

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК: 78.082:780.616.432:78.071.1Сен-Санс(44)(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.4(69).2025.354569

ЛІЛІЯ ШЕВЧЕНКО

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8602-9573>

заслужена діячка мистецтв України,
докторка мистецтвознавства, професорка,
декан фортепіанно-теоретичного факультету
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової,
(Одеса, Україна)
lilia.my.forte@gmail.com

П'ЯТИЙ ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ КАМІЛЯ СЕН-САНСА У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ ТА СХІДНОЇ ОБРАЗНОСТІ

Здійснено комплексний музикознавчий аналіз П'ятого фортепіанного концерту К. Сен-Санса в контексті європейської концертної традиції кінця XIX століття та орієнталістської образності, зумовленої культурними й естетичними контактами Заходу і Сходу. Виявлено специфіку поєднання класичної форми, романтичної віртуозності та екзотичних інтонацій у структурі й образній системі твору, а також визначення стильових паралелей із фортепіанною творчістю Ф. Ліста та Ф. Шопена. Проаналізовано історико-культурні передумови формування орієнталістських тенденцій у французькій музиці XIX століття, зокрема в контексті колоніальної політики, подорожньої культури та художньої рецепції «іншого». Виявлено, що орієнтальні елементи в П'ятому концерті К. Сен-Санса не мають характеру прямої етнографічної стилізації, а функціонують як художньо-символічний компонент, інтегрований у чітко вибудовану європейську форму. Визначено композиційну структуру концерту, що засвідчує органічне поєднання класичної тричастинної схеми з поліфонічною насиченістю, циклічними принципами розвитку та імпровізаційними рисами, особливо виразними у повільній частині. Показано, що використання поліфонічних прийомів, контрапункту та хоральних епізодів відсилає до бахівської традиції, водночас не вступаючи в суперечність із романтичним типом фортепіанного мислення. Простежено вплив фортепіанної стилістики Ф. Ліста та Ф. Шопена на формування виконавсько-фактурної мови концерту. Виявлено, що віртуозні пасажі, імпровізаційна свобода, тематична трансформація та типи піаністичної фактури постають результатом творчого переосмислення романтичної традиції, а не формою стилістичного наслідування. Обґрунтовано особливу роль фінальної частини концерту, в якій поєднання блискучої техніки та чіткої формальної дисципліни формує цілісний художній образ. Доведено, що П'ятий фортепіанний концерт К. Сен-Санса є підсумковим твором у його концертній спадщині та презентує синтез академічної ясності, романтичної експресії й орієнталістської образності, які визначають особливе місце твору в еволюції французької музичної культури кінця XIX століття та актуалізують його значення в сучасному виконавському й музикознавчому дискурсі.

Ключові слова: творчість Каміля Сен-Санса, фортепіанний концерт, орієнталізм, екзотичні інтонації, європейська традиція, віртуозність, стильові паралелі, історико-культурний контекст.

Постановка проблеми... Проблематика статті зумовлена необхідністю поглибленого осмислення процесів культурної інтеграції та художнього

переосмислення «іншого» у європейському мистецтві XIX століття. В умовах активних колоніальних контактів і розвитку подорожньої культури орієнталістські тенденції стали важливим чинником оновлення художньої мови, зокрема у французькій музичній традиції.

П'ятий фортепіанний концерт Каміля Сен-Санса є показовим прикладом такого синтезу, оскільки поєднує академічну чіткість форми з орієнтальними інтонаційними моделями, трансформованими засобами європейської гармонії та фактури. Водночас, у науковому дискурсі цей твір переважно розглядається або з позицій формального аналізу, або в межах загальної характеристики стилю композитора, без достатнього урахування його культурно-символічного виміру.

Отже, проблема полягає у необхідності цілісного аналізу П'ятого фортепіанного концерту Каміля Сен-Санса як феномена, що відображає складну взаємодію європейської традиції, романтичної віртуозності та орієнталістської образності в контексті французької музичної культури кінця XIX століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... У працях західних дослідників неодноразово підкреслюється особливе місце К. Сен-Санса в історії французької концертної музики. Так, Р. Сміт зазначає, що «фортепіанні концерти Сен-Санса поєднують класичну ясність формального мислення з романтичною енергією віртуозного письма, уникаючи як надмірної суб'єктивності, так і сухого академізму» (*Smith, 1992, с. 99*). Дослідник наголошує, що композитор послідовно вибудовує баланс між солістом і оркестром, зберігаючи симфонічну логіку розвитку.

С. Стадд, аналізуючи концертну спадщину К. Сен-Санса в контексті французької музичної культури кінця XIX століття, підкреслює, що «його фортепіанні концерти демонструють рідкісну для епохи здатність поєднувати поліфонічну дисципліну з блискучою піаністичною фактурою, не перетворюючи віртуозність на самоціль» (*Studd, 1999, с. 203*). На думку автора, саме ця риса відрізняє К. Сен-Санса від багатьох його сучасників.

В. Лайл звертає увагу на стильову спадкоємність у творчості композитора, зауважуючи, що «бахівська традиція в концертах Сен-Санса проявляється не у прямому наслідуванні, а в глибокому розумінні поліфонічного мислення як

засобу формотворення» (Lyle, 1923, с. 38). Дослідник підкреслює, що поліфонія у К. Сен-Санса органічно інтегрується в концертну драматургію.

М. Бондс розглядає постать К. Сен-Санса в ширшому культурному контексті та зазначає, що «композитор виступає посередником між класичною традицією та новими естетичними пошуками кінця XIX століття, зберігаючи структурну ясність у добу зростаючої стильової різноманітності» (Bonds, 2006, с. 543). Це положення є особливо важливим для розуміння П'ятого фортепіанного концерту К. Сен-Санса як синтетичного явища.

С. Ратнер (1972), аналізуючи фактурні особливості фортепіанних концертів К. Сен-Санса, зазначає, що піаністичне письмо композитора потребує не лише технічної досконалості, а передусім ясного артикуляційного мислення та точного відчуття ансамблю з оркестром. На його думку, виконавська складність цих концертів полягає у поєднанні прозорості й масштабності.

Окрему теоретичну основу для осмислення орієнталістської образності П'ятого концерту К. Сен-Санса становлять дослідження Л. Найдер (1989), яка наголошує, що екзотичні елементи в музиці XIX століття розглядаються як художні конструкції європейської свідомості, а не як відображення автентичних музичних практик Сходу. «Східні» мотиви і ритми створювалися на основі європейських уявлень і стереотипів, а не реального знайомства композиторів із музикою Сходу. Це положення дозволяє розглядати «єгипетський» колорит концерту як стилістичний прийом, а не етнографічну стилізацію.

Подібну позицію висловлює Чанг Ю-Чі, зазначаючи, що «орієнталізм у французькій музиці кінця XIX століття функціонує як символічний простір інакшості, що оновлює гармонічну та ритмічну мову, не порушуючи європейської жанрової логіки» (Chang, 2012, с. 18). У цьому контексті П'ятий фортепіанний концерт К. Сен-Санса постає як зразок стилістично виваженого синтезу.

В українському музикознавстві теоретичне підґрунтя дослідження концертного жанру та виконавської інтерпретації формується в працях, присвячених проблемам стилю, музичної семантики та інтерпретаційного мислення. Так, І. Юдкін-Ріпун розглядає музичну семантику як систему

смилових відношень, що реалізуються через інтонацію, фактуру та жанрові моделі, підкреслюючи їхню залежність від культурного контексту (Юдкін-Ріпун, 2007). Ці положення є важливими для осмислення орієнталістських інтонацій у концерті К. Сен-Санса як семантично навантажених образів.

У працях О. Муравської, присвячених історії зарубіжної музичної культури, фортепіанний концерт розглядається як жанр, у якому особливо виразно проявляється взаємодія національних стильових традицій та індивідуального авторського мислення (Муравська, 2010). Такий підхід дозволяє включити творчість К. Сен-Санса в ширший європейський контекст і водночас зберегти акцент на специфіці французької естетики.

Проблеми співвідношення стилю твору та виконавської інтерпретації розкриваються в дослідженні П. Муляра, де наголошується на напрузі між класичною нормативністю та індивідуальною виконавською свободою в фортепіанному мистецтві (Муляр, 2009). У цьому контексті П'ятий фортепіанний концерт К. Сен-Санса постає як приклад жанрового синтезу, в якому академічна форма не обмежує, а спрямовує виконавську експресію.

Особливе значення для розкриття означеної проблеми має дослідження Л. Шевченко (2019), де авторка підкреслює, що поєднання класичної ясності, поліфонічної дисципліни та орієнталістських образів є характерною рисою його концертного стилю й визначає своєрідність П'ятого концерту К. Сен-Санса як підсумкового твору в жанрі.

Отже, попри наявність значної кількості праць, присвячених творчості К. Сен-Санса, у сучасному музикознавстві відсутній цілісний аналіз П'ятого фортепіанного концерту як синтезу класичної форми, романтичної віртуозності та орієнталістської образності з урахуванням стильових паралелей із творчістю Ф. Ліста і Ф. Шопена та виконавського виміру жанру. Саме ця наукова лакуна й зумовлює потребу в дослідженні означеної проблеми.

Мета дослідження полягає в аналізі П'ятого фортепіанного концерту К. Сен-Санса як прикладу поєднання класичної форми з елементами екзотичних інтонацій із акцентом на особливості структурної організації твору та стильові

паралелі з фортепіанною творчістю Ф. Ліста і Ф. Шопена. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

1) виявити характерні риси екзотичної образності у музичній мові концерту, зокрема на рівні ладо-інтонаційних структур, ритмічних формул і темброво-фактурних рішень;

2) окреслити стильові паралелі між П'ятим фортепіанним концертом К. Сен-Санса та фортепіанною творчістю Ф. Ліста і Ф. Шопена з урахуванням спільних та відмінних рис у трактуванні віртуозності, концертної драматургії та образного мислення;

3) визначити місце П'ятого фортепіанного концерту К. Сен-Санса в європейській концертній традиції кінця XIX століття з розглядом його як прикладу синтезу академічної форми та орієнталістської стилістики.

Виклад основного матеріалу дослідження... У Франції XIX століття асиміляція сприймалася як важлива культурна цінність, тісно пов'язана з історичною пам'яттю про великі цивілізації Європи, передусім про багатонаціональну Римську імперію. Здатність інтегрувати різноманітні культурні елементи розглядалася французькою елітою як ознака цивілізованості, освіченості та художньої витонченості, успадкованих від минулих епох. Ця установка проявлялася у мистецтві, архітектурі та музиці: митці охоче зверталися до мотивів віддалених культур і колонізованих регіонів, однак майже завжди інтерпретували їх крізь призму «цивілізуючих» західних форм та канонів. Екзотичні елементи сприймалися як своєрідне інкрустування у міцну основу західної цивілізації. Особливо цінувалися «невідшліфовані», наївні чи «варварські» риси чужих культур, які створювали контраст і підкреслювали вишуканість французького мистецтва. Таке захоплення екзотикою нерозривно поєднувалося з демонстрацією патріотизму та утвердженням культурного лідерства Франції на світовій арені.

Французька культура XIX століття балансує між прагненням до новизни та екзотики і впевненістю у власній цивілізованій місії. Орієнталістські твори того часу водночас задовольняють інтерес до рідкісного, екзотичного і навіть пікантного, але роблять це в контексті колоніального туризму, національного

самопозиціонування та громадського мистецтва. Патріотизм і естетична насолода органічно переплітаються: екзотичні мотиви стають частиною виставок, концертних програм і художніх салонів, а митці виконують роль культурних послів, демонструючи відкритість та інтелектуальну допитливість французької інтелігенції.

Варто зазначити, що сучасні категорії, такі як «колоніальність» чи «гегемонія», несуть негативні конотації і можуть суперечити сучасним цінностям. Водночас, твори орієнталізму продовжують зберігати значну естетичну та історичну цінність. Ключ до їхнього розуміння — врахування соціокультурного контексту та механізмів сприйняття «іншого» у ХІХ столітті. Подібно до того, як сьогодні оцінюють музику Вагнера, поєднуючи визнання його геніальності з критичним осмисленням антисемітських поглядів, твори французьких орієнталістів можна аналізувати та цінувати, одночасно усвідомлюючи їхній колоніальний контекст. Таким чином, культура Франції ХІХ століття вирізнялася здатністю поєднувати патріотизм, інтерес до екзотики та прагнення до культурного лідерства. Орієнталістські твори слугують свідченням історичних реалій, відображають складну взаємодію між естетикою, політикою та національною ідентичністю, демонструючи, як мистецтво здатне одночасно задовольняти художні, інтелектуальні й соціокультурні запити епохи (Nader, 1989).

Каміль Сен-Санс (1835–1921) народився в Парижі. Він залишив величезну й різноманітну музичну спадщину. Каміль Сен-Санс був піаністом-віртуозом світового рівня, порівняним з Антоном Рубінштейном, Ігнацієм Яном Падеревським чи Теодором Лешетицьким; універсальним музикантом (органістом церкви Мадлен, диригентом); автором численних статей, книг, п'єс та віршів. К. Сен-Санс вирізнявся надзвичайною допитливістю й широким колом інтересів, що виходили далеко за межі музики, включаючи астрономію, археологію, філософію та літературу. Його освіта та культурний рівень дозволяли вільно володіти кількома мовами та здійснювати подорожі по всій Європі та світу. Він виступав із виконанням усіх фортепіанних концертів Вольфганга Моцарта в Лондоні та гастролював у Скандинавії, Індокитаї, Уругваї

та інших країнах, демонструючи свій винятковий артистизм і здатність пристосовуватися до різних культурних середовищ (*Studd, 1999*). Творчість Каміля Сен-Санса вирізняється універсальністю та внутрішньою суперечливістю, що відображає багатогранність його особистості. Він був атеїстом, але писав меси; драматургічним мислителем і серйозним композитором, але здобув популярність завдяки гумористичному «Карнавалу тварин». Його музичний смак поєднував найрізноманітніші стилі: від Ріхарда Вагнера та романтизму XIX століття до барокових майстрів Жана-Філіпа Рамо та Крістофа Глюка, від Робера Шумана та Гектора Берліоза до Ференца Ліста.

Цей синтез універсальності та контрастів відобразився і в жанровому охопленні його творчості. К. Сен-Санс залишив після себе опери, симфонії, концерти, камерні твори, пісні та хорові композиції. Його підхід до композиції відзначався органічною плодovitістю: за власним порівнянням композитора, він творив «як яблуна, яка плодоносить», створюючи твори, що поєднували технічну майстерність, глибокий естетичний задум та інтелектуальну різноплановість (*Saint-Säens, 1995*).

Каміль Сен-Санс постає також як справжній культурний космополіт: мандрівник і публіцист. Він регулярно публікував статті та нотатки, трансформуючи досвід подорожей, до Іспанії, Північної Африки, Індокитаю та Близького Сходу, у джерело енергії для власної музики. У композиторській практиці це виливалося у прагнення переосмислити почуте й побачене засобами класично вивіреної форми: «екзотичні» інтонації та ритми впліталися у прозору європейську гармонію, утворюючи синтез французької неокласичної стриманості й позаєвропейських образів (*Saint-Säens, 1922*).

Паралельно К. Сен-Санс долучався до відродження давньої французької музики й сам став помітною фігурою цього руху. Синтез історичного та національного чітко артикульовано в опері «Асканію», де звернення до музики XVI століття набуває символічної ваги для конструювання національної ідентичності. Тим самим формується характерна для композитора «подвійність»: з одного боку — підтримка ідеї тяглості французької традиції, з іншого — цілеспрямоване оновлення музичної мови. Обидві лінії пізніше стануть

опорними для неокласичних тенденцій ХХ століття. Амбівалентність сприйняття К. Сен-Санса сучасниками (від захоплених оцінок до закидів у «традиціоналізмі») лише підкреслює потребу враховувати як позитивні, так і критичні судження (*Saint-Saëns*, 1995).

Попри часті дорікання «надмірною вірністю традиції» або «німецькістю» письма (натяки на вагнеризм), корпус творів К. Сен-Санса свідчить про більш складний метод: апеляція до минулого не зводиться до механічної стилізації, а діє як інструмент інновації. У цьому сенсі композитора доцільно вважати одним із важливих попередників неокласицизму. Його інтерес до барокової інструментальної спадщини ранньо проявляється у «Інтродукція та рондо каприччіозо» (1863) та Септете мі-бемоль мажор для труби, двох скрипок, альту, віолончелі, контрабаса та фортепіано, створеного ор. 65, де алюзії на прелюдії, сарабанди, менуету чи гавоту поєднуються з модернізованою гармонічною логікою. Це показовий приклад творчого переосмислення, а не копіювання, такий тип письма є «ретрокласицистським» (*Ratner*, 1972), а звернення до старих жанрів служить радше каталізатором оновлення, ніж знаком консерватизму.

У духовних творах Каміля Сен-Санса звернення до християнської символіки не веде до створення нової містичної парадигми чи альтернативної форми духовності, як це спостерігалось у деяких його сучасників. Для композитора сакральна тематика стає передусім засобом філософського осмислення мистецтва, його моральної та естетичної сутності. Релігійний дискурс у його музиці набуває форми інтелектуального роздуму, де віра постає а як метафора гармонії, порядку і внутрішньої рівноваги.

Зазначений світогляд отримує теоретичне осмислення у полемічній статті К. Сен-Санса «Проблеми та таємниці», у якій композитор поєднує різку критику церковної догматики з внутрішнім сумнівом і водночас прагненням до метафізичного осмислення буття. У своїх міркуваннях він формулює ідею творчого утвердження як єдиного продуктивного шляху духовного розвитку, протиставляючи його запереченню як безплідній позиції (*Ratner*, 1972). У цьому контексті окреслюється концепція «позитивної віри», що ґрунтується не на релігійних приписах, а на визнанні краси, гармонії та смислу як духовних

цінностей. Відтак, віра у світогляді К. Сен-Санса постає як форма духовного оптимізму, що має водночас етичне й естетичне підґрунтя.

Особисте ставлення композитора до сакрального мистецтва виразно простежується в його листуванні з абатом Рену, де К. Сен-Санс розмірковує про релігійну музику як про вияв гармонійної єдності розуму й почуття. Він розумів сакральність крізь красу. Віра, на його думку, може бути щирою без необхідності суворої урочистості чи ритуальної строгості: вона може проявлятися через радість, споглядання та відчуття гармонії світу -навіть за відсутності особистої релігійної переконаності (*Bonds, 2006*).

У подорожній практиці К. Сен-Санса важливе місце посідають організовані «східні» тури європейців, зокрема круїзи Нілом на пароплавах. Вони формували специфічне культурне розуміння людей, традицій і образів, у межей якого «автентичність» Сходу часто конструювалася очікуваннями публіки. Показовий приклад наводить Чанг Ю. (*Chang, Yu-Chi, 2012*): щовечора туристів розважали «танцем живота» — формою, що в європейському уявленні асоціювалася з Єгиптом, хоча джерела від Геродота до пізніших свідчень фіксують подібні практики у Малій Азії, на Близькому Сході та Іберії. Європейська сцена репрезентувала цю традицію у сексуалізованій, фемінізованій та «османізованій» манері, створюючи ефект перформативного змішування культур і підсилюючи екзотизувальний погляд Заходу.

На цьому тлі музичні алузії у Каміля Сен-Санса виконують функцію інструменту розширення французького стилістичного словника. Він спирався на характерні інтонаційні моделі, перетворені засобами європейської гармонії, що відповідає практиці другої половини XIX століття, до становлення методології Бели Бартока та Золтана Кодая (*Smith, 1992*). Саме п'ять концертів Каміля Сен-Санса складають основу його піаністичної спадщини і досі вважаються найкращими зразками жанру у французькій музиці. Вони відбивають як еволюцію його стилю, так і драматичні повороти особистого життя.

Перший концерт був створений у 1858 році, у той період, коли молодий Каміль Сен-Санс тільки починав службу органістом у паризькій церкві Мадлен. Цей твір, скоріше декларація можливостей, аніж зрілий шедевр. У ньому чути

свіжість натхнення, віртуозна енергія та вплив класичної школи, насамперед Вольфганга Моцарта та раннього Ференца Ліста.

Через десять років, 1868 року, композитор створює свій найпопулярніший концерт. Його прем'єра відбулася 13 травня в Парижі, соло сам автор, а за пультом стояв Антон Рубінштейн, один з найбільших піаністів і диригентів того часу. Другий концерт був написаний лише за 17 днів, але став справжнім хітом концертних залів. Він поєднує романтичний драматизм і блискучу віртуозність, а за складністю вважається одним із найважчих у репертуарі.

Вже наступного року Каміль Сен-Санс презентував Третій концерт. На відміну від рвучкого Другого, тут відчутний суворий баланс між партією соліста та оркестру. Композитор ніби шукає гармонію, створюючи більш виважений, твір.

Четвертий концерт став новим кроком. У ньому Каміль Сен-Санс відходить від традиційної тричастинної структури та створює двочасткове полотно, побудоване на принципах тематичної трансформації, що нагадують прийоми Ференца Ліста. Внутрішня логіка та багате оркестрування роблять цей концерт найоригінальнішим серед ранніх. Його часто називають інтелектуально найскладнішим у циклі (*Ratner, 1972*).

Після Четвертого концерту у житті композитора настає важкий період. У 1878 році його спіткало страшне нещастя: він втратив двох синів із різницею всього за кілька тижнів — один загинув у нещасному випадку, інший помер від хвороби. Каміль Сен-Санс звинуватив у трагедії дружину і незабаром залишив її. Ще одним ударом стала смерть матері, яка підтримувала і надихала його з раннього дитинства.

Ці події змусили композитора віддалитися від Парижа та шукати втіху у подорожах. Його улюбленим притулком став Алжир, де він часто зимував, знаходячи в африканській природі та культурі джерело нових вражень. У цей період він писав переважно сольні фортепіанні п'єси, транскрипції та твори для двох фортепіано. Упродовж майже двадцяти років він не повертається до жанру фортепіанного концерту (*Lyle, 1923*). Каміль Сен-Санс завершив свій творчий шлях у жанрі концерту П'ятим фортепіанним концертом Фа мажор, ор. 103

(1896), який став підсумком його багаторічних пошуків і художніх експериментів. На відміну від попередніх концертів, створених у Парижі та сповнених класичної ясності й стриманості, цей твір народився далеко від Європи — у Каїрі, де композитор проводив зиму. Переплетення європейської традиції з «східним» колоритом надало концертові неповторного звучання і зробило його особливим у спадщині митця (*Bonds, 2006*).

Створення П'ятого фортепіанного концерту тісно пов'язане з подорожами Каміль Сен-Санса, які мали біографічне й естетичне значення. У січні 1896 року, після прем'єри опери «Генріх VIII» у Мілані, композитор вирушив до Єгипту на зимовий відпочинок. Саме там, у каїрському готелі, він за три тижні завершив партитуру, розпочату ще 1894 року на Канарських островах. Вплив атмосфери Сходу, звуків, барв і вражень подорожі позначився на музичній тканині твору. Тому «Єгипетський» концерт не є етнографічною стилізацією. Його екзотизм радше художньо-символічний, відображає спробу композитора поєднати універсальні принципи європейської форми з новими джерелами інтонаційної та емоційної виразності.

Прем'єра концерту відбулася 2 червня 1896 року в залі Плейель у Парижі на урочистому вечорі, присвяченому п'ятдесятиріччю першого виступу Каміля Сен-Санса в цьому залі (ще десятирічним хлопчиком). Солістом виступив сам композитор, а в програмі брав участь його близький друг Пабло де Сарасате. Концерт було присвячено піаністу Луї Дьємеру, який згодом неодноразово його виконував (*Lyle, 1923*).

П'ятий концерт побудовано за класичною тричастинною схемою, але кожний розділ має власну драматургічну логіку та характер. Перша частина вирізняється ясністю побудови та структурною дисципліною, друга сповнена ліризму й імпровізаційної свободи, тоді як фінал розгортається у блискучому, віртуозному русі. Музика позбавлена надмірного пафосу, проте випромінює відчуття легкості, внутрішньої рівноваги та артистичної дотепності, тих ідеалів гармонії, до яких композитор прагнув упродовж усього життя. Склад оркестру вражає масштабністю: флейти, гобої, кларнети, фаготи, валторни, труби,

тромбони, літаври, там-там і струнні. Тривалість виконання становить близько 29 хвилин.

У першій частині поєднано класичну чіткість форми з поліфонічною насиченістю, що перегукується з бахівською традицією. Оркестрово-фактурне рішення демонструє функціональне розмежування тематичних площин: хоральні епізоди розгортаються у щільних тембрових пластах, тоді як сольні пасажі створюють контрастну динаміку. Перемінність спокою та енергійних спалахів формує безперервний розвиток, де архітектоніка стає і драматургією, і простором виразності.

Поліфонічні елементи відіграють провідну роль у формотворенні. Уже в експозиції (тт. 91–114) тематичні лінії фортепіано вступають у діалог з оркестром, створюючи ефект «подвійного дихання» музичної тканини. Фугатні епізоди (тт. 9–16, 26–31) забезпечують внутрішню рухливість фактури, а в розробці (тт. 231–238) тематичні мотиви зазнають імітаційних трансформацій. Реприза (тт. 397–443) завершується потужним *tutti*, звучання якого подібне до органного хоралу.

Друга частина посідає центральне місце в драматургії концерту, утворюючи контраст до симетрично побудованих зовнішніх розділів. Тут К. Сен-Санс свідомо відходить від традиційної форми, створюючи вільну композицію, що поєднує риси речитативу, імпровізації та пісенного ліризму.

Інтонаційна мова частини спирається на звороти, характерні для східних і північноафриканських мелодик: збільшені секунди, хроматичні пониження, нестійкі шаблі, відхід від мажорно-мінорної системи. Це надає музиці ефекту «ладового блукання» і створює атмосферу звукової екзотики, органічно поєднаної з європейською гармонійною логікою.

Початкові такти (мм. 1–17) вражають блиском фортепіанного письма — каскади арпеджіо, октавні пасажі, витончені гами, що виявляють вплив лістівського концертного стилю. У середньому епізоді (тт. 241–259, *quasi recitativo*) простий мелодичний малюнок соло протиставлено драматичному ритму оркестру, завдяки чому формується напружений діалог між ліричним і героїчним початками.

Фінальна частина *Molto allegro* повертає слухача до європейської традиції, проте зберігає енергійність і темперамент попередніх епізодів. Зовнішньо побудована за типом рондо, вона має складну циклічну структуру (A–B–C–A–B–C) з гнучкими фактурними та тональними варіаціями.

Музична тканина відзначається винятковою технічною насиченістю: чергування пасажів, акордів, подвійних нот і стрімких арпеджіо вимагає від виконавця майстерності. Згодом К. Сен-Санс переробив матеріал цієї частини у фортепіанний етюд оп. 111 № 6, що підкреслює її самодостатній концертний характер.

Віртуозний стиль Каміля Сен-Санса тісно пов'язаний із традицією Ференца Ліста, у якого він навчався й чия музику високо цінував. Ліст, у свою чергу, називав Сен-Санса «найкращим музикантом усієї Франції та Наварри». Цей зв'язок відчутний у фортепіанній мові концерту, де імпровізаційна свобода поєднується з блискучою технікою та аналітичною точністю побудови.

Дослідники Бауер та Пейзер (*Bauer, Peyser, 1939*) виокремлює три елементи лістівського впливу — *bravura, toccata i semplice*, що відображають різні аспекти фортепіанної виразності. Особливо показовим є тип *semplice*, який вимагає органічного поєднання простоти звучання з технічною досконалістю, без демонстративної віртуозності.

Поряд із Лістом, помітним є вплив Шопена. Сен-Санс неодноразово виконував його твори протягом життя, так Баркарола та Експромт залишалися в його репертуарі понад тридцять років. У другій частині концерту (мм. 63–180), заснованій на нубійській пісні, помітні шопенівські риси; плавна мелодика, хвилеподібний акомпанемент, баркарольна ритміка. Це поєднання простоти та витонченої гармонії створює атмосферу інтимної поетичності.

Отже, п'ятий концерт Каміля Сен-Санса є синтетичним твором, у якому класична рівновага поєднана з романтичною емоційністю та модерними засобами виразності -поліфонічністю, поліритмією, пентатонікою. Тут технічна майстерність підпорядкована художній ясності. Для виконавця цей твір — справжній виклик: він потребує чистоти звуку, досконалого відчуття стилю й

тонкої взаємодії між сольною та оркестровою партіями (*Saint-Saëns*, 1995; *Saint-Saëns*, 1922).

Таким чином, Концерт № 5 F-dur, op. 103 вершина фортепіанного мистецтва Каміля Сен-Санса, узагальнення його світоглядних ідей. Це музика, у якій поєднано досвід мандрівника, мислителя та віртуоза, синтез інтелектуальної дисципліни, емоційної свободи й художньої ясності, що визначає його неповторний стиль.

Висновки

1. Орієнталістська складова П'ятого фортепіанного концерту Каміля Сен-Санса реалізується не на рівні зовнішньої стилізації, а через глибинні елементи музичної мови. Активне використання нетипових для європейської традиції ладо-інтонаційних зворотів, модальних відхилень, специфічних ритмічних формул і темброво-фактурних рішень, формують відчуття екзотичного простору. Ці засоби органічно інтегровані в академічну композиційну структуру та виконують не декоративну, а смислотворчу функцію, оновлюючи інтонаційний словник французького концерту кінця XIX століття.

2. Концерт Каміля Сен-Санса демонструє синтетичну модель віртуозності, яка поєднує лістівський симфонічний розмах і технічну масштабність із шопенівською культурою кантилени, пластичністю фразування та поетичною витонченістю. Водночас, простежуються такі принципові відмінності: на відміну від експресивної суб'єктивності Шопена та драматичного імпульсу Ліста, Сен-Санс зберігає класичну врівноваженість, чіткість формальної логіки й архітектонічну цілісність. Таким чином, його трактування концертної драматургії ґрунтується на поєднанні романтичної свободи з академічною дисципліною.

3. П'ятий фортепіанний концерт Каміля Сен-Санса є зразком синтезу академічної концертної форми та орієнталістської стилістики. Концерт презентує зрілий етап розвитку французького концертного жанру, у якому класичні принципи формотворення, поліфонічне мислення та симфонічна масштабність поєднуються з новими інтонаційними, гармонічними й образними моделями. У цьому контексті П'ятий фортепіанний концерт постає не лише

підсумковим твором у концертній спадщині Сен-Санса, а й важливою ланкою еволюції європейського фортепіанного концерту кінця XIX століття, актуальною як для музикознавчого аналізу, так і для сучасної виконавської практики.

Перспективи подальших розвідок... Перспективним напрямом подальших наукових розвідок є дослідження орієнталістських та екзотичних інтонаційних шарів у фортепіанному концертному жанрі XIX–XX століть як особливого різновиду міжкультурної художньої взаємодії. Аналіз способів інтеграції східних ладових, ритмічних і тембрових моделей у європейське концертне мислення дозволить глибше осмислити механізми трансформації жанрової драматургії та виконавської інтерпретації. Такий підхід відкриває можливості для вивчення орієнталістської образності як чинника формування нових виконавських стратегій, пов'язаних з інтонаційною гнучкістю, тембровою чутливістю та специфікою ритмічної артикуляції в сучасному концертному репертуарі.

Список використаної літератури і джерел

1. Лисюк, С., 2011. *Наративний підхід в характеристиці стилевих і стилістичних властивостей фортепіанного виконавства*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Одеська державна музична Академія ім. А. В. Нежданової.
2. Муляр, П., 2009. *Стиль твору і виконавської інтерпретації в аспекті класичного та аklasичного у фортепіанному мистецтві*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Одеська державна музична Академія ім. А. В. Нежданової.
3. Муравська, О., 2010. *Нариси з історії зарубіжної музичної культури*. Одеса: Друкарський дім №1.
4. Шевченко, Л. М., 2019. Традиції культури мистецької Франції та фортепіанні концерти К. Сен-Санса. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 449–452.
5. Юджін-Ріпун, І., 2007. Особливості музичної семантики. *Мистецтвознавство України*, 8, 127–137.
6. Bauer, M. and Peyser, E., 1939. *How Music Grew*. New York: G. P. Putnam's Sons.
7. Bonds, M. A., 2006. *History of Music in Western Culture*. Upper Saddle River, New Jersey: Pearson Prentice Hall.
8. Chang, Yu-Chi, 2012. Localized Exoticism: Developments and Features of Belly Dance in Taiwan. *Journal Physical Culture and Sport: Studies and Research*, 54(1), 13–25.
9. Lyle, W., 1923. *Camille Saint-Saëns: his life and art*. London: Kegan Paul: Trench, Trubner & Co.
10. Nader, L. Orientalism, Occidentalism and the Control of Women. *Journal Cultural Dynamics*, 2/3, 329–334.
11. Ratner, S. T., 1972. *The Piano Works of Camille Saint-Saëns*. Ph. D. dissertation. University of Michigan.
12. Saint-Saëns, C., 1922. *Outspoken Essays on Music*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
13. Saint-Saëns, C., 1995. *Plays Saint-Saëns Camille*. Santa Monica, CA: Delta, Music Inc.
14. Smith, R., 1992. *Saint-Saëns and the Organ*. New York, Stuyvesant: Pendragon Press.

15. Studd, S., 1999. *Saint-Saëns: A Critical Biography*. London: Cygnus Art.

References

1. Lysiuk, S., 2011. *Narrative approach in the characterization of style and stylistic properties of piano performance*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Odessa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova.
2. Muliar, P., 2009. *Style of the work and performance interpretation in the aspect of classical and aclassical in piano art*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Odessa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova.
3. Muravska, O., 2010. *Narysy z istorii zarubizhnoi muzychnoi kultury* [Essays on the history of foreign musical culture]. Odesa: Drukarskyi dim №1.
4. Shevchenko, L. M., 2019. Tradytsii kultury mystetskoi Frantsii ta fortepianni kontserty K. Sen-Sansa [Traditions of artistic culture of France and piano concertos of C. Saint-Saëns]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2, 449–452.
5. Yudkin-Ripun, I., 2007. Osoblyvosti muzychnoi semantyky [Features of musical semantics]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 8, 127–137.
6. Bauer, M. and Peyser, E., 1939. *How Music Grew*. New York: G. P. Putnam's Sons.
7. Bonds, M. A., 2006. *History of Music in Western Culture*. Upper Saddle River, New Jersey: Pearson Prentice Hall.
8. Chang, Yu-Chi, 2012. Localized Exoticism: Developments and Features of Belly Dance in Taiwan. *Journal Physical Culture and Sport: Studies and Research*, 54(1), 13–25.
9. Lyle, W., 1923. *Camille Saint-Saëns: his life and art*. London: Kegan Paul: Trench, Trubner & Co.
10. Nader, L. Orientalism, Occidentalism and the Control of Women. *Journal Cultural Dynamics*, 2/3, 329–334.
11. Ratner, S. T., 1972. *The Piano Works of Camille Saint-Saëns*. Ph. D. dissertation. University of Michigan.
12. Saint-Saëns, C., 1922. *Outspoken Essays on Music*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
13. Saint-Saëns, C., 1995. *Plays Saint-Saëns Camille*. Santa Monica, CA: Delta, Music Inc.
14. Smith, R., 1992. *Saint-Saëns and the Organ*. New York, Stuyvesant: Pendragon Press.
15. Studd, S., 1999. *Saint-Saëns: A Critical Biography*. London: Cygnus Art.

LILIA SHEVCHENKO

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8602-9573>

Honored Art Worker of Ukraine,

Doctor of Art Criticism, Professor,

Dean of the Piano and Theory Faculty

of the Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova

(Odesa, Ukraine)

lilia.my.forte@gmail.com

THE FIFTH PIANO CONCERT BY CAMILLE SAINT-SAËNS

IN THE CONTEXT OF EUROPEAN TRADITION AND EASTERN IMAGERY

A comprehensive musicological analysis of Camille Saint-Saëns's Fifth Piano Concerto is carried out in the context of the European concerto tradition of the late nineteenth century and the Orientalist imagery shaped by cultural and aesthetic contacts between the West and the East. The study reveals the specific features of the combination of classical form, Romantic virtuosity, and exotic intonational elements within the structural and figurative system of the work, as well as stylistic parallels with the piano compositions by Franz Liszt and Frédéric Chopin. The historical and cultural

preconditions for the formation of Orientalist tendencies in nineteenth-century French music are analyzed, particularly in the context of colonial policy, travel culture, and the artistic reception of the “Other.” It is demonstrated that the Oriental elements in Saint-Saëns’s Fifth Concerto do not represent direct ethnographic stylization but function as an artistic and symbolic component integrated into a clearly structured European form. The compositional structure of the concerto is examined, revealing an organic combination of the classical three-movement scheme with polyphonic density, cyclic developmental principles, and improvisational features, especially expressive in the slow movement. It is shown that the use of polyphonic techniques, counterpoint, and chorale episodes refers to the Bachian tradition, while not contradicting the Romantic type of pianistic thinking. The influence of the piano stylistics of Franz Liszt and Frédéric Chopin on the formation of the concerto’s pianistic and textural language is traced. It is demonstrated that virtuosic passages, improvisational freedom, thematic transformation, and specific types of pianistic texture emerge as a result of the creative reinterpretation of the Romantic tradition rather than as a form of stylistic imitation. The special role of the final movement of the concerto is substantiated, where the combination of brilliant technique and clear formal discipline shapes a coherent artistic image. It is argued that Saint-Saëns’s Fifth Piano Concerto represents a culminating work in his concerto legacy and embodies a synthesis of academic clarity, Romantic expressiveness, and Orientalist imagery. These features determine the distinctive place of the work in the evolution of French musical culture at the end of the nineteenth century and emphasize its relevance in contemporary performance and musicological discourse.

Keywords: *works of Camille Saint-Saëns, piano concerto, Orientalism, exotic intonations, European tradition, virtuosity, stylistic parallels, historical and cultural context.*

*Стаття надійшла до редакції 19.09.2025 р.
Отримано після доопрацювання 30.10.2025 р.
Прийнято до друку 15.11.2025 р.*