

5. Zhitomirskiy D. Robert Shuman. Ocherk zhizni i tvorchestva. M. : Muzyka, 1964. 880 s.
6. Makeeva T. N. Primeryi ispolzovaniya obrazov dvizheniya i ih emotsionalnaya karakteristikhnost v «Detskih stsenah» Roberta Shumana // Robert Shuman i perekreste putey muzyki i literatury : sb. tr / sostav. G. Ganzburg. Harkov: RA — Karavella, 1997. S. 78–80.
7. Mrevlov A. E. Chertyi pozdnego stilya Bramsa // Traditsii muzyikalnogo iskusstva i muzyikalnaya praktika sovremennosti: sb. nauch. tr. L. : LGITMiK, 1981. S. 101–108.
8. Protopopov V. Polifoniya R. Shumana // Istoriya polifonii. M., 1986. Vyip. 4. S. 61–85.
9. Chinaev V. Metafora dali: romanticheskaya kontseptsiya zvuka i fortepiano Shumana v svete impolnitelskih tendentsiy pervoy treti XIX veka. Nauchnyiy vestnik Moskovskoy konservatorii. 2010. Vyip. 3. S. 84–98.
10. Shuman R. Pis'ma: v 2-h t. / sost., nauch.-red., vstupit. sl., komment. D. V. Zhitomirskogo. M. : Muzyka, 1982. T. 1. 720 s.
11. Shuman R. Pis'ma: v 2-h t. / sost., nauch.-red., vstupit. sl., komment. D. V. Zhitomirskogo. M. : Muzyka, 1982. T. 2. 525 s.

Стаття надійшла до редакції 29.08.2018 р.

УДК: 780.616.432:785.071.1.035] 78.03 (44)“19”

ORCID ID 0000-0002-2642-7665

Александр Бурель

Харьковская областная филармония

О ФОРТЕПИАННО-ОРКЕСТРОВЫХ СОЧИНЕНИЯХ Ш.-М. ВИДОРА

Бурель А. В. О фортепианно-оркестровых сочинениях Ш.-М. Видора. В статье рассматриваются фортепианно-оркестровые произведения Ш.-М. Видора (1844–1937), как с точки зрения особенностей индивидуального стиля, так и в контексте существования концертного направления во Франции, с обозначением наиболее показательных моментов относительно преемственности традиции и её обновления. Если Концерт для фортепиано № 1 *f-moll* (1876) во многом продолжает

традиции К. Сен-Санса, то Фортепианный концерт № 2 *c-moll* (1905) показателен с точки зрения эволюции музыкального языка собственно Ш.-М. Видора, отмеченного постепенным усложнением звуковысотной структуры посредством хроматики. В Фантазии *As-dur op. 62* (1889) обозначились некоторые стилистические сдвиги, выразившиеся в большем сближении с творчеством Ф. Листа и С. Франка. Постигание авторского стиля композитора может стать интересным полем деятельности для музыковедов. Ш.-М. Видор являет собой пример самобытного таланта, продолжившего в своём творчестве линию развития позднего романтизма во Франции в конце XIX – первой трети XX столетия совместно с другими авторами – Л. Вьерном, В. д'Энди, А. Маньяром, Ф. Шмиттом.

Ключевые слова: романтизм, французская инструментальная музыка, фортепианный концерт, фантазия, симфонизация, «период Обновления», Ш.-М. Видор, К. Сен-Санс.

Бурель О. В. Про фортепіанно-оркестрові твори Ш.-М. Відора. У статті розглядаються фортепіанно-оркестрові твори Ш.-М. Відора (1844–1937), як під кутом особливостей індивідуального стилю, так і в контексті існування концертного напрямку у Франції, із позначенням найбільш показових моментів відносно спадкоємності традиції та її оновлення. Якщо Фортепіанный концерт № 1 *f-moll* (1876) багато в чому продовжує традиції К. Сен-Санса, то Фортепіанный концерт № 2 *c-moll* (1905) є показовим з точки зору еволюції музичної мови власне Ш.-М. Відора, у котрій спостерігається поступове ускладнення звуковысотної структури через хроматику. У Фантазії *As-dur op. 62* (1889) позначились деякі стилістичні зміни, що виявились у більшому зближенні із творчістю Ф. Листа та С. Франка. Осягнення авторського стилю композитора може стати цікавим полем діяльності для музикознавців. Ш.-М. Відор являє собою приклад самобутнього таланту, що продовжив лінію розвитку пізнього романтизму у Франції у кінці XIX – першій третині XX століття разом з іншими авторами – Л. Вьерном, В. д'Енді, А. Маньяром, Ф. Шміттом.

Ключові слова: романтизм, французька інструментальна музика, фортепіанный концерт, фантазія, симфонізація, «період Оновлення», Ш.-М. Відор, К. Сен-Санс.

Burel O. V. About compositions for piano and orchestra by Ch.-M. Widor. **Background.** Ch.-M. Widor (1844–1937) inscribed his name in the history of French music primarily as an author of organ works (10 Organ Symphonies, 1872–1900, in particular). But other genre branches of his creativity (symphonic, chamber-instrumental, chamber-vocal, operatic, choral) remains less famous for wide public. This quite vast layer is mostly not studied in musical science. However, at the recent time the interest is somewhat growing both among musicologists (A. Thomson, E. Krivitskaya, M. R. Bundy), and among the performers, which confirms the **relevance** of this article. The **objectives** of this study are to consider compositions by Ch.-M. Widor (Piano Concerto No.1, Fantasy, Piano Concerto No.2) both in terms of features of individual creator style and

context of concert branch history in France. Information about works is supplemented by the analysis of the basic musical text parameters.

Ch.-M. Widor graduated the Brussels Conservatory, where he was studied from 1859 to 1863 – in classes of organ (J.-N. Lemmens) and composition (F.-J. Fetis). At 1860s, the young man was visiting Paris. Soon he was acquainted with C. Saint-Saens, which influenced Ch.-M. Widor not only in terms of his executive career turn, but also was etalon of instrumental writing. It seems that the writing of instrumental Concertos for violin (*op.* 26, 1877), cello (*op.* 41, 1877), and piano (*op.* 39, 1876) in many ways is owed by C. Saint-Saens and the impulse to French music of the 1870s given by him.

Piano Concerto No.1 f-moll by Ch.-M. Widor was well appreciated by the contemporaries of the composer. In first movement (*Allegro con fuoco*) the active narrative is combining with predominantly lyrical mood. It passes in constant pulsation without any whimsical tempo deviations, as well as without cadenza using. Contemplative and philosophical meditations are concentrated at the second movement (*Andante religioso*). The exposition of ideas is embodied in oppositions of characters, concentrated and depth in front of light and joyous. By the way, a little similar can be found in *Andante sostenuto quasi adagio* of *Piano Concerto No.1* (published in 1875) by C. Saint-Saens. The cycle is crowned with a lively scherzo final with elegant dotted rhythm using. On the whole we can say that the *Piano Concerto No.1* by Ch.-M. Widor purposefully continues the traditions of C. Saint-Saens. This is noticeable in the clarity of the structure, emphatic melody, and also in some specific features – the avoidance of long-term solo cadenzas and the absence of expanded orchestra *tutti*'s, as well as the laconicism of development section at the first movement.

Echoes of F. Liszt and C. Franck can be heard in *Fantasy As-dur op. 62* for piano and orchestra (1889, dedicated to I. Philipp). Ch.-M. Widor shows interest in this genre type as many other French authors at 1880–1890s. In work there are many counterpoint and variation elements, which is due to author's mastery of organ-polifonic writing. In our opinion, eclectic combinations of the main subject in the spirit of F. Liszt – R. Wagner with oriental saucy theme at the end of composition are quite in the style of C. Saint-Saens.

Piano Concerto No.2 c-moll (1905) is standing out with its clear attachment to the late-romantic line. It is somewhat out of the general context of genre existence in France, especially when comparing with significantly more traditional Piano Concertos by B. Godard (No.2, 1894), C. Saint-Saens (No.5, 1896), T. Dubois (No.2, 1897), A. Gedalge (1899), J. Massenet (1902). This manifests itself in appeal to fateful gloomy spirit, abundance of dark paints in the sound, the complication of the tonal-harmonic language, increased expressivity, psychologization. Here are found more fine-tooth application of timbre orchestral potential (in comparison with the *Piano Concerto No.1*), as well as increasing of orchestra importance upon the whole. This is paradoxical, but its performing tradition has developed not in the best way, so that nowadays this remarkable work is very rarely heard at concert halls.

In our time, the author's creativity is a real *terra incognita* that encompasses a lot of hidden masterpieces. Results of the research bring to light that examined works by composer are outstanding illustrations of French romantic music. Ch.-M. Widor is an

example of original talent that continues the late Romanticism line in France at the end of 19th and first third of the 20th century, together with other authors – L. Vierne, V. d'Indy, A. Magnard, F. Schmitt. His works for piano and orchestra quite deserve to become on a par with recognized masterpieces, included in the concert repertoire of pianists and orchestras by different countries of the world. **The perspectives** of the further research are defined in more detailed analytical labors, including the extension of analysis over *Violin Concerto op. 26* and *Cello Concerto op. 41* by author. The learning of these works will allow to complement the history of the concert genre of French Romanticism with new details, that will enable to see the evidence of succession and the vitality of traditions.

Key words: Romanticism, French instrumental music, Piano Concerto, Fantasy, symphonization, «Renovation period», Ch.-M. Widor, C. Saint-Saens.

Постановка проблемы. Ш.-М. Видор (1844–1937) вписал своё имя в историю французской музыки, прежде всего, как автор органических сочинений (в частности, десяти органических симфоний, 1872–1900). Другие же жанровые ветви его творчества – симфоническая, камерно-инструментальная, камерно-вокальная, оперная, хоровая – остаются ныне менее известными широкой публике. Этот достаточно обширный пласт большей частью является неизученным и в музыковедении. Впрочем, в последнее время интерес к творчеству композитора несколько возрастает со стороны как музыковедов (*A. Thomson* [9]; Е. Кривицкая [2]; *M. R. Bundy* [4]), так и исполнителей¹, чем подтверждается **актуальность** избранной темы исследования. **Цель статьи** – рассмотреть фортепианно-оркестровые сочинения Ш.-М. Видора (Концерт № 1, Фантазию, Концерт № 2) как с точки зрения особенностей индивидуального стиля, так и в контексте существования концертного направления во Франции, с обозначением наиболее показательных моментов относительно преемственности традиции и её обновления. Сведения из истории создания сочинений французского автора дополняют собственно анализом основных параметров музыкального текста.

Изложение основного материала. Ш.-М. Видор получил музыкальное образование в Брюссельской консерватории, где он обучался

¹ Студийные аудиозаписи сочинений Ш.-М. Видора выпущены британскими лейблами «*Hyperion Records*» (Месса *op. 36* – 1996, Виолончельная соната *op. 80* – 2000, Фортепианные концерты №№ 1, 2 – 2010) и «*Signum Records*» (Органная симфония №№ 1–9 – 2011, «Латинская сюита» *op. 86*, «Три новые пьесы» *op. 87*, «*Bach's Memento*» для органа, Симфония «Романская» – 2014). (Здесь указаны даты осуществления аудиозаписей).

частным образом с 1859 по 1863 год – в классах органа (у Ж.-Н. Лемменса) и композиции (у Ф.-Ж. Фетиса)¹. Как сообщает музыковед Э. Томсон, «Видор воспринял от Фетиса крепкую базу относительно основных правил и внутренней динамики композиции (на примере сочинений Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта и Бетховена), перенял мастерство объединения и развития тематизма, сбалансированности и сопоставления тональных планов» [10: 7–8]. О высоком уровне письма Ш.-М. Видора свидетельствует и тот факт, что в более позднее время (с 1896 года) он вёл класс композиции, контрапункта и фуги в Парижской консерватории. С середины 1860-х годов Ш.-М. Видор совершал поездки из родного Лиона в Париж, где вскоре состоялось его знакомство с К. Сен-Сансом. Благодаря усилиям последнего в 1865 году молодой органист получил приглашение к выступлению в концерте во время проведения Международной выставки в Порту. В 1869 году Ш.-М. Видор стал ассистентом К. Сен-Санса на его посту органиста в Церкви Мадлен, а в 1870 году автор «Пляски смерти» способствовал назначению Ш.-М. Видора органистом Церкви Сен-Сюльпис. К. Сен-Санс оказал влияние на младшего современника не только в плане становления его исполнительской карьеры, но, думается, был неким ориентиром в сфере инструментального письма на начальном этапе творческого пути. Показательны в этом смысле некоторые возникающие параллели при взгляде на первые сочинения автора. Например, интересно обнаружить «Шесть дуэтов» для фисгармонии и фортепиано *op.* 3 (1867), созданные, вероятно, по примеру «Шести дуэтов» *op.* 8 (1858) К. Сен-Санса. Думается, что и написание Ш.-М. Видором ряда инструментальных концертов – Скрипичного *op.* 26 (1877), Виолончельного *op.* 41 (1877) и Фортепианного *op.* 39 (1876) в немалой степени было обязано К. Сен-Сансу и сообщенному им импульсу французской музыке 1870-х годов².

¹ Ф.-Ж. Фетис (1784–1871) – бельгийский музыковед, педагог, композитор. У него учились французские композиторы Ф. Герольд и Ж.-Д. Аляр (авторы фортепианных и скрипичных концертов).

² Вспомним, что в 1870-е годы возникают фортепианные концерты А. Кастильона (*op.* 12, 1871), К. Сен-Санса (*op.* 44, 1875), Б. Годара (*op.* 31, 1875), Т. Дюбуа (*Concert-capriccioso*, 1876), М. Жаэль (№ 1, 1877); скрипичные концерты Ж. Гарсена (*op.* 14, 1872), Э. Лало (*op.* 20, 1874), Б. Годара (*op.* 35, 1877), А. Тоду (1878), Э. Лало (*op.* 29, 1879), Г. Форе (*op.* 14, 1878–1879); виолончельные концерты К. Сен-Санса (*op.* 33, 1872), Э. Лало (1877).

Фортепианный концерт № 1 *f-moll*¹ Ш.-М. Видора был по достоинству оценён современниками. Так, после премьерного исполнения О. Морель отмечал «впечатляющие гармонические детали и интересное развитие идей» [6: 407], а В. Жонсьер – «красочную, ясную оркестровку» [цит. по 8: 5]. Действенность высказывания сочетается с общим лирическим настроением в **первой части** (*Allegro con fuoco*), которая выдержана в едином движении, без каких-либо фантазийных темповых отклонений, равно как и без использования каденции. Первая тема главной партии (*f-moll*, тт. 4–42) имеет смятенный характер; во второй теме (*f-moll*, тт. 43–56) чувствуются «шуманизмы»², что не ускользнуло от внимания В. Жонсьера в его отзыве, фрагмент которого был приведён выше. Они дают знать о себе как в активно используемых просительных интонациях, так и в заполнении мелодии оркестра тревожными «бурлящими» фигурациями фортепиано, в связи с чем упомянутый эпизод (тт. 43–56) перекликается с основной темой (тт. 20–31) первой части Фортепианного концерта *op.* 54 (1841–1845) Р. Шумана. Благодаря нисходящим хроматическим ходам в партии фортепиано (*f-e-es-d-des-c* в тт. 47–48, 212–213) воцаряется настроение шемящей грусти. А утяжеление посредством *sf* затактовой доли, залигованной через тактовую черту с последующей сильной (тт. 46–47, 54–55), весьма типично не только для Р. Шумана, но и для его продолжателя И. Брамса. Побочная партия (*as-moll*, тт. 69–95) также лирична, однако смятенность здесь уступает место смиренному настроению с нотками ностальгической грустинки. Облачение темы фортепиано в прихотливую орнаментику порождает словно мерцающее звучание. В наслаивающихся друг на друга малых секундах слух едва улавливает фальшивое звучание (появляющееся и сразу же исчезающее), что наделяет образ некоторой причудливостью. Поддерживающие бег шестнадцатых солиста отрывистые аккорды деревянных духовых усиливают характер призрачности. Благодаря штриху *staccato* и пунктирному ритму в тт. 74–76 в тему вкрапляются отголоски марша, как некоего грустного воспоминания.

¹ Премьера Концерта № 1 Ш.-М. Видора состоялась 19 ноября 1876 г. (солист – Л. Дьемер).

² Обращение к топосу лирики через шумановское начало можно обнаружить и в других фортепианных концертах французских авторов – во Втором концерте (1868) К. Сен-Санса, *Concerto-capriccioso* (1876) Т. Дюбуа, Втором концерте (1894) Б. Годара.

Схожий реминисцентный приём можно обнаружить и в *Adagio* Симфонии № 2 (1859) К. Сен-Санса, с той лишь разницей, что в нём, согласно Ю. Кремлёву, слышится отголосок старых революционных песен [1: 43]. Далее в тематизм снова проникают нисходящие хроматические ходы (на этот раз по звукам *es-d-des-ces*, тт. 69–70). При повторном появлении в тт. 80–81 чувствительность этой последовательности усилена тёплым тембром струнных. Повторяющиеся несколько раз малосекундовые ходы по звукам V – VI ступеней (*es-fes*, тт. 88–89) на задержанной гармонии доминанты напоминают реплики утешения.

Разработка, включающая в себя поочерёдное проведение тем главной, побочной и связующей партий, построена на постепенно возрастающем напряжении. Так, переход к более активному развитию в сравнении с предшествующим материалом отмечается со знака *E* (тт. 153–168), что реализуется благодаря активному включению оркестра в диалог. Кульминация разработки проходит в совместном унисонном изложении солистом и оркестром торжественного *Ces-dur* (тт. 165–168). Однако радость просветлённого мажора оказывается недолгой и на смену ему приходят поочерёдно *b-moll*, *des-moll*. Последние такты разработки (тт. 169–188) исполняются солистом без сопровождения оркестра, в результате чего возникающая разряженная фактура несколько напоминает звучание каденции.

Реприза традиционно содержит некоторые изменения. Так, заключительная партия дополнена введением полутоновых «стонов» *f – ges*: сначала в оркестре (тт. 267–268), затем у солиста (тт. 271–273). В знаке *H* тональные сдвиги (*b-moll* → *ces-moll* → *c-moll*) способствуют постепенному нарастанию напряжения. На материале первой темы главной партии построена динамичная кода (знак *I*, тт. 287–318). Типично романтическая взволнованность и смятение слышны во внезапных провалах динамики из *f* в *p* (тт. 291, 299) с последующими выводящими *crescendo*, олицетворяющими отчаянный волевой порыв авторских высказываний.

Вторая часть (*Andante religioso*) – средоточие созерцательно-философских размышлений композитора. Именно её более всего оценил В. Жонсьер в своём отзыве в газете «*La Liberté*»: «Эта часть стоит на первом месте своей возвышенно-благородной мыслью и полным величия стилем» [цит. по 8: 5]. Несмотря на указанную композитором ремарку «*religioso*», мы сталкиваемся с достаточно чувствитель-

ными личностными высказываниями субъективного плана. Пожалуй, Ш.-М. Видор воплощает здесь религиозное в том же ключе, что и К. Сен-Санс, у которого, по мысли Ю. Кремлёва, «интонационные и фактурные элементы религиозно окрашенных просветлений решительно “секуляризировались”» [1: 99]. Музыкальное высказывание облекается в форму сопоставления двух контрастных образов – сосредоточенно-скорбного и просветлённо-радостного. Интересно, что схожая идея была реализована в медленной части *Фортепианного концерта № 1* (опубл. в 1875 г.) К. Сен-Санса.

Завершающая цикл **третья часть** (*Allegro*) проходит в устремлённом движении. Чередование радостной основной темы (тт. 13–30, 181–214) с тревожными минорными (тт. 62–118, 215–222, 268–277) придаёт финалу действенность и напряженность развития; а активно используемый пунктирный ритм в совокупности с размером $\frac{6}{8}$ еще более подчеркивает живость изложения. В целом же, сочетание скерцозной лёгкости и проникновенной лирики сообщает музыке финала чисто французское очарование и искренность.

Таким образом, можно говорить о том, что *Концерт № 1* Ш.-М. Видора последовательно продолжает традиции К. Сен-Санса. Это выражается в заботе о ясности структуры, внимании к мелодической стороне фактуры, сбалансированности партий солиста и оркестра, а также в некоторых частных моментах – отсутствии продолжительных сольных каденций и пространных оркестровых высказываний, лаконичности эпизода разработки в первой части.

В 1886 году французский пианист И. Филипп ознакомился с *Концертом № 1* Ш.-М. Видора: «Мне чрезвычайно понравилось это произведение: оно музыкально и блестяще, и я решил выучить его» [7: 125]. Устроенная вскоре после этого аудиенция с автором стала началом их дружбы, и на титульном листе появившейся в 1889 году **Фантазии As-dur op. 62** для фортепиано с оркестром¹ уже стояло посвящение И. Филиппу. С одной стороны, выбор композитором жанра фантазии был связан с желанием реализовать свои творческие замыслы в родственном инструментальному концерту направлении, но всё же отличающемся от последнего. С другой стороны, Ш.-М. Видор проявляет инте-

¹ Премьера Фантазии *As-dur op. 62* Ш.-М. Видора состоялась 23 февраля 1889 г. (солист – И. Филипп).

рес к жанру фантазии для фортепиано с оркестром как и многие французские авторы в 1880–1890-е годы¹.

В созданной через 13 лет после Первого концерта *Фантазии* *op.* 62 обозначились некоторые стилистические сдвиги, выразившиеся в большем сближении с творчеством Ф. Листа и С. Франка. Следует сказать, что на эволюцию композиторского мышления Ш.-М. Видора не могла не оказать влияние его исполнительская деятельность, в которой, несомненно, находилось место для современной музыки. Например, в 1882 году Ш.-М. Видор исполнял партию органа в оратории «Легенда о Святой Елизавете» Ф. Листа. Помимо этого, в том же году он слушал в Вене «Лоэнгрина» и «Нюрнбергских мастерзингеров» Р. Вагнера. О том, что французский композитор был в курсе различных музыкальных явлений современности, свидетельствует написанный очерк в книге «*Un demi-siècle de civilisation française*», в котором Ш.-М. Видор упоминает среди прочих авторов имена Г. Форе, К. Дебюсси, П. Дюка [11: 459].

Итак, в отзыве газеты «*The Times*» *Фантазия op.* 62 была по достоинству оценена критикой: «Это произведение – больше, чем лишь блестящая и эффектная пьеса, поскольку, как и все сочинения м. Видора, оно демонстрирует серьёзность замысла, большую оригинальность и немалое количество мелодических красот» [цит. по 8: 7]. *Фантазия* открывается проникновенной мелодией виолончелей, трогательной слушателя своей светлой ностальгичной задушевностью. Настроения усталости, грусти, томления всё чаще проникали во французскую музыку с распространением вагнеровского тумана, что заметно в «Симфонических вариациях» (1885) С. Франка, «Поэме» *op.* 25 (1896) Э. Шоссона. Музыкавед Н. Симуан справедливо замечает: «Несмотря на то, что Видор стремился дистанцироваться от столкновений между последователями и противниками Сезара Франка, в этом произведении явно присутствует франкианский дух» [8: 7]. Причём франкианские мотивы здесь тесно переплетаются с вагнеровскими, что заметно, например,

¹ Вспомним *Фантазии* для фортепиано с оркестром Г. Пьерне (*op.* 6, 1885), Ш. Гуно (1885), Ф. де Томбелля (*op.* 26, 1887), К. Дебюсси (1889–1890), К. Сен-Санса (*op.* 89, 1891), Л. Обера (*op.* 8, 1893), Б. Годара (*op.* 152, 1894), М. д'Оллона (1897); в более позднее время – Л. Деляфосса (1900), М. Дюпре (*op.* 8, 1908), Г. Форе (*op.* 111, 1919).

в хроматическом ходе *es-d-des* в мелодии с последующим натужным октавным скачком в тт. 26–27. Лирическая тема в *G-dur* (тт. 402–408) отличается импровизационностью высказывания и листовской мечтательностью (с характерным приёмом *arpeggiato* в динамическом нюансе *pp*), а задержания на вводных тонах мелодии (IV#, I#) вполне в духе позднего романтизма. Постепенное развитие приводит в конечном итоге к яркой кульминации. Она воспринимается как типично видоровская, воссоздающая полноту и массивность органно-оркестрового звучания, подобно аналогичным фрагментам его Симфонии *op. 42-bis* (1882) и «*Sinfonia sacra*» *op. 81* (1908). Контрапунктическая техника, обильно представленная в *Фантазии*, является отражением мастерского полифонического органного письма Ш.-М. Видора.

На наш взгляд, эклектические сочетания томной основной темы (тт. 1–8) в духе Ф. Листа – Р. Вагнера и ориентальной, более броской темы в конце сочинения (тт. 147–154) вполне в стиле К. Сен-Санса. Другая параллель возникает относительно использования сольно-фортепианной техники в *Фантазии*, которая, согласно Э. Томсону, «искусна и блестяща, будучи во многом обязанной концертам Сен-Санса» [10: 43].

Фортепианный концерт № 2 *c-moll* (1905)¹ показателен с точки зрения эволюции музыкального языка Ш.-М. Видора (с постепенным усложнением звуковысотной структуры посредством хроматики); при этом он несколько «выпадает» из общего контекста существования жанра во Франции при сопоставлении со значительно более умеренными фортепианными концертами рубежа столетий – Б. Годара (№ 2, 1894), К. Сен-Санса (№ 5, 1896), Т. Дюбуа (№ 2, 1897), А. Жедальжа (1899), Ж. Массне (1902). После премьерного исполнения музыкальный критик Ж. Жемен уверенно причислил *Концерт № 2* Ш.-М. Видора к «лучшим произведениям современности» [5: 77]. Тем более парадоксально, что исполнительская судьба сочинения сложилась далеко не лучшим образом, ведь и в наши дни его очень редко можно услышать на концертной эстраде.

Высокий экспрессивный накал *Второго концерта* проявляется в обращении к зловеще-мрачным образам, обилии тёмных красок в звучании, усложнении тонально-гармонического языка, психологизации, более последовательном (в сравнении с *Первым*) использовании тем-

¹ Премьера Концерта № 2 *op. 77* Ш.-М. Видора состоялась 26 февраля 1905 года (солист – И. Филипп).

брового потенциала оркестра, а также в чисто количественном увеличении оркестровых высказываний. Это произведение явно тяготеет к доминантно-оркестровому типу концерта, в котором, как указывает И. Кузнецов, можно обнаружить «увеличение в партии солиста фигурационно-гармонического материала» [3: 142]. Однако более важным является то, что «дифференцированность оркестровой партии позволила значительно усложнить <...> приёмы противопоставления тематических элементов как между оркестровой и сольной партиями, так и внутри партии оркестра, создать драматургию тембрового развития, подчинённую драматургии образного становления» [там же]. Не в последнюю очередь этому способствует расширение состава оркестра за счет массивной группы медных духовых (4 трубы, 4 валторны, 3 тромбона, туба), благодаря которой в эпизодах *tutti* достигается имитация органного звучания (в частности, в последних тактах финала).

Образный строй **первой части** (*Allegro con moto patetico*) находит претворение в эпико-патетическом повествовании, довольно сконцентрированном и лаконичном. Открывающая сочинение тема отличается эпическим складом; VII ступень натурального *c-moll* придаёт звучанию мужественную суровость:



Ш.-М. Видор. Фортепианный концерт № 2. I часть, мт. 1–4.

Мелодический ход *es – d – c – as* из 4-го такта появляется также в трагической поступи произведения военных лет «*Salvum fac populum tuum*» (1916) автора – в тяжеловесной теме, исполняемой трубами и тромбонами:



Ш.-М. Видор. «*Salvum fac populum tuum*» op. 84, мт. 77–80.

Первая часть *Концерта № 2* целиком выдержана в минорных тонах, лишь в её завершении наступает просветление в *C-dur*.

Вторая часть (*Andante*) открывается экспрессивным высказыванием оркестра в духе трагических фрагментов симфоний Г. Малера. Фортепиано уходит здесь на второй план, ограничиваясь сопроводительной функцией. Ломаные очертания мелодии в совокупности с матовым регистром струнных порождают весьма напряженный тон высказывания, в котором композитор повествует о чем-то наболевшем, сокровенном. Далее к фортепиано возвращается лидирующая роль, однако характер изложения становится более проникновенным, напоминающим эмоциональное переживание солистом суровых высказываний оркестра. Заключительный импровизационный эпизод (тт. 80–89, *Allegro moderato*) солирующего фортепиано служит связкой-переходом к следующей части.

Финал (*Tempo deciso*), представляющий собой драматургический центр цикла, сложен и многосоставен. Отметим в нём появление вкрадчивых «листо-мефистофельских» мотивов, которые встречаются и в других сочинениях Ш.-М. Видора. Некоторая угловатая карикатурность выражается в характерных тембровых красках (см. тт. 7–10), в частности в хрустальном высоком регистре фортепиано, а также форшлагах, прихотливом объединении дуольного и триольного ритмического рисунка в вертикали фактуры, обострённом звучании уменьшенной терции *a – ces* в мелодии. В тактах 148–149 торжественно и апофеозно звучит тема:



Она основана на мотивах побочной партии первой части (см. тт. 53–54), повторяющихся также в медленной части (в жалобном соло гобоя в тт. 39–40):



Ш.-М. Видор. Фортепианный концерт № 2. II часть, тт. 39–40.

На наш взгляд, подобные тематические переключки указывают как на высокий уровень композиционной работы автора, так и на активную симфонизацию, реализованную в полной мере во *Втором концерте*.

Мистически звучит проведение основной темы первой части в ц. 36 финала. Сочетание крайних регистров фактуры – тонического органного пункта виолончелей и контрабасов, «урчаний» фортепиано в низком регистре с мелодией скрипок в 3-й октаве порождает ощущение момента истины, некой тревожной напряженности, которая непременно требует разрешения¹:



Ш.-М. Видор. Фортепианный концерт № 2.
III часть, тт. 168–175.

И это разрешение вскоре наступает в оркестровом проведении темы главной партии первой части (в омажоренном варианте *C-dur* – ц. 39–40, тт. 208–233). В заключительных тактах финала *Концерта № 2* достигается наибольшая сила звучания (*fff*) с воссозданием органного звучания благодаря использованию массивной группы медных духовых.

Перспективы дальнейшего исследования темы. Не только концертная ветвь творчества Ш.-М. Видора, но и всё его композиторское наследие заслуживает внимания музыковедов, интересующихся французской музыкальной культурой. Если же говорить о предмете исследования данной статьи, то эта тема предоставляет возможность осуществления более детальных аналитических очерков, в том числе посредством включения в разбор Скрипичного (*op.* 26) и Виолончельного (*op.* 41) концертов автора. Изучение данных произведений позволит дополнить картину концертного жанра французского романтизма новыми деталями, увидеть в нём черты преемственности и жизненность сложившихся традиций.

¹ Приём использования крайних регистров фактуры в тихой динамике (скрипок и контрабасов) нашел активное продолжение в симфониях Д. Шостаковича при воссоздании им тревожных состояний.

Выводы. Фортепианно-оркестровые сочинения Ш.-М. Видора представляют собой яркие образцы концертно-симфонической музыки французского романтизма, а творчество автора, являющееся на сегодняшний день *terra incognita*, в целом содержит немало сокрытых шедевров. Успех Ш.-М. Видора в жанре фортепианно-оркестровой композиции был предопределён двумя факторами – мастерством органной игры и композиторским опытом объединения органа с симфоническим оркестром в одной партитуре. Постигание авторского стиля Ш.-М. Видора может стать интересным полем деятельности для музыковедов, однако на примере рассмотренных произведений уже можно обозначить некоторые контуры данного направления. На формирование авторского музыкального стиля Ш.-М. Видора оказало определённое влияние творчество различных композиторов. От И. С. Баха он воспринял полифоническое мастерство, от К. Сен-Санса – стремление к тщательно выстроенной архитектонике и тяготение к инструментальному направлению; от Ф. Листа, Р. Вагнера, С. Франка унаследовал ладогармонический язык, романтическую образность, тонкость психологизации, красочность оркестровки. В целом, Ш.-М. Видор являет собой пример самобытного таланта, продолжившего линию развития позднего романтизма во Франции в конце XIX – первой трети XX столетия совместно с другими авторами – Л. Вьерном, В. д’Энди, А. Маньяром, Ф. Шмиттом. А его фортепианно-оркестровые композиции вполне заслуживают того, чтобы стать в один ряд с признанными шедеврами, закрепившимися в концертном репертуаре пианистов и симфонических оркестров различных стран мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кремлёв Ю. А. Камиль Сен-Санс / Ю. А. Кремлёв. М. : Советский композитор, 1970. 328 с.
2. Кривицкая Е. Д. История французской органной музыки : Очерки : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Кривицкая Евгения Давидовна. Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2004. 44 с.
3. Кузнецов И. К. Теория концертности и ее становление в русском и советском музыкознании / И. К. Кузнецов // Вопросы методологии советского музыкознания. М., 1981. С. 127–157.
4. Bundy M. R. Visions of Eternity : The Choral Works and Operas of

- Widor, Vierne and Tournemire / M. R. Bundy. Troubador Publishing, 2017. 600 p.
5. Jemain J. Revue des grands concerts. Concert Colonne / J. Jemain // *Le Ménestrel*. Paris, 1905. №10. P. 77.
 6. Morel A. Fêtes religieuses et musicales / A. Morel // *Le Ménestrel*. Paris, 1876. №52. P. 406–407.
 7. Philipp I. Charles-Marie Widor : a portrait / I. Philipp // *The Musical Quarterly*. New York : G. Schirmer, 1944. Vol. 30, №2. P. 125–132.
 8. Simeone N. The Romantic Piano Concerto. Widor / N. Simeone [Electronic resource] / Mode of access : <http://www.hyperion-records.co.uk/notes/67817-B.pdf>. Title from the screen.
 9. Thomson A. Forgotten Frenchmen : Widor and d'Indy / A. Thomson // *The Musical Times*. Musical Times Publications, 1994. Vol. 135, №1812. P. 80–82.
 10. Thomson A. Widor : the life and times of Charles-Marie Widor, 1844–1937 / A. Thomson. Oxford University Press, 1987. 116 p.
 11. Widor Ch. La Musique / Ch. Widor // *Un demi-siècle de civilisation française*. Paris : Librairie Hachette et Cie, 1916. P. 449–469.

REFERENCES

1. Kremlov Y. A. Kamil' Sen-Sans / Y. A. Kremlov. M. : Sovetskiy kompozitor, 1970. 328 s.
2. Krivitskaya E. D. Istoriya frantsuzskoy organnoy muzyki : Ocherki : avtoref. dis. ... d-ra iskusstvoved. : spets. 17.00.02 Muzykal'noye iskusstvo / Krivitskaya Evgeniya Davidovna. Mosk. gos. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo. M., 2004. 44 s.
3. Kuznetsov I. K. Teoriya kontsertnosti i yeye stanovleniye v russkom i sovetском muzykoznanii / I. K. Kuznetsov // *Voprosy metodologii sovetskogo muzykoznaniya*. M., 1981. S. 127–157.
4. Bundy M. R. Visions of Eternity : The Choral Works and Operas of Widor, Vierne and Tournemire / M. R. Bundy. Troubador Publishing, 2017. 600 p.
5. Jemain J. Revue des grands concerts. Concert Colonne / J. Jemain // *Le Ménestrel*. Paris, 1905. №10. P. 77.
6. Morel A. Fêtes religieuses et musicales / A. Morel // *Le Ménestrel*. Paris, 1876. №52. P. 406–407.

7. Philipp I. Charles-Marie Widor : a portrait / I. Philipp // The Musical Quarterly. New York : G. Schirmer, 1944. Vol. 30, №2. P. 125–132.
8. Simeone N. The Romantic Piano Concerto. Widor / N. Simeone [Electronic resource] / Mode of access : <http://www.hyperion-records.co.uk/notes/67817-B.pdf>. Title from the screen.
9. Thomson A. Forgotten Frenchmen : Widor and d'Indy / A. Thomson // The Musical Times. Musical Times Publications, 1994. Vol. 135, №1812. P. 80–82.
10. Thomson A. Widor : the life and times of Charles-Marie Widor, 1844–1937 / A. Thomson. Oxford University Press, 1987. 116 p.
11. Widor Ch. La Musique / Ch. Widor // Un demi-siècle de civilisation française. Paris : Librairie Hachette et Cie, 1916. P. 449–469.

Стаття надійшла до редакції 04.09.2018 р.

УДК: 781.68:784.4(477):78.071.1(430)

ORCID ID: 0000–0002–2471–8186

Анастасія Давітадзе

*Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського*

**УКРАЇНСЬКА ПІСНЯ «ЇХАВ КОЗАК ЗА ДУНАЙ»
В ОБРОБЦІ ДЛЯ ФОРТЕПІАННОГО ТРІО
З ГОЛОСОМ Л. ВАН БЕТХОВЕНА:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ МЕТАМОРФОЗИ**

Давітадзе А. Українська пісня «Їхав козак за Дунай» в обробці для фортепіанного тріо з голосом Л. ван Бетховена: жанрово-стильові метаморфози. Наведена інформація щодо походження пісенного зразка та його подальшої долі у світовому просторі. Досліджуються дві обробки української пісні «Їхав козак за Дунай», створені чеським фольклористом та музичним діячем І. Прачем (ім'я при народженні Йоганн Готфрід) та німецьким майстром Л. ван Бетховеном. Перша з них – це обробка-гармонізація пісенної мелодії, яка майже ніяк не змінює характер та зміст пісні (по суті таку роботу можна назвати технічною). Друга обробка – це зразок всеосяжного бетховенського методу опрацювання фольклорних джерел на всіх рівнях музичного змісту від інтонації через композицію до драматургії. Виявлена на рівні тексту пісні діалогічність втілюється у мотивах та тематич-