

## ЕТАПИ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ШЛЯХУ К. СЕН-САНСА

*Розглядаються становлення та розвиток творчості К. Сен-Санса, питання формування його художнього мислення, еволюцію стилю автора. Запропоновано періодизацію спадщини композитора.*

**Ключові слова:** авторська індивідуальність, стиль, періодизація, еволюція, вплив, криза, академізм, романтизм.

*Рассматриваются становление и развитие творчества К. Сен-Санса, вопросы формирования его художественного мышления, эволюция стиля автора. Предложена периодизация наследия композитора.*

**Ключевые слова:** авторская индивидуальность, стиль, периодизация, эволюция, влияние, кризис, академизм, романтизм.

*The article is devoted to the advancement and development of C. Saint-Saens's creation. The problems of the formation of artistic thinking of the author, the evolution of his style are considered. There is proposed the periodization of the creation.*

**Key words:** author's personality, style, periodization, evolution, influence, crisis, academicism, romanticism.

Каміль Сен-Санс (1835-1921) є вельми важливою фігурою в історії французької музики. Його творчість була для багатьох сучасників певним еталоном, критерієм майстерності та музичності. Велике значення автора визнають і музикознавці, та все ж таки питання стилю, музичного мислення композитора не завжди привертало увагу дослідників (принаймні в радянському й пострадянському музикознавстві). Метою статті є заповнення прогалини в науковій літературі стосовно цього питання, що і визначає актуальність дослідження.

У нашому дослідженні розглядаються становлення та розвиток творчості К. Сен-Санса. Відзначена дослідниками [1, с. 291] усталеність музичної мови не перешкоджає певній диференціації спадщини, у зв'язку із чим запропоновано періодизацію творчості французького автора (виокремлено ранній, середній та пізній періоди).

Початком творчого шляху К. Сен-Санса (а також раннього періоду) слід уважати 1850-ті рр. Твори 1840-х рр. не розглядаються через відсутність документальних матеріалів (ног і аудіозаписів) і у зв'язку з тим, що автор самокритично вважав їх художність мінущою. Здебільшого це були невеликі фортепіанні п'єси — галопи, вальси, варіації. І все ж таки варто відзначити в них високу технічну майстерність, яка згодом стала своєрідною «візитною карткою» французького метра.

З початку 1850-х рр. відбувається поступове ствердження К. Сен-Санса як композитора; він розпочинає навчатися композиції у Ф. Галеві. Перехідним став 1852 р.: юний Каміль бере участь у конкурсі на Римську премію і видає деякі твори (романс «Мрії»). Знаковим став

вихід друком opus 1 — «Трьох п'ес» для фісгармонії. Процес творчого зростання К. Сен-Санса відзначався стрімкістю: юний композитор був справжнім вундеркіндом, мав усі переваги аналітичного та синтетичного слуху, чудову пам'ять. Проте розвиток душевних якостей перебував під загрозою, що відображається в наявності розважливості, скепсису, емоційної помірності.

У перших творах відчувається безпосередній вплив різних композиторів: Л. Бетховена — у Симфонії «Urbs Roma», Р. Шумана — у Шести багателях ор. 3, Ф. Мендельсона — у кантаті «Повернення Віржині». Таке «наслідування» типове і цілком виправдане для ранніх творів автора, що тільки вступає на шлях музичного письменництва. До того ж К. Сен-Санс був переконаний у марності пошуку індивідуальної манери письма, стверджуючи, що авторський стиль сформується із часом. «Пошуки оригінальності є смертельними для мистецтва. <...> Оригінальними не стають через волю і пошук — у таких випадках досягають тільки дивацтва», — писав композитор у 1913 р. [1, с. 64]. Це зумовило відкритість автора різним музичним стилям, елементи яких він згодом вільно поєднував у своїй творчості.

Якщо ж мати на увазі «прогресивний» вплив (у широкому сенсі) у формуванні стилю, то слід назвати ще деякі імена. Так, увага до мелодії та просодії пов'язує К. Сен-Санса із Ш. Гуно, сувора «класичність» мислення зближує з Ф. Мендельсоном, а пильна увага до програмності, ілюстративності, «плинності» форми змушує згадати Ф. Ліста.

Певну роль відіграло й спілкування з Г. Берліозом. У творах раннього періоду нерідко наявне звернення К. Сен-Санса до сфери героїчної маршовості. У 1850-1860-ті рр. святковий дух військових парадів, що відображав блиск епохи Другої імперії, значно впливає на характер мислення автора; а згодом любов композитора до урочистих образів (особливо у фіналах) лише вкорінюється. Так, рішення в душі помпезного маршу IV частини Першої симфонії (1853) та коди увертюри «Спартак» (1863) наочно демонструють цю тенденцію. Такий хід був вельми несподіваним та оригінальним, адже існувала певна традиція написання фіналу симфонії в манері Гайдна чи Моцарта — легкого та стрімкого *Vivace* (наприклад, симфонії D-dur та Es-dur Ш. Гуно, C-dur Ж. Бізе). Проте К. Сен-Санс ніколи не використовує шаблонів, форма його творів завжди нова. Очевидний вплив Г. Берліоза на Першу симфонію К. Сен-Санса позначається і на розширенні складу оркестру, до якого долучилися не тільки бас-кларнет і тромбони, але й корнети, саксофони, чотири фаготи та чотири арфи. Цей твір настільки пронизаний урочистістю, що навіть в інтермедійній другій частині звучать фанфарні інтонації (знак G). Проте вплив Г. Берліоза на творчість композитора в цілому є незначним: палка романтична натура засновника програмності не так уже й приваблювала його, але К. Сен-Санс багато здобув для себе з оркестрових знахідок «Фантастичної

симфонії» та підкорив їх своїм естетичним принципам. Урочистий характер домінує й у двох концертах 1858 р. — Першому фортепіанному та Другому скрипковому. Вони мають дещо подібну концепцію: репрезентативність першої частини змінюють філософські роздуми<sup>1</sup> другої, а у фіналі повертається оптимістична бадьорість.

Мабуть, не випадково є й участь К. Сен-Санса в конкурсі на Римську премію з кантатою «Айвенго» (1864). Адже сюжет історичного роману В. Скотта, зокрема фрагмент перемоги Айвенго над Буагільбером, надавав щасливої можливості втілення героїчного в музиці.

У ранній період К. Сен-Санс активно «працює» різні пласти інструментальної музики: органну, симфонічну та концертно-симфонічну. Характерно, що саме цей напрям згодом став головним творчим досягненням композитора. Автор цілеспрямовано звертається до інструментального концерту (1858, 1859, 1868), підтримуючи типову для романтизму тенденцію симфонізації жанру. Яскравим прикладом може слугувати згаданий Другий скрипковий концерт ор. 58 з розлогим оркестровим вступом у I частині та фугато в III частині (знак F).

До середини 1860-х рр. композитор створює немало творів для органа або за участю органа, нерідко у сфері церковної музики (мотети, гімни). З цим напрямом пов'язані і такі капітальні твори, як Урочиста меса ор. 4 (1856), Різдвяна ораторія ор. 12 (1858), Псалом XVIII ор. 42 (1865), що є типовим саме для раннього періоду творчості, адже згодом релігійні мотиви секуляризуються або до певного часу зникають.

К. Сен-Санс (на відміну від Ж. Бізе, Е. Гіро, Л. Деліба) не виявляє стійкого інтересу до музичного театру в 1850-60-і рр.: єдиною оперою цього часу є «Срібний дзвоник» (1864)<sup>2</sup>. Цей факт свідчить на користь симпатій композитора до інструментального напрямку, який, до речі, в той час був украй непопулярним. У середині XIX ст. інструментальна музика Франції посідала другорядні позиції, будучи витісненою оперою й оперетою. У цьому сенсі звернення К. Сен-Санса до жанрів симфонії, меси, ораторії свідчать про його високе етичне ставлення до музичного мистецтва й усвідомлення себе відновлювачем колишньої слави французького інструменталізму.

У творах раннього періоду нерідко трапляються невимуснені переходи між різними емоційними станами, що пов'язано з еkleктизмом мислення автора. Типовим є раптове, дещо невинуватиме зіставлення радісного мажору та тривожного мінору або нестійких гармоній. Так,

<sup>1</sup> У другій частині Фортепіанного концерту №1 ор. 17 філософські роздуми подані через зосереджене розмірковування соліста, а в Скрипковому концерті №2 ор. 58 вони забарвлені драматично.

<sup>2</sup> Іншим задумам К. Сен-Санса не судилося здійснитися. У 1854 р. композитор працював над комічною оперою, яка залишилася незавершеною; у 1863 р. планував написати оперу на сюжет трагедії А. Пажеса [1, с. 48].

у першій частині Фортепіанного концерту №1 після світлої урочистої теми (знак P) раптово звучать тривожні гармонії зменшеного септакорду. А у фіналі Першої симфонії (знак K) подібним чином g-moll змінює B-dur (таким чином автор досягає мети розвитку тематичного матеріалу). Жвавість уяви, примхливість фантазії були типовими для К. Сен-Санса і згодом неодноразово реалізовувалися у творчості.

Слід відзначити в ранньому періоді розкриття видатного мелодійного обдарування композитора. Немало творів рясніють яскравими і пластичними темами (побічна партія Скрипкового концерту ор. 20, молитва Ревекки з кантати «Айвенго», Романс із Сюїти ор. 16). З великою самобутністю композиторові вдається виявити себе у сфері моторно-дієвих образів, що засвідчує імпульсивність натури автора, його характерну рису. Багатий спектр активно-ігрових настроїв представлений у ранній творчості в Тарантелі ор. 6, Інтродукції та рондо капричіозо ор. 28. І пізніше скерцозна сфера залишалася дуже привабливою для К. Сен-Санса. З невичерпною творчою фантазією він знаходить різноманітні рішення моторно-дивертисментних розділів у сонатно-симфонічних циклах: симфоніях і сонатах<sup>1</sup>.

У творах К. Сен-Санса 1870-х рр. помітний рух назустріч нововведенням у сфері музичної мови. Композитор багато в чому стикається зі стилем Ф. Ліста і Р. Вагнера, що позначається у використанні системи лейтмотивів, розширенні гармонічної сфери<sup>2</sup>, посиленні барвистості оркестрового звучання, зверненні до творів поемного типу, втіленні образів томління. Ознайомлення К. Сен-Санса з так званою «музикою майбутнього» відбувається вже з кінця 1850-х рр., але лише тепер він стає відкритішим до елементів її системи. Раніше до цього не готовий був не тільки автор, але й самі слухачі. А в 1870-ті рр. ситуація докорінно змінилася, про що свідчить так званий «берлізівський культ» у Парижі — небувалий сплеск популярності родоначальника програмного симфонізму, а згодом і захоплення французами Р. Вагнером, творчість якого не оминув і К. Сен-Санс. Надзвичайна привабливість образів томління і нескінченної мелодії відчувається підчас прослуховування другої частини Третього фортепіанного концерту ор. 29. Це Andante відзначається довгою виразною мелодією скрипок, а звучання струнної групи без духових відтворює особливий таємничий настрій (як, наприклад, у вступі до опери «Лоенгрін» Р. Вагнера). Подібний стан відображений і в Andante sostenuto, що відкриває симфонічну поему «Юність Геракла» ор. 50, де впадає в око розріджене оркестрове звучання (протягом перших 14 тактів використовуються перші та другі скрипки *con sordino*). А II частина ораторії «Потоп» за

---

<sup>1</sup> У симфоніях («Urbs Roma», Другій, Третій), сонатах (Першій скрипковій, Другій скрипковій, Другій віолончельній) та інших творах.

<sup>2</sup> Використання хроматизмів, побічних септакордів, нонакордів, гармонічних нашарувань.

розмахом і могутністю оркестрового звучання не поступається «Польоту Валькірій». Нотки містицизму виникають у «Фаетоні»: в закінченні симфонічної поеми (*Le double plus lent*) зловісно-тривожно звучить унісон кларнетів, фаготів і струнних у низькому регістрі на фоні хоралу тромбонів.

Таким чином, у 1870-ті рр. творчість К. Сен-Санса позначилася оновленням музичної мови; це свідчить про початок нового етапу — середнього періоду, який відкривається Третім фортепіанним концертом (1869) і умовно завершується Третьою симфонією (1886). Висловлювання Ю. Кремльова в монографії про композитора підтверджує це: «Робота над другим актом “Самсона” (1867 р.; уточнення моє. — О. Б.) провістила нове, дуже активне та яскравий розвиток творчості Сен-Санса» [1, с. 60]. Слід відзначити і розкриття емоційної стихії автора у творах 1870-х: Віолончельний концерт №1, Віолончельна соната №1, «*Allegro appassionato*» ор. 43 ілюструють приклади пристрасного, романтично палкого висловлення.

Поширене у Франції середини ХІХ ст. використання елементів музичної мови народів Сходу (на тлі так званого орієнталізму<sup>1</sup>) наявне й у К. Сен-Санса. Проте воно має дещо минулий характер. Проявившись на початку середнього періоду творчості (марш «Схід та Захід», 1869; опера «Жовта принцеса», 1871; опера «Самсон і Даліла»<sup>2</sup>, 1867-1876; сюїта «Персидські мелодії», 1870), звернення до екзотичного (використання характерних ладово-гармонічних та тембрових зворотів, а не тільки сюжетна спрямованість) трапляється і згодом, але менш послідовно. «Музика Сходу ніколи не була для Сен-Санса засобом, здатним лише зачарувати слухачів, — писав М. Штейгеман. — Радше орієнтальні елементи були невід’ємними складовими форми та змісту його творів» [3, с. 149]. Тут дається взнаки вільне поводження композитора з набутим протягом століть музичним багажем. «Для нього (і це можна сказати стосовно всіх народних та орієнтальних елементів у музиці Сен-Санса) джерельний тематизм був лише матеріалом для складання композиції», — цілком справедливо констатує німецький музикознавець [3, с. 158].

У зверненні К. Сен-Санса до жанру симфонічної поеми, посиленій увазі до програмності й ілюстративності («Овернська рапсодія» ор. 73, «Спогад про Італію» ор. 80), втіленні принципу монотематизму (Третя симфонія) простежуються лістівські впливи. Власне, композитор вельми цінував творчість угорського романтика-новатора і писав наступне: «Ліст є одним з видатних композиторів нашої епохи.

<sup>1</sup> Наприклад, симфонії-оди «Пустеля» (1844) Ф. Давіда, «Селям» (1850) Е. Рейера; опери «Лалла-Рук» (1862) Ф. Давіда, «Шукачі перлів» (1863) Ж. Бізе, «Африканка» Дж. Мейєрбера (1864).

<sup>2</sup> Увертюра та № 5 (такти 105–167) опери «Жовта принцеса», Вакханалія з III дії опери «Самсон і Даліла».

Він наважився зробити те, на що не відважились ані Вебер, ані Мендельсон, ані Шуберт, ані Шуман. Він створив симфонічну поему. Він є визвольником інструментальної музики ...» [2, с. 83]. З 1880-х рр. у творчості дедалі частіше виникають мотиви Близького Сходу й Іспанії («Арагонська хота» ор. 64, Хаванез ор. 83). Будучи допитливим, К. Сен-Санс відобразив у своїх творах враження від візитів до країн Середземномор'я. Але слід відзначити й іншу тенденцію — посилене тяжіння до драматично-суворих образів (Третій скрипковий концерт ор. 61, Третя мазурка ор. 66, Альбом для фортепіано ор. 72, Третя симфонія ор. 78). (Творчі спроби раннього періоду не мали подібної тенденції, а якщо звернення до вказаної сфери і було, то воно мало дещо умовний характер та відзначалось меншою художньою переконливістю). Таким чином у творчості поєднувалися протилежні лінії — піднесено-патетична та жанрово-характеристична.

Наприкінці 1880-х рр. для композитора розпочинається новий непростий період. Розрив з Національним музичним товариством, погіршення стану здоров'я, смерть друзів (Ф. Ліст, Е. Гіро, Ш. Гуно) — усі ці події не найліпше позначалися на мистецькій складовій творчості К. Сен-Санса. Потрясінням для композитора стала смерть його матері, що викликала трирічну кризу у творчості (1889-1892). «Якби в мене були якісь артистичні плани, я із задоволенням сповістив би Вас про них, але в мене їх немає», — писав він у 1889 р. [1, с. 185]. І дійсно, в цей час написано незрівнянно менше творів, ніж зазвичай. Композитор звертається до старих опусів: вокальна сюїта «Персидські мелодії» перероблена на поему «Персидська ніч», створюється нова редакція опери «Прозерпіна». Також у ці роки К. Сен-Санс працює над завершенням опери «Фредегонда» Е. Гіро та музики до спектаклю «Вдаваний хворий» М. А. Шарпантьє. Поступово подолавши творчий «застій», автор залишився вірним своїй «системі», тоді як музичне мислення багатьох побратимів по перу (Г. Форє, Ш. Відора) набувало нового стилістичного рівня. Епізодичні зближення з музичним імпресіонізмом («Віра» ор. 130) мають випадковий, експериментальний характер. По-іншому й бути не могло, адже для композитора абсолютною далекою була мова півтонів і натяків. У «Пеллеасі» (Дебюссі; уточнення мос. — О. Б.) <...> тільки шепотіння», — стверджував К. Сен-Санс [1, с. 272]. Наслідування Р. Вагнера (що проявилось у творчості В. д'Енді, Е. Шоссона) його також не влаштовувало. Але музичний романтизм зламу століть збагачувався, набував нових стимулів і породжував високохудожні результати. Так чи інакше, Г. Форє, Е. Шоссон, К. Дебюссі своєю творчістю втілювали прогресивне у французькому мистецтві. «Перебудови» мислення в К. Сен-Санса в цей перехідний для всієї європейської музики період не відбулося, він залишився вірним «старій» класико-романтичній системі.

Таким чином, авторські опуси кінця 1880-х рр. знаменують початок останнього етапу творчості — пізнього періоду. У пошуках

стимулів до музичного письменництва К. Сен-Санс звертається до нових для нього жанрів (балету, музики до спектаклю та кінофільму) й інструментарію (фантазії для еолового органа, для скрипки та арфи). Композитор відходить від симфонічної музики, цілеспрямованіше звертається до камерно-інструментального напрямку (сольного фортепіанного й ансамблевого), в чому позначається вплив Г. Форе. У свою чергу тривалий пізній період поділяється на два етапи: перший охоплює приблизно 1887–1910 рр. У другому, що являє собою останнє десятиліття життя (1911–1921), практично немає монументальних композицій (за винятком ораторії «Земля обітована»), але є безліч замовлених творів. Відчуваючи брак натхнення, композитор нерідко повертається до старого матеріалу і переробляє раніше написане (Увертюра до незакінченої комічної опери ор. 140, Сюїта ор. 16-bis, II редакція опери «Срібний дзвоник», переробка музики до спектаклю в оперу «Деяніра»).

Незважаючи на примат класичного, у творчості пізнього періоду К. Сен-Санс багато в чому продовжує дотримувати заповітів романтизму. Це позначається у відборі жанрів («Листок з альбому», вальс, елегія) та сюжетів (дует «Муза і поет», романси «Романтичний вечір», «Вечірні скрипки»). Проте композитор, як і раніше, піклується про ідеальну зрозумілість викладу, максимальну об'єктивність.

Необхідно відзначити посилення інтересу до античної тематики. З одного боку, К. Сен-Санс дотримує тенденції свого часу. У період 1890-1900-х рр. античність посідала особливе місце у творчості французьких композиторів, допомагаючи знаходити вихід з наявної духовної кризи. Античність по-новому осмислювалася у французькій опері — подібно до «Золотого віку», що втрачений людством і оживає в мистецтві. Створюються опери «Таїс» (1894), «Аріадна» (1906), «Вакх» (1909), «Рим» (1912) Ж. Массне; «Пенелопа» (1913) Г. Форе; «Фріна» (1893), «Єлена» (1903) і «Деяніра» (1910) самого К. Сен-Санса. З іншого боку, звернення композитора до античності проголосувало його неприйняття нових художніх течій у мистецтві — і не тільки музичному. «Публіка звикла дивитися без протесту на зелені гіноки з очима на різній висоті, на будинки, позбавлені рівноваги посеред пейзажів», — писав композитор у 1916 р. [1, с. 261].

Наприкінці свого життя К. Сен-Санс дійшов переконання, що «істинною музикою є музика вокальна» [1, с. 275]. Невипадково композитор послідовно використовує кантиленні можливості скрипки (Елегія №1, 1915; Елегія № 2, 1920); віолончелі («Молитва», 1919); флейти (Маленька ода, 1920); гобоя, кларнета, фагота — у сонатах (1921). Пишуться і безпосередньо вокальні цикли на слова Ж. Доука («Червоний попіл», 1914-15), П. Ронсара («П'ять *melodié*», 1921), К. Орлеанського, Р. Белло, Ж. Воклена («Старі пісні», 1921). Утім, ця тенденція виникла не раптово, але визрівала поступово; прагнення до максимальної мелодизації помітне вже в таких творах, як

«Ніч» (1900) та «Муза і поет» (1909). Тим більше парадоксально, що творчість пізнього періоду демонструє сумну відсутність яскравого мелодійного початку, що завжди було сильною стороною композиторського таланту К. Сен-Санса. Серед написаного в останнє 30-річчя життя більшість творів і понині залишається в тіні забуття та рідко викликає інтерес виконавців і музикознавців<sup>1</sup>.

Дивно, але багато що зі спадщини К. Сен-Санса під час перших виконань викликало непорозуміння й осудження. Так, симфонічна поема «Danse macabre» ор. 40 в концерті під керівництвом Ж. Падлу (1876 р.) була освистана. Стримані або негативні відгуки в пресі були звичайним явищем; і навіть у ті роки, коли авторитет К. Сен-Санса був уже достатньо значним, у рецензіях з'являлися догани та напади (наприклад, щодо «Фаетона», опери «Генріх VIII», Третьої симфонії). Оперу «Жовта принцеса» сучасники звинувачували в складності. «Цей безневинний маленький витвір було прийнято з ворожістю найлютішою», — констатував автор [1, с. 77]. Але К. Сен-Санс не боявся негативних відгуків та цілеспрямовано прямував своїм шляхом, ігноруючи миттєве визнання.

Підсумовуючи, слід сказати, що в цілому система музичного мовлення французького композитора відзначається стійкістю і не містить крутих стилістичних зламів. Неможливо виокремити в межах одного періоду якийсь провідний жанр. Композитор прагне рівномірно приділяти увагу тим чи іншим напрямам (хіба що слід відзначити вже згадуваний зменшений інтерес до симфонічної музики в пізній період та до опери — у ранній). Тяжіння до образних сфер також має універсальний характер: автор рівною мірою переконливий у ліричному і жанровому, драматичному й скерцозному, філософському та

---

<sup>1</sup> Загалом композиторське мислення К. Сен-Санса було влаштоване таким чином, що стимули до творчості часто відшукувались не в душевно-емоційному стані власної особистості (як, наприклад, у П. Чайковського), а в предметах та явищах навколишнього середовища. Так, Перший фортепіанний концерт був написаний лісом Фонтенбло, а симфонічна поема «Прялка Омфали» створена під враженням від прялки із чорного дерева, побаченої композитором в одному салоні. Крім цього, звукопис моря на початку арії Фріни (№6 з однойменної опери) написаний після того, як К. Сен-Санс, згідно з власним висловлюванням, безпосередньо «підслухав» шелест води. «Спочатку я пішов послухати джорчання моря, його тихий прибій на пляжі; я спробував передати його музично», — згадував згодом автор [1, с. 197]. Перелік подібних прикладів можна продовжити.

комічному<sup>1</sup>. Якщо твори раннього і середнього періодів є співзвучними часу свого створення, то опуси пізнього періоду, написані вже у ХХ ст., певною мірою містять відбиток академізму.

Обрана тема дослідження є перспективною у зв'язку з тим, що творчий шлях та еволюція мислення К. Сен-Санса висвітлені недостатньо в працях вітчизняних науковців, а його творча спадщина в разі уважного вслуховування виявляє великі здобутки образно-емоційного багатства та композиційної майстерності. У подальшому опрацюванні теми статті наукова думка може мати такі спрямування:

- виявлення ключових засад композиторської естетики К. Сен-Санса (зокрема еkleктизму мислення та культу довершеності форми);
- більш поглиблене вивчення пізнього періоду творчості, заострення проблемних аспектів у зв'язку зі складністю культурно-історичної ситуації кінця ХІХ — перших десятиліть ХХ ст.;
- висвітлення спадщини композитора в національно-культурному контексті.

#### **Список літератури**

1. Кремлев Ю. А. Камиль Сен-Санс / Ю. А. Кремлев. — М.: Советский композитор, 1970. — 328 с.
2. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Выпуск 4 / Р. Роллан. — М.: Музыка, 1989. — 255 с.
3. Stegemann M. Camille Saint-Saëns and the French solo concerto from 1850 to 1920 / M. Stegemann. — Portland, Oregon: Amadeus Press, 1991. — 341 p.

*Надійшла до редколегії 12.09.2013 р.*

---

<sup>1</sup> Певне здивування й водночас захват викликає факт створення одним композитором грайливої «Фріни» та серйозного Реквієму ор. 54, блискучої «Арагонської хоти» ор. 64 та строгої «Молитви» ор. 158. Причому всі ці контрастуючі між собою твори однаково захоплюють ширістю почуття та технічною майстерністю. Такі строката картина образних сфер і досконале втілення кожної з них мимоволі викликають аналогії з творчістю І. Стравінського — автора «Пульчинелли» та «Царя Едіпа», «Феєрверка» ор. 4 та «Заупокойних співів».