

ПРО ВТІЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ САЛОННОЇ МУЗИКИ У ТВОРАХ ДЛЯ ФЛЕЙТИ І ФОРТЕПІАНО Г. ФОРЕ, Ф. ГОБЕРА І С. ШАМІНАД

Мета статті – визначити основні принципи втілення традицій салонного стилю в творах французьких композиторів для флейти і фортепіано. **Методологія** спирається на музикознавчі теорії стилю і жанру, стильового аналізу, а також музично-культурологічний підхід, який дозволяє розглянути композиторський стиль в широкому контексті музичної традиції. **Наукова новизна** полягає в розгляді камерно-ансамблевих творів французьких композиторів другої половини XIX століття в аспекті успадкування традицій салонного стилю. Будучи класикою виконавського репертуару флейтиста, дані твори досі не стали об'єктом спеціального дослідження. **Висновки.** В еволюції французької камерно-ансамблевої музики культура салону займає значне місце, оскільки саме в ній формувалися функціональні, структурні, естетичні і жанрово-стильові основи даної сфери композиторської творчості. У творах для флейти і фортепіано Г. Форє, Ф. Гобера і С. Шамінад оригінально втілювалися традиції салонного стилю, обумовлені загальним національно-культурним контекстом творчості французьких авторів. Основними принципами втілення традицій салонного стилю з'явилася опора на його жанрово-стильові показники і особливості побутових умов створення музичного твору.

Ключові слова: флейта, салон, салонний стиль, камерна музика, стиль, жанр, традиція, стильова специфіка.

Лукацкая Анна Александровна, концертмейстер кафедры концертмейстерства Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

О претворении традиций салонной музыки в произведениях для флейты и фортепиано Г. Форє, Ф. Гобера и С. Шамінад

Цель статьи – определить основные принципы претворения традиций салонного стиля в произведениях французских композиторов для флейты и фортепиано. **Методология** опирается на музыковедческие теории стиля и жанра, стилистического анализа, а также музыкально-культурологический подход, который позволяет рассмотреть композиторский стиль в широком контексте музыкальной традиции. **Научная новизна** заключается в рассмотрении камерно-ансамблевых сочинений французских композиторов второй половины XIX века в аспекте наследования традиций салонного стиля. Являясь классикой исполнительского репертуара флейтиста, данные сочинения до сих пор не становились объектом специального исследования. **Выводы.** В эволюции французской камерно-ансамблевой музыки культура салона занимает значительное место, поскольку в ней формировались функциональные, структурные, эстетические и жанрово-стилевые основы данной сферы композиторского творчества. В сочинениях для флейты и фортепиано Г. Форє, Ф. Гобера и С. Шамінад оригинально претворились традиции салонного стиля, обусловленные общим национально-культурным контекстом творчества французских авторов. Основными принципами претворения традиций салонного стиля явилась опора на его жанрово-стилевые показатели и особенности бытовых условий создания музыкального сочинения.

Ключевые слова: флейта, салон, салонный стиль, камерная музыка, стиль, жанр, традиция, стилистическая специфика.

Lukatskaya Anna, concertmaster of department of concertmanship, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

On the implementation of traditions of salon music in works for flute and piano G. Fore, F. Gober and S. Shamianad

The purpose of the article is to define the basic principles of the implementation of salon-style traditions in the works of French composers for flute and piano. **The methodology** is based on musicology theory of style and genre, style analysis, as well as a musical and cultural approach that allows us to consider the composer style in the broad context of the musical tradition. **The scientific novelty** consists in examining chamber-ensemble works of French composers of the second half of the XIX century in the aspect of inheriting the traditions of salon style. Being a classic of the flute performer's repertoire, these works have not yet become the object of a special study. **Conclusions.** In the evolution of French chamber-ensemble music, the salon culture occupies a significant place, because it formed the functional, structural, aesthetic and genre-style foundations of this sphere of composer creativity. In works for flute and piano, G. Fore, F. Gober and S. Shamind originated the traditions of the salon style, conditioned by the common national and cultural context of creativity of the French authors. The main principles of the traditions of the salon style were the reliance on his genre-style indicators and the peculiarities of the living conditions for creating a musical composition.

Key words: flute, salon, salon style, chamber music, style, genre, tradition, style specificity.

Актуальність теми. Твори для флейти і фортепіано займають значне місце в творчому доробку французьких композиторів кінця XIX - початку XX ст. Вони є яскравою сторінкою в історії французької флейтової музики. Стилистика цих численних творів пов'язана з їх камерно-ансамблевою специфікою, яка нерозривно пов'язана з традиціями родинного і салонного музикування. Як зауважують історики

музики, саме з цієї практики вийшла жанрова сфера камерно-ансамблевої музики, особливості якої пов'язані зі своєрідністю музичної творчості в «малих» умовах (просторових, виконавських ресурсів і т.п.). Для французької музики це набуває особливого змісту, оскільки культура салону має у Франції дуже давню історію, яка значно впливала на розвиток музичного мистецтва в цій країні. Флейта як ансамблевий інструмент широко й різноманітно представлена в камерній інструментальній музиці Г. Форє, Ф. Гобера і С. Шамінад – видатних композиторів Франції на рубежі XIX-XX ст., яка часто звучить на концертній естраді, твори цих авторів також постійно присутні в навчальному репертуарі. Проте, вони практично не вивчені. Розробки даної теми (на відміну від сольної флейти) відсутні в сучасному українському музикознавстві, тому вважаємо звернення до неї актуальним і своєчасним.

Наукова новизна статті полягає в розгляді творів для флейти і фортепіано французьких композиторів другої половини XIX століття-початку XX ст. (Г. Форє, Ф. Гобер, С. Шамінад) в аспекті успадкування традицій салонного музичного стилю. Будучи класикою виконавського репертуару флейтиста, дані твори досі не ставали об'єктом спеціального дослідження їх жанрово-стильової специфіки.

Мета статті – визначити типологічні показники салонної музики в творах для флейти і фортепіано Г. Форє, Ф. Гобера і С. Шамінад.

Аналіз досліджень і публікацій. Фрагментарно ансамблева флейтовими музика французьких композиторів кінця XIX - першої половини XX століття обговорюється в нечисленних тематичних дослідженнях (наприклад – монографії І. Медведєвої, С. Сігітова, дисертації В. А. Захарової, а деякі аспекти жанрової специфіки окремих творів розглянуті в розрізних статтях. Питання втілення і успадкування традицій салонної музики в камерно-ансамблевих творах вказаних композиторів за участю флейти спеціально не обговорювалися в даних дослідженнях і публікаціях.

Основний матеріал. Як відомо, наприкінці XIX століття французький салон зник в тому вигляді, в якому він представлений в період свого розквіту в XVII-XVIII ст. Проте, багато які художні спільноти в Парижі та інших культурних центрах Франції зберегли його комунікативну ідею і форми існування. Про це свідчать нечисленні біографічні дані, які містяться в дослідженнях життя та творчості французьких композиторів останніх десятиліть XIX століття. Так, наприклад, відомо, що К. Сен-Санса протегувала принцеса Матильда, дочка маршала Жерома Бонапарта, салон якої був широко відомий в Парижі 1860-70х років (серед завсідників якого був видатний французький скульптор і майбутній тесть Г. Форє Еммануель Фремо). У монографії С. Сігітова відзначається, що Габрієля Форє – «поета інтимності» [5, 9], – сучасники часто сприймали як салонного музиканта. Безумовно, це пов'язано з основною сферою творчих пошуків і інтересів композитора, які були зосереджені в жанровому руслі камерної музики. У 1870-х роках в Парижі, за твердженням С. Сігітова, «найрізноманітніші артистичні гуртки столиці мають свого музиканта» [5, 39]. У 1880-і роки Г. Форє відвідував безліч артистичних салонів Парижа, в яких зав'язувалися знайомства композитора з видатними музикантами-виконавцями Франції – піаністами, скрипалями, флейтистами. Салон був тим місцем, в якому дуже часто відбувалися прем'єри музичних творів, завжди можна було почути музичну «новинку». Мало того, думка завсідників слона була для автора завжди цінною і надзвичайно компетентною: якщо виконання твору було добре прийнято, це означало, що його, без сумнівів, можна було виносити на широкий загал [3]. Той факт, що творча індивідуальність Г. Форє визрівала в контексті салонних традицій накладає відбиток деякого протиріччя на індивідуальний вигляд композитора. Відомо, що на початку свого шляху він довгий час був пов'язаний з іншою музичною практикою – службою на посаді провінційного церковного органіста в місті Ренна. Ця двоїстість не могла не відіб'ється на загальному вигляді творів композитора, які, з одного боку, відрізняються натхненною лірикою, з іншого ж – часто несуть відбиток віртуозного стилю салонних п'єс.

Прикладом подібного стилю є дуже улюблена сучасними флейтистами «Фантазія» Г. Форє для флейти і фортепіано Op. 79, присвячена видатному флейтисту свого часу П. Таффанелю, який був найбільш значною фігурою у французькому флейтовому виконавстві і сприяв розвитку камерно-ансамблевої музики і флейтового репертуару в цілому. У 1879 році їм було організовано «Товариство камерної музики для духових інструментів», яке ставило собі за мету просування в концертну практику творів для духових інструментів композиторів-класиків і сучасників. Примітно, що творча дружба одного з основоположників французької флейтовими школи і видатного французького композитора зав'язалася на «німецькому ґрунті» – в одному з паризьких салонів, який був відомий під назвою «Маленький Байрот» і в якому панував культ музики Р. Вагнера.

Фантазія Г. Форє була написана в якості конкурсної п'єси, призначеної для іспиту в Паризькій консерваторії, мета якої – демонстрація технічних можливостей флейтиста, що, природно, наклало відбиток на її віртуозний стиль. «Замовником», в даному випадку, був професор кафедри флейти Паризької консерваторії П. Таффанель. Сам композитор, в період роботи над цим твором, відзначав, що йому нелегко дається «... занурення в арпеджіо і стакато...» [5, 89]. Дана п'єса дає широкі можливості демонстрації виконавської майстерності – як віртуозної техніки, так і «співу» флейтового тембру. Перед флейтистом тут постають завдання плавного ведення звуку, легато, піано в верхньому регістрі, гучного й чіткого звуку в нижньому регістрі, широкого дихання (тт. 1-24), техніки октавних стрибків (т. 25) з нижнього регістра в верхній (тт. 176- 181), техніки хроматичних пасажів, і в цілому – володіння «блискучим» стилем віртуозних п'єс.

Жанрове позначення даної п'єси пов'язано з традицією салонної музики, в якій звернення до фантазійно-імпровізаційних форм інструментальної музики було обумовлено ідеєю артистичного прояву музиканта – найчастіше композитора і виконавця в одній особі, який віртуозно володіє своїм інструментом і прагне продемонструвати свою майстерність публіці. Ідея більш вільної форми в порівнянні зі сформованими класичними композиційними стандартами, властива жанру фантазії, була співзвучна композиторським та виконавською прагненням в своїх артистичних проявах. Тому всілякі фантазії (п'єси у вільній формі), в тому числі і на теми відомих і популярних свого часу опер, часто звучали в салонах.

У «Фантазії» Г. Форе виявляється двучастинна композиція з повільним вступом, побудована на зіставленні двох контрастних тем, розвиток яких відбувається за принципом варіювання вихідного музичного тематизму і підпорядковано ідеї «блискучого стилю». Власне, такий підхід композитора до виразності твору повністю відповідав його первісному призначенню – показ технічної майстерності флейтиста. Однак в цілому, віртуозний стиль «Фантазії» співзвучний «блискучим» салонним п'єсам, невеликим за своїми композиційними масштабами, з яскраво вираженими жанровими витоками музичного тематизму і варіаційним типом музично-тематичного розвитку.

Повільний вступ – виразна кантілена, образ «співочої флейти» на тлі дуже скромного акомпанементу фортепіано. Основна мелодія вступного розділу танцювального характеру, який співвідносний з жанровими рисами сициліани – повільного танцю в розмірі 6/8 з співучою мелодією в мінорному ладу (e-moll). І хоча тут відсутній характерний для сициліани пунктирний ритм, ритмічне дроблення останньої долі такту «видає» танцювальну природу цієї теми. Тема викладається двічі, і в другому проведенні вже присутнє варіаційне її перетворення, яке спрямоване на ускладнення тембрального вигляду: застосовується прийом прихованого двуголосся, ритмічного дроблення, хроматичних пасажів, трелей, широкого регісторового охоплення в пасажах. Тобто, вже у вступі закладена віртуозна ідея твору, яка в повній мірі розкривається в його основному розділі.

Музичний тематизм Allegro (C-dur) – компактного двухфазного розділу – контрастний за своєю жанровою природою і співвідносний з протиставленням головної та побічної партій у сонатному алєгро. Однак в даному випадку відсутній розробковий розділ, що компенсується інтенсивним перетворенням вихідного тематизму в межах викладу основних тем. І ця інтенсивність заявлена в початковому низхідному «каденціонному» пасажі флейти без фортепіанного супроводу. Необхідно відзначити, що в цій п'єсі функція фортепіанної партії зведена виключно до аккомпануючої, її завдання – гармонійна підтримка, на тлі якої розливається композиторська фантазія. Це підкреслює домінуюче значення віртуозної ідеї твору Г. Форе, властивої стилю європейської салонної музики XIX століття – епохи віртуозів, які самі складають музику.

Перша тема – танцювальна за своєю природою, дводольна з характерним «стрибковим» ритмом. Друга – лірична мелодія широкого дихання, романсового типу, що підкреслено і зміною типу фактури в партії фортепіано: ритмічна чіткість акордів і розкладених октав змінюється «гітарними переборами» арпеджіо. Тональне співвідношення тем у першому розділі – C- dur-G-dur, в другому – обидві звучать в C-dur. У першому розділі Allegro розвиток першої теми побудовано на ускладненні її мелодійного малюнка різної складності пасажами, другої ж – на частих модуляціях і відхиленнях, що надає їй гармонійну барвистість і інтонаційної витонченості. У другому розділі вся технічна складність флейтової партії «зміщується» на другу тему, яка значним чином видозмінюється за рахунок «обротання» гармонійної схеми пасажами і хроматичними інтонаціями модулюючої мелодики. Віртуозний стиль флейтової партії досягає своєї кульмінації в невеликій коді і на підході до неї (стаккато, широкий регістровий охоплення арпеджіо).

В цілому, «Фантазія» поєднує в собі простоту і ясність композиційної будови і вишуканість музичної мови, виразність флейтового звучання. Таке поєднання забезпечує доступність мініатюри для слухача, але в той же час пред'являє особливі вимоги до виконавця, пов'язані з технічною стороною музичного тексту і різноманітністю тембрових фарб.

У камерно-ансамблевих творах видатного французького флейтиста, композитора і диригента Філіпа Гобера, також виявляються риси віртуозного стилю салонних п'єс. Композитор часто звертається до невеликих програмних п'єс, до жанру фантазії і т.п. Знаючи досконально технічні можливості свого інструмента (він, як відомо, є автором хрестоматійної школи гри на флейті), Ф. Гобер створював різноманітні за своїм характером ансамблеві твори, які вивели на новий рівень цей інструмент і значно сприяли збагаченню флейтового репертуару. Продовжуючи традицію майстерності своїх великих учителів – Ж. Таффанеля і його сина, – цей музикант був визнаним авторитетом у музичному житті Парижа на початку XX століття. Він активно займався як педагогічною діяльністю (як професор Паризької консерваторії), так і виконавською (диригент Оркестру концертного суспільства Паризької консерваторії і музичний керівник Паризької опери).

Його творчість розвивалася в напрямку традиційному для французької музики рубежу століть – лірико-імпресіоністичному, в нього часто відзначають вплив Г. Форе і К. Дебюссі. Серед його творів для флейти і фортепіано найбільш часто виконуваним є «Ноктюрн і алєгро скерцандо», стильової вигляд якого багато в чому співвідноситься з салонними п'єсами. Жанр ноктюрна часто був присутній в збірниках салонних п'єс XIX-початку XX століть поряд з фантазіями, мелодіями, елегіями. Чутливість і

витонченість, співучість властиві ноктюрну як салонній п'єсі, що бере свої початки в творчості ірландського композитора Дж. Фільда, а потім стає класикою «блискучого стилю» у Ф. Шопена. У творчості цих композиторів «нічна музика», спочатку пов'язана з католицьким богослужінням, а пізніше – з оркестровими і ансамблевими жанрами – трансформувалася виключно в «кімнатну» сферу віталень і салонів.

«Ноктюрн і алегро скерцандо» являє собою досить характерний приклад втілення традицій салонної музики XIX століття в творі для флейти і фортепіано. Сама назва п'єси говорить про те, що музична виразність даного твору складається із зіставлення двох контрастних образно-тематичних сфер – ліричної, споглядальної і танцювальної моторики. Композитор вдається до жанрової конкретики цих двох сфер: в основі першого розділу двучастинної композиції твору лежить співуча кантілена, яка запам'ятовує умиротворений стан спокою і краси, в основі другого – характерний ритм регтайму, який виступає вихідним матеріалом подальшого розвитку музичного матеріалу в віртуозному ключі. Так оригінально композитор поєднує «минуле» і «сьогоденне», піднесено поезію духовно-релігійного в своїх вицоках жанру ноктюрну і динаміку сучасного йому життя в особі популярного в його час танцю, «серйозну» і «легку музику». До того ж скерцозність, яка винесена автором в підзаголовок, визначає інтенсивність і динамічність процесу тематичного розвитку в рухомому темпі, що виступає додатковим контрастом до повільного розділу ноктюрну. Однак в цій п'єсі явно визначається трьохчастинність, оскільки музика ноктюрну обрамляє регтаймовий розділ і утворює тематичну арку.

Така структурна логіка характерна для стилю салонних п'єс, в яких у доступній трьохчастинній формі «викладався» жанрово-певний музичний матеріал, майстерно розроблений композитором: майстерність автора в даному випадку, визначалося практично завжди його досконалим знанням інструменту, для якого було написано твір.

Як і в «Фантазії» Г. Форе, п'єса Ф. Гобера демонструє віртуозний стиль флейтового виконавства, різноманітні виразні і технічні можливості інструменту. Хоча, в порівнянні з твором Г. Форе, тут набагато складніше фортепіанна партія, яка виступає повноправним учасником ансамблю. Виконавчі завдання цього твору: співуче легато в повільному розділі *Andante*, октавні скачки і октавні форшлаги, визвученні пасажі від верхнього регістру в нижній і навпаки, складний ритмічний малюнок, подвійне *staccato* (*Allegro animato*, 20 тактів до кінця п'єси), хроматичні пасажі і блискуча техніка (фінал).

Ще одне ім'я, з яким пов'язано продовження традицій салонної музики в сфері камерної творчості – піаністка і композитор Сесіль Шамінад, відома у Франції на рубежі XIX-XX століть, в першу чергу, своїми п'єсами в салонному стилі. І хоча вона є автором і великих жанрів (симфонічні твори, опера, балет), її ім'я серед виконавців зв'язується з «малими» жанрами інструментальної музики, що беруть свій початок в традиції побутового музикування. Та й власне музичний смак С. Шамінад розвивався в цій традиції: будинок її батьків був відомим в Парижі 1860-70 рр. музичним салоном, відвідувачами якого були найвідоміші французькі музиканти. Відомо, що Ж. Бізе називав юну Сесіль «маленьким Моцартом». На музичних вечорах звучала найрізноманітніша музика сучасних композиторів – інструментальні мініатюри, ансамблева музика і навіть опера.

Однак її композиторський талант формувался все ж на професійних підставах, оскільки С. Шамінад мала можливість брати уроки у самих іменитих французьких педагогів свого часу – піаніста Ф. Ле Куппе, композитора Г. Савара, скрипаля і композитора Б. Годара. Результатом цього навчання стала яскрава кар'єра піаністки, яка виконувала переважно свої твори поряд з класикою і музикою сучасних авторів. В останні десятиліття XIX століття С. Шамінад виявилася дуже затребуваним композитором і виконавцем, популярним не тільки в своїй країні, а й за її межами (вона збирала повні зали по всій Європі, в Америці, а в Англії завоювала симпатію самої королеви). Але примітним і істотним для нас є той факт, що як композиторка С. Шамінад найбільше була затребувана саме як автор невеликих фортепіанних п'єс, які видавалися величезними тиражами в популярних тоді збірниках салонної музики. Твори для флейти в її доробку практично не представлені, винятком є Концертно для флейти та фортепіано Op. 107, яке було створено в 1902 році на замовлення Паризької консерваторії (пізніше була створена версія для оркестру).

Жанр цього твору говорить про ранні форми інструментальної камерної музики в європейській традиції, пов'язані з побутовою традицією. Концертно (від італ. *concertino* – маленький концерт) було дуже поширене в інструментальній старовинній музиці, в практиці концертного виконання, жанр, похідний від концерту, в основі якого лежить ідея «узгодженого, спільного» звучання різних тембрів (від італійського *concertare* і латинського *concinere*, *concinere*) [8, 5]. В концертно музика «розподілялася» між маленькою групою солістів, на відміну від концерту, що було обумовлено умовами виконання музики в побуті. І хоча традиційно концертно прийнято розуміти як «камерний» варіант концерту – як твір для соліста і оркестру, але в менших масштабах, – спочатку це поняття означало також і групу соло (концертуючих) інструментів в ранніх формах інструментального концерту, таких як концерто гресо і концертна симфонія. Як правило це були струнні. Однак уже в барокову епоху духові інструменти, поряд зі струнними, виконували функцію соло інструменту як у великому жанрі концерту, так і в малому жанрі концертно.

Флейта ще в епоху Ренесансу, поряд з використанням її в різних жанрах камерної музики (квартети, тріо-сонати) брала активну участь в якості основного інструменту в так званих консортах,

які передбачають інструмент, що концертує: «У XVI-XVII століттях в Англії існувало ще одне, специфічне найменування оркестру, зазвичай невеликого, «консорт». У більш пізню барокову епоху слово «консорт» вийшло з ужитку, а замість нього з'явилося поняття камерної, тобто «кімнатної», музики» [8]. Камерність зазвичай розглядають як основну характеристику французького інструментального стилю, що відрізняє його від інших європейських. Для нього були характерні ясність форми і стислість, компактність композиції, що виразилося в жанрі п'єси (Pièce), а також простота музичної мови і прозорість фактури [6]. Також дослідники говорять про комунікативну складову французького інструментального камерного стилю, яка формувалася в салонній практиці: «така музика була формою взаєморозуміння людей подібних пристрастей і освіченості» [6, 131]. Малі масштаби концертино зазвичай були пов'язані з стислістю кожної з частин циклу, або з одночастинною структурою твору. Однак для нас більш істотним є така відмінна риса концертино як менша складність партій музикантів, в порівнянні з концертом, тобто вони можуть бути більш простими, доступними не тільки професійним виконавцям. Під салонною музикою (у вузькому сенсі) часто розуміють сукупність музичних творів з полегшеною фактурою, зазвичай невеликих за масштабами, призначених для виконавців з непрофесійним рівнем музичної освіти і володіння яким-небудь музичним інструментом, а також розрахованих в основному на непідготовленого слухача. Однак, як уже нами зазначалося раніше, в середовищі салонної культури були присутні чимало музикантів-професіоналів, зусиллями яких багато в чому і здійснювався зв'язок аматорської творчості та високої професійної традиції (див. про це [2]). «Концертино» С. Шамінад витримано в традиції салонних п'єс XIX століття, загально визнано є одним з кращих зразків цього стилю. Одночастинна композиція твору має три розділи, які контрастують між собою на рівні музичного тематизму, тональності і темпу. Тональний план «Концертино» (D-dur - B-dur - D-dur / B-dur - a-moll / D-dur - B-dur - D-dur) повідомляє музиці барвистість і фонічне «мерехтіння»; в цьому плані безсумнівним є зв'язок з імпресіоністською естетикою, що значно впливала на стиль композитора. Це, в свою чергу, надає і особливий колорит флейтовому тембру, який часто «перемикається» з бемольної тональності в діезну, від яскравого D-dur до матового B-dur і до прозорого a-moll. Також різнопланово представлені в п'єсі і технічні можливості інструменту: тут присутні і гнучка мелодика «співочих» фрагментів, і різноманітність пасажів і штрихів, і трелі, і реєстровий розліт. Партія флейти в даному випадку трактується, безумовно, як концертуючий інструмент, і не відрізняється своєю спрощеністю (що часто зустрічається в жанрі концертино). У цьому сенсі особливого значення набуває невелика за масштабами, але складна віртуозна каденція перед заключним розділом і дуже швидка кода (Presto), яка також демонструє виконавську майстерність флейтиста. Все це в комплексі створює вигляд «блискучого» стилю, властивого салонній музиці, і, відповідно, висуває перед виконавцем цілий ряд вимог. Так, особливу увагу флейтиста в «Концертино» повинно приділяти звуковеденню, яке спрямоване на кантилене звучання. Пасажі повинні бути ідеально зіграні легато. Велике значення мають динамічні нюанси в першому розділі Moderato, від яких залежить пластичність і гнучкість мелодійної лінії. Необхідно володіння верхнім регістром, в середньому і заключному розділі повинен бути чистий і блискучий звук, бездоганне стаккато.

Висновки. При всій різноманітності музично-художніх образів творів Г. Форє, Ф. Гобера і С. Шамінад, їх об'єднує спільна композиційна логіка, пов'язана з принципом контрастного зіставлення повільного і рухомого розділів з відповідним контрастним образним наповненням музичного тематизму. Так, в основі повільних розділів покладено натхненну і виразну кантилену, що створює образ співаючої флейти, швидкі ж розділи підвладні віртуозній ідеї і побудовані на демонстрації технічних можливостей інструменту. Повільні частини відрізняються вишуканістю гармонійних фарб, красою мелодійної лінії, тембральним колоритом, а швидкі – танцювальної природою тематизму і його інтенсивною розробкою в стилі «блискучої техніки». Ці показники багато в чому співвідносяться з такими характеристиками салонної музики як «... блискуча, елегантна фактура, зовнішні віртуозні ефекти, чутлива мелодика, приторно-милословна гармонія ...» [7, 482]. Зайва простота, чутливість, сентиментальність і зовнішній блиск, в яких часто «звинувачують» салонну музику, в п'єсах французьких композиторів набувають іншого виразного сенсу, який генетично пов'язаний з споконвічними традиціями французької музичної культури, такими як простота і ясність форми, прагнення до витонченості і елегантності музичного стилю, жанрова конкретика музичного тематизму. Тим більше це актуально для французької камерно-ансамблевої музики, яка визрівала в естетичному контексті вишуканості і витонченості, властивого салонній культурі.

Література

1. Антонец Е. А. Эволюция салонной музыки в европейской культуре: дисс. ... канд. искусств.: 17.00.03 / Сумской гос. пед. универ. Сумы, 2006. 216 с.
2. Лукацька Г. Французька флейтова камерно-ансамблева музика на межі XIX-XX століть в контексті салонної культури. Українська музика: науковий часопис. 2016. Число 4 (22). С. 70-77.
3. Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь или Как возник «весь Париж», 1815-1848. М.: Издательство им. Сабалиниковых, 1998. 480 с.
4. Польська І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти: автореф. дис... докт. мистец.: 17.00.03 / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 32 с.
5. Сигитов С. Габриель Форє. М.: Советский композитор, 1982. 280 с.

6. Харнонкорт Н. Музыка як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики. Суми: Собор, 2002. 184 с.
7. Чередниченко Т. Салонная музыка // Музыкальный энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1990. С. 482.
8. Юровский В. Краткая история оркестра, от древнейших времён до Бетховена. URL: <http://arzamas.academy/mag/216-orchestra>
9. Pendle K., Boyd M. Women in Music. A Research and Information Guide. New York: Routledge Taylor & Francis Group. 2010.
10. Phillips T. K. A Performance Guide to the Music for Flute and Piano by Philippe Gaubert. New York: Routledge Taylor & Francis Group. 2006. Retrieved from http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-0948

References

1. Antonets, E. (2006). Evolution of salon music in European culture: diss. ... candidate of Arts: 17.00.03 / Sumy State Pedagogical University. Sumy [in Russian].
2. Lukatskaya, G. (2016). French flute chamber and ensemble music at the turn of the XIX-XX centuries in the context of salon culture. *Ukrainian music: scientific journal*. No. 4 (22). Lviv: LNMA N. Lysenko [in Ukrainian].
3. Marten-Fugier, A. (1998). Elegant Life or How "all Paris" arose, 1815-1848. Moscow: Publishing house of Sabalinnikovs [in Russian].
4. Polskaya, I. (2003). Chamber Ensemble: theoretical and cultural aspects: the diss. author's abstract ... of the doctor of Art: 17.00.03 / NMA of Ukraine P. I. Tchaikovsky. Kyiv [in Russian].
5. Sigitov, S. (1982). Gabriel Faure. Moscow: Soviet composer [in Russian].
6. Harnunkurt, N. (2002). Music as a language of sounds. The path to a new understanding of music. Sumy: Cathedral [in Ukrainian].
7. Cherednichenko, T. (1990). Salon music. Music encyclopedic dictionary. Moscow: Soviet Encyclopedia [in Russian].
8. Yurovsky, V. Brief history of the orchestra, from the most ancient times to Beethoven. Retrieved from : <http://arzamas.academy/mag/216-orchestra> [in Russian].
9. Pendle, K., Boyd, M. (2010). Women in Music. A Research and Information Guide. New York: Routledge Taylor & Francis Group [in English].
10. Phillips, T. (2006). A Performance Guide to the Music for Flute and Piano by Philippe Gaubert. New York: Routledge Taylor & Francis Group. Retrieved from http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-0948 [in English].

Стаття надійшла до редакції 01.07.2018 р.

УДК 792.82-047.37

Макарова Зоя Михайлівна

заслужена артистка України,
старший викладач кафедри сучасної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-2814-931X
zoya.m.makarova@gmail.com

БАЛЕТ ДМИТРА ШОСТАКОВИЧА «СВІТЛИЙ СТРУМОК» У РЕДАКЦІЯХ ФЕДОРА ЛОПУХОВА ТА ОЛЕКСІЯ РАТМАНСЬКОГО: ХОРЕОГРАФІЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ

Метою публікації є аналіз композиційних та лексичних особливостей балету «Світлий струмок» Д. Шостаковича у танцювальних редакціях балетмейстерів Ф. Лопухова та О. Ратманського. **Методологія** роботи включає використання таких культурологічних методів: загально-історичного, порівняльно-історичного, аналітичного, біографічного. **Наукова новизна** публікації полягає в об'єктивному і неупередженому аналізі (з позиції сучасного мистецтвознавства) здобутків хореографів радянської доби, порівнянні їхніх результатів із досягненнями балетмейстерів нового часу. **Висновки.** Вперше балет «Світлий струмок» було показано у квітні 1935 р. Незважаючи на успіх вистави серед глядацької аудиторії, через нібито викривлене в ньому ставлення до теми радянської дійсності, постановку було визнано помилковою. Друге "життя" балету Д. Шостаковича надав балетмейстер О. Ратманський у 2003 р. Йому вдалося відновити виставу без зміни лібрето, наповнити її новим комедійним звучанням; у композиційному рішенні – розширити масові сцени, використати оригінальні хореографічні малюнки, гармонійно поєднати рухи класичного танцю з фізкультурними акробатичними елементами.

Ключові слова: Олексій Ратманський, Федір Лопухов, Дмитро Шостакович, «Світлий струмок», класичний танець, сучасна хореографія.

Макарова Зоя Михайлівна, заслуженная артистка Украины, старший преподаватель кафедры современной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств

Балет Дмитрия Шостаковича «Светлый ручей» в редакциях Фёдора Лопухова и Алексея Ратманского: хореографические трансформации

Целью публикации стал анализ композиционных и лексических особенностей балета «Светлый ручей» Д. Шостаковича в танцевальных редакциях балетмейстеров Ф. Лопухова и А. Ратманского. **Методология** работы включает использование таких культурологических методов: общиисторического, сравнительно-исторического,