э. Лало, в первой части Концерта имеется медленное вступление (*Andante*), построенное на диалоге солиста и оркестра. В основной теме сонатного *Allegro* 8-тактовая фраза проводится в постепенном тональном восхождении (*e-moll* → *g-moll* → *b-moll*), что совместно с маркированным *détaché* придаёт музыке черты действенной напористости. В конце части композитор ввёл краткий каденционный эпизод, обозначив его сменой темпа (*Andante*). Подобная приостановка движения наделяет заключительные такты утверждающейся тоники (*Allegro, Tempo I*) особой значительностью. В начале медленной части (*Lento*) Э. Лало использовал тему «Звон колокол во Евлашеве селе». Об этой мелодии Н. Римский-Корсаков вспоминал так: «<...> я долго бился, сидя до поздней ночи, чтобы записать необыкновенно капризную ритмически, но естественно лившуюся свадебную песню» [6, с. 96]. Однако при сравнении первоисточника и варианта Э. Лало становится очевидным, что французский автор не стремился сохранить ни переменчивость размера, ни точность ритмического рисунка (ср.: Примеры №1 и №2).

Третья часть (*Allegro non troppo*) представляет собой интермедийное скерцо. Пикантную ритмику в партии солиста, реализованную посредством трелей, форшлагов, колких акцентов, штриха *spiccato*, дополняют внезапные смены регистров скрипки. Как и в Концерте *F-dur* (в тт. 30, 38 финала), Э. Лало подчеркивает синкопы использованием ударного инструмента (в данном случае тамбурина), что поневоле привносит в музыку испанский колорит (см. тт. 1–29). Неподготовленным переходом к *g-moll* (после *B-dur*) обозначено начало финала Концерта. Непродолжительное оркестровое вступление (*Andante*) открывает-

Настоящей *terra incognita* в отечественном музыкознании на сегодняшний день остаётся творчество Б. Годара¹. За свою непродолжительную жизнь композитор создал внушительное количество сочинений, в том числе в концертном жанре². Его «**Романтический**» концерт *a-moll op. 35* (1876) посвящен М. Тайо³, которая осуществила премьеру данного сочинения 10 декабря 1876 года. Как и Э. Лало в своём *op. 29*, Б. Годар обращается здесь к четырёхчастной структуре, по-видимому следуя за новациями французских фортепианных *Concertos symphoniques* А. Литольфа (№5, 1867) и Э. Вроблески (1868). При этом композитор стремится к плавным переходам между разделами цикла, завершая первую и вторую части на доминантовом аккорде грядущей тональности (первую часть – на D^5_3 к *d-moll*, вторую – на D^5_3 к *B-dur*).

В *Allegro moderato* (I ч.) вслед за оркестровым вступлением (тт. 1–16) солистом излагается решительная, с использованием отрывистых аккордов, главная тема (*a-moll*, тт. 17–36), которая проводится далее регулярно на протяжении части. Оттеняющая её лирическая тема (*F-dur*, тт. 95–130) построена на простой, но выразительной мелодии. В конце части (тт. 210–237) композитор вводит драматический эпизод импровизационного плана, сопровождающийся свободной сменой темпов: *Andante recitativo* – *Allegro molto* – *Andante*. Таким способом композитор осуществляет плавный переход к медленной части. *Adagio non troppo* (II ч.) – квинтэссенция романтического мироощущения Б. Годара (как, собственно, и заявлено в названии

¹ Б. Годар (1849–1895) – французский композитор, скрипач. Ученик А. Ребера (композиция), Р. Хаммера и А. Вьетана (скрипка) [10, с. 318].

² Здесь следует назвать два Фортепианных концерта (№1 *op. 31*, №2 *op. 148*), Две концертные пьесы для виолончели с оркестром (*op. 36*), «Introduction et Allegro» для фортепиано с оркестром (*op. 49*), Сюиту для флейты с оркестром (*op. 116*), «Шотландские сцены» для гобоя с оркестром (*op. 138*), Сюиту «En plein air» для скрипки с оркестром (*op. 145*), «Персидскую фантазию» для фортепиано с оркестром (*op. 152*). Возрастающий интерес к концертным сочинениям Б. Годара демонстрируют аудиозаписи недавних лет, осуществлённые А. Розандом, Т. Кристианом, Х. Ханслип (скрипка), В. Санджорджио, Х. Шелли (фортепиано), М. Гроэлем (флейта).

³ М. Тайо (1855–1892) – французская скрипачка, ученица Ж.-Д. Аляра. Осуществила первое исполнение Скрипичной сонаты №1 (1877) Г. Форе, успех которой вдохновил композитора на создание Скрипичного концерта *op. 14* (1878–1879).

Концерта). Сложный внутренний мир главного героя раскрывается здесь в динамике сменяющих друг друга чувствований: от глубоко затаённой душевной скорби через отчаянный порыв, крик души к экстаичной радости. В последней, заключенной в мелодии тактов 37–44, обнаруживаются невольные соприкосновения с А. Вьетаном, а именно с до-мажорной темой (тт. 9–12) из *Adagio* его Концерта №5 (1858–1859). Их объединяют мерная пульсация восьмых в аккомпанементе, регистр и динамический нюанс партии солиста, волнообразное движение мотивов, мажорный лад и настроение гимнической просветлённости (см. Примеры №8 и №9).

Краткий каденционный эпизод в знаке *L* (тт. 131–140) служит связкой-переходом к третьей части – Канцонетте (*Allegretto moderato*), в которой кантиленность тематизма объединяется с изящной скерцозностью¹. Отметим необычное сочетание скрипки с альтом в знаке *D* (тт. 88–123), поскольку композиторы обращаются чаще к её дуэтам с виолончелью. Вслед за исчезающими, «как мимолётное виденье», последними *pizzicato* беззаботной Канцонетты резко врываются неустойчивые гармонии действенного финала (*Allegro molto*). Смятенная тема солиста (*a-moll*, тт. 17–64) представляет собой взволнованную речитацию, чем напоминает о романтическом строе сочинения. В знаке *T* (тт. 193–206) проводится основная тема первой части (снова в *a-moll*), и лишь в самых последних тактах финала (*Più mosso*, тт. 251–256) модуляцией в одноимённый *A-dur* празднично завершается сочинение.

Современником Б. Годара был Г. Форе (1845–1924). Общеизвестно, что его творческие симпатии находились преимущественно в русле камерно-вокальной, сольно-фортепианной и камерно-инструментальной музыки. Подобный выбор жанровой палитры во многом предопределён тяготением композитора к интимности высказывания, утонченным эстетизмом, особой ролью топоса лирики. Его незавершенный **Концерт *A-dur op. 14*** (1878–1879) являет нам совершенно иной мир, весьма контрастирующий с вышеописанными произведениями. Здесь нет ни сочных жанровых зарисовок Э. Лало, ни чувствительной экспрессии Б. Годара. Над всем царит тонкая лирика повествовательного

¹ К слову, третья часть (*Siciliano*) Концерта №6 (опубл. в 1880 г.) А. Вьетана также выполняет функцию неспешного *intermezzo*, своего рода дополнительной медленной части.

склада, родственная некоторым страницам шумановского Виолончельного концерта *op.* 129 (1850), что ставит сочинение Г. Форе несколько особняком по отношению к экстравертным активно-возбуждённым опусам французских коллег-современников.

Вначале была создана вторая часть (*Andante*¹). Она была исполнена 20 декабря 1878 года О. Мюзеном (скрипка) совместно с А. Мессаже (фортепиано). Позже, летом 1879 года, Г. Форе сочинил первую часть (*Allegro*)², которая вместе с *Andante* была сыграна 12 апреля 1880 года тем же скрипачем, однако уже с симфоническим оркестром под управлением Э. Колонна. Финал, к сожалению, так и не был написан композитором. В обращении Г. Форе к жанру концерта С. Сигитов небезосновательно усматривает следование классическим традициям в искусстве XIX века [8, с. 59], бережно охраняемым во Франции К. Сен-Сансом. Впрочем, начиная с 1880-х годов, Г. Форе всё более отходит от них, и его Скрипичный концерт – «последняя дань этим тенденциям» [там же]. То же можно сказать и о других композиторах нового поколения. Так, вкусивший вагнеровского опиума В. д'Энди избрал вместо жанра концерта *Фантазию* для гобоя (1888), Э. Шоссон – *Поэму* для скрипки (1896), К. Дебюсси – *Фантазию* для фортепиано (1889–1890), Ж. Кантелуб – *Поэму* для скрипки (1918, перераб. в 1937–1938 гг.).

К. Сен-Санс же настойчиво придерживался классической линии. В 1879 году композитор решил опубликовать свой **Скрипичный концерт *C-dur*** (написанный им еще в 1857–1858 гг.), который получил нумерацию **Второго (*op.* 58)**. Премьеру сочинения осуществил П. Марсик 13 февраля 1880 года. Ж. Галлуа пишет, что данный Концерт изначально был посвящен скрипачу и художнику А. Дьену (род. в 1832 г.) [11, с. 70], с которым в пору юности К. Сен-Санс исполнял камерно-инструментальную музыку, в том числе собственную – например, Фортепианный квинтет (1855), «Дуэт на темы оперы “Обе-

¹ В 1897 году это *Andante* было опубликовано в переложении для скрипки и фортепиано (*op.* 75, B-dur). На сегодняшний день оркестровая партитура (вариант 1878 года) считается утраченной. Что же касается первой части, то композитор использовал материал главной партии в Струнном квартете *op.* 121 (1923–1924).

² Аудиозаписи первой части Концерта Г. Форе осуществлены скрипачами Р. Бонуччи (1989, мировая премьера), Ф. Граффином (2002), Ж.-М. Филлипс-Варжабедяном (2005).

рон» Вебера» (1850). Стилистика Концерта *C-dur* явно выдаёт его принадлежность раннему периоду творчества автора, на что указывает, в частности, обилие торжественных моментов во всех частях цикла. Широкоизвестный **Концерт №3 *h-moll op. 61*** (1879–1880) К. Сен-Санса приобрёл большую популярность, поскольку объединил в себе идеально выстроенную архитектуру формы с раскрытием чувствительно-эмоциональной стихии. Концерт посвящен П. Сарасате, который осуществил премьеру сочинения 15 октября 1880 года. Здесь примечательна реализованная композитором финалоцентристская концепция, что не так часто встречается в его творчестве в целом. С подробным анализом скрипичных концертов К. Сен-Санса можно ознакомиться в диссертации и статье автора данной публикации [1; 2].

Концерт №2 *g-moll op. 131* (1891) Б. Годара, как и его предшествующий опыт, привлекает ясностью тематизма и достаточно ярким мелодизмом. Обращаясь на этот раз к трёхчастной структуре, композитор стремится в некоторой степени к обновлённому прочтению жанра и выстраивает иную логику становления образов. Если в Концерте №1 автора доминировали минорные краски, то здесь значительно большее место отведено светлой лирике, мажорным ладам (несмотря на закреплённую в названии сочинения тональность *g-moll*). В первой части (*Allegro moderato*) суровый пафос вступительных аккордов солиста и размашистых акцентированных пассажей темы главной партии (в тт. 1–8, *g-moll*) сменяется задушевной кантиленой побочной (тт. 25–55, *B-dur*). На месте разработки расположена каденция, в которой активно задействованная аккордовая техника в рамках минорного лада возвращает к образу темы главной партии. Вторая часть (*Adagio quasi Andante*) не содержит острых романтических антитез, она цельна в своём настроении гимнической экстаичности. Лишь в среднем эпизоде (*L'istesso tempo*, $\frac{6}{8}$) на краткое время вторгаются драматические мотивы (*a-moll*, тт. 48–56), вскоре растворяющиеся в баркарольных покачиваниях *A-dur*. Завершается цикл мажорным скерцозным финалом (*Allegro non troppo*), жанровым прообразом которого выступает тарантелла. Ритмическое разнообразие (чередование триольной и квартольной пульсации в партии солиста и пикантные ритмические «сбивки» в тт. 41–71), колоритное сочетание флейт, треугольника и солирующей

скрипки в звонком регистре струны *E* придают музыке финала чисто французское очарование.

Связь Б. Годара с традициями сентиментально-романтического салонного направления ощутима в обоих его скрипичных концертах. Если закрыть глаза на их некоторую ретроспективность (в особенности учитывая дату создания Второго – 1891 г.), то можно обнаружить и оценить очевидные достоинства данных сочинений – это и забота о выразительности мелодии, и роскошное убранство оркестровки, и искренность в выражении чувства. Последняя проявляет себя с особенной силой в лирике, узнаваемой по неповторимому оттенку щемящей меланхолии и несколько наивной непосредственности. Испытав некоторое влияние при создании скрипичных концертов со стороны своего учителя А. Вьетана, Б. Годар в то же время выказал оригинальные стороны собственного таланта, что несомненно свидетельствует о самобытности его творческой натуры.

Невольные сравнения с К. Сен-Сансом возникают при взгляде на творческую личность Т. Дюбуа (1837–1924). Объединяет этих авторов немало: и годы жизни, и широко представленное инструментальное направление (Т. Дюбуа написал три симфонии, два фортепианных концерта, скрипичный концерт, концертную сюиту), и умеренно-романтический музыкальный язык, и даже должность органиста церкви Святой Марии Магдалины в Париже. При этом авторитет К. Сен-Санса, как композитора был значительно выше, и Т. Дюбуа находился в его тени, хотя и занимал высокое положение в обществе (был директором Парижской консерватории, командором ордена Почетного легиона). Опубликованный в 1898 году **Концерт *d-moll***¹ автора посвящен французскому скрипачу А. Марто, который осуществил премьеру 27 января 1898 года. Известно также об исполнении сочинения Ж. Тибо 12 марта 1899 года.

В первой части (*Allegro*) реализован типичный контраст между решительно-волевой темой главной партии (*d-moll*) и светлой лирикой побочной (*F-dur*); каденция солиста отсутствует. *Adagio* погружает слушателя в сферу светлой лирики. Третья часть (*Allegro giocoso, D-dur*) наиболее интересна, она вполне в духе финалов концертов

¹ Студийная аудиозапись Концерта *d-moll* Т. Дюбуа была впервые осуществлена французским скрипачем Ф. Пеласси совместно с Филармоническим оркестром г. Кошице (дирижер – З. Мюллер) в 2010 году.

Э. Лало. С первых же тактов музыка захватывает живостью и блеском звучания, что запечатлено в колоритном сочетании скрипки в высоком регистре и треугольника (тт. 9–16). В этом же фрагменте свежо звучит внезапное отклонение из *D-dur* в *F-dur*. Выразительным мелодизмом отличается вторая, кантиленная тема в *A-dur* (*con calore*, тт. 44–81). В преддверии коды расположена каденция солиста (тт. 238–283), в которой используются разнообразные виртуозные элементы (двойные ноты, аккорды, трели, беглые пассажи). Здесь появляется материал из первой части – темы побочной, связующей, а также главной партии, омажоренный вариант которой (*D-dur* в тт. 270–275) поневоле выступает отражением чисто романтического принципа «от мрака к свету».

Перспективы дальнейшего исследования темы. Каждое из описанных выше произведений заслуживает более глубокого изучения с уточнением различных исторических подробностей. Кроме того, могут быть рассмотрены и другие сочинения рассматриваемого периода: **Концерт *D-dur* op. 29** (ок. 1870) Б. Годара, **Концерт №5 op. 28** (1871) Ю. Леонара¹, **Концерт** (1878) А. Тоду (1846–1925), **Концерт *d-moll*** (1899) Л. Гробе (1859–1917).

Выводы. Отличительная особенность французских скрипичных концертов проявляется в том, что их авторы нередко сами являются скрипачами (Э. Лало, Б. Годар, Ж. Гарсен, А. Тоду, Л. Гробе). Кроме того, значительную роль играют сильнейшие традиции французской и франко-бельгийской скрипичных школ. Исполнительская деятельность многих первоклассных солистов – П. Сарасате, О. Мюзена, М. П. Марсика, А. Марто и других – вполне закономерно стимулировала композиторов к созданию концертных сочинений.

С точки зрения стилистических свойств французские скрипичные концерты последней трети XIX столетия демонстрируют некоторую инерционность мышления авторов, что проявляется, прежде всего,

¹ Ю. Леонар (1819–1890) – бельгийский скрипач и композитор. Покинув пост профессора Брюссельской консерватории в 1867 году, музыкант переехал в Париж, где создал вскоре свой Скрипичный концерт №5 (1871). Отметим попутно, что благодаря педагогической деятельности Ю. Леонара исполнительское искусство обогатилось выдающимися скрипачами О. Мюзеном, А. Марто, М. П. Марсиком, которые, как было рассмотрено выше, пропагандировали некоторые новосозданные французские концерты.

в традиционном мелодико-гармоническом строе, нормативности синтаксических единиц. Типично французским выступает стремление к обозримости формы, без разрастания цикла даже при использовании четырёхчастной структуры. Продолжительность доступных в записи концертов, рассмотренных в статье, колеблется от 23 до 29 минут; тогда как, например, скрипичные концерты М. Мошковского, И. Брамса, Й. Иоахима (№2) звучат дольше – от 37 до 46 минут. В вопросе использования каденции композиторами реализованы самые различные варианты. Она может находиться как в разных местах первой части (В. Жонсьер, Г. Форе, К. Сен-Санс *op.* 58, Б. Годар *op.* 131), так и в других частях (Т. Дюбуа). Каденция может заменяться краткими каденционными эпизодами (Э. Лало *op.* 29, Б. Годар *op.* 35), либо вообще отсутствовать (К. Сен-Санс *op.* 20, *op.* 61). Традиционными для французских авторов выступают богатство тембровой палитры (как оркестровой, так и сольно-скрипичной), высокое внимание к ясности изложения. В сфере топики характерно избегание философизации, драматизма, рефлексивных мотивов (в отличие от немецких скрипичных концертов – Р. Шумана, И. Брамса, М. Бруха, К. Райнеке).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бурель А. В. Инструментальные концерты К. Сен-Санса в контексте французской жанровой традиции XIX – начала XX века : дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.03 – Музыкальное искусство / Бурель Александр Владимирович. – Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского. – Харьков, 2017. – 225 с.
2. Бурель А. В. Скрипичные концерты К. Сен-Санса в русле творческого стиля композитора / А. В. Бурель // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – Челябинск, 2015. – № 3 (43). – С. 102–106.
3. Великая В. Б. Скрипичное исполнительское искусство Франции XIX века : дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Великая Виктория Борисовна. – Московская государственная дважды ордена Ленина консерватория имени П. И. Чайковского. – М., 1992. – 196 с.
4. Кюи Ц. А. Музыкальные заметки. Бурго-Дюкудрэ / Ц. А. Кюи // Неделя. – 1884. – №46. – С. 1592–1597.
5. Раабен Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов / Л. Н. Раабен. – Л. : Музыка, 1969. – 262 с.

6. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков. – М. : Музгиз, 1955. – 397 с.
7. Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен. Соч. 24. Для голоса в сопровождении фортепиано / Н. А. Римский-Корсаков. – М. : Музыка, 1985. – 111 с.
8. Сигитов С. М. Габриель Форе / С. М. Сигитов. – М. : Советский композитор, 1982. – 280 с.
9. Французская музыка второй половины XIX века: сб. перев. работ Ж. Тьерсо, Ж. Комбарье, Э. Истеля и др. – М. : Гос. изд-во «Искусство», 1938. – 252 с.
10. Baker's Biographical Dictionary of Musicians. Third edition. – New York, G. Schirmer, Boston, 1919. – 1094 p.
11. Gallois J. Camille Saint-Saëns / J. Gallois. – Editions Mardaga, 2004. – 382 p.
12. Imbert H. Nouveaux profils de musiciens / H. Imbert. – Paris : Librairie Fischbacher, 1892. – 235 p.
13. Imbert H. Portraits et études / H. Imbert. – Paris : Librairie Fischbacher, 1894. – 197 p.
14. Saint-Saëns C. Au courant de la vie / C. Saint-Saëns. – Paris : Dorbon-ainé, 1914. – 128 p.
15. Stegemann M. Camille Saint-Saëns and the French solo concerto from 1850 to 1920 / M. Stegemann. – Portland, Oregon : Amadeus Press, 1991. – 341 p.

REFERENCES

1. Burel A. V. Instrumental'nye kontserty K. Sen-Sansa v kontekste frantsuzskoy zhanrovoy traditsii XIX – nachala XX veka: dis. ... kand. iskusstvoved. : spets. 17.00.03 – Muzykal'noye iskusstvo / Burel Aleksandr Vladimirovich. – Khar'kovskiy natsional'nyj universitet iskusstv imeni I. P. Kotlyarevskogo. – Khar'kov, 2017. – 225 s.
2. Burel A. V. Skripichnye kontserty K. Sen-Sansa v rusle tvorcheskogo stilya kompozitora / A. V. Burel // Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv. – Chelyabinsk, 2015. – № 3 (43). – S. 102–106.
3. Velikaya V. B. Skripichnoye ispolnitel'skoye iskusstvo Frantsii XIX veka : dis. ... kand. iskusstvoved. : spets. 17.00.02 – Muzykal'noye iskusstvo / Velikaya Viktoriya Borisovna. – Moskovskaya gosudarstvennaya dvazhdy ordena Lenina konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo. – M., 1992. – 196 s.
4. Kyui Ts. A. Muzykal'nye zametki. Burgo-Dyukudre / Ts. A. Kyui // Nedelya. – 1884. – №46. – S. 1592–1597.
5. Raaben L. N. Zhizn' zamechatel'nykh skripachey i violonchel'istov / L. N. Raaben. – L. : Muzyka, 1969. – 262 s.

6. Rimskiy-Korsakov N. A. Letopis' moej muzykal'noy zhizni / N. A. Rimskiy-Korsakov. – М. : Muzgiz, 1955. – 397 s.
7. Rimskiy-Korsakov N. A. Sto russkikh narodnykh pesen. Op. 24. Dlya golosa v soprovozhdenii fortepiano / N. A. Rimskiy-Korsakov. – М. : Muzyka, 1985. – 111 s.
8. Sigitov S. M. Gabriel' Fore / S. M. Sigitov. – М. : Sovetskiy kompozitor, 1982. – 280 s.
9. Frantsuzskaya muzyka vtoroy poloviny XIX veka : sb. perev. rabot Zh. T'yerso, Zh. Kombar'ye, E. Istelya i dr. – М. : Gos. izd-vo «Iskusstvo», 1938. – 252 s.
10. Baker's Biographical Dictionary of Musicians. Third edition. – New York, G. Schirmer, Boston, 1919. – 1094 p.
11. Gallois J. Camille Saint-Saëns / J. Gallois. – Editions Mardaga, 2004. – 382 p.
12. Imbert H. Nouveaux profils de musiciens / H. Imbert. – Paris : Librairie Fischbacher, 1892. – 235 p.
13. Imbert H. Portraits et études / H. Imbert. – Paris : Librairie Fischbacher, 1894. – 197 p.
14. Saint-Saëns C. Au courant de la vie / C. Saint-Saëns. – Paris : Dorbon-ainé, 1914. – 128 p.
15. Stegemann M. Camille Saint-Saëns and the French solo concerto from 1850 to 1920 / M. Stegemann. – Portland, Oregon : Amadeus Press, 1991. – 341 p.

Музыкальные примеры

Пример № 1. Н. Римский-Корсаков. Песня «Звон колокол во Евлашеве селе» (№72)¹, тт. 1–7



Пример № 2. Э. Лало. «Русский концерт». II часть, тт. 9–15 (партия скрипки соло)



¹ Для большей наглядности нотные примеры №1 и №4 даются в протранспонированном виде (в тональностях примеров №2 и №5 соответственно).

Пример № 3. Э. Лало. «Русский концерт». IV часть, тт. 1–2
(партия скрипок)



Пример № 4. Н. Римский-Корсаков. Песня «Звонили звоны
в Новгороде» (№71), тт. 2–10



Пример № 5. Э. Лало. «Русский концерт».
IV часть, тт. 11–18 (партия скрипки соло)



Пример № 6. Э. Лало. «Русский концерт». IV часть, тт. 168–172
(клавир).





Пример № 7. Ж. Бизе. Опера «Кармен», I действие.
№ 10 «Сегидилья и дуэт», тт. 37–42 (клавир).



Пример № 8. Б. Годар. «Романтический» концерт. II часть,
тт. 37–44 (партия скрипки соло)



Пример № 9. А. Вьетан. Скрипичный концерт № 5, Adagio,
тт. 9–12 (партия скрипки соло)

