



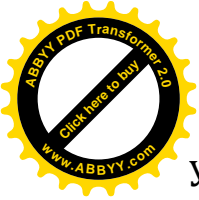
Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України  
Сумський державний педагогічний університет  
імені А. С. Макаренка

**Олена Антонець**

**САЛОННЕ МИСТЕЦТВО В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ  
XVII–XVIII СТОЛІТЬ**

Навчальний посібник  
для студентів вищих навчальних закладів  
III–IV рівнів акредитації

Суми  
Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка  
2012



УДК 78.01  
ББК 85.315  
А 72

Друкується згідно з рішенням вченої ради Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол № 12 від 25.05.2009 р.)

**Рецензенти:**

**Драч І. С.** – доктор мистецтвознавства, проректор з наукової роботи Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського;

**Ніколаї Г. Ю.** – доктор педагогічних наук, професор кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка;

**Васюріна А. О.** – кандидат філософських наук, доцент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін Української академії банківської справи

**Антонець О. А.**

**А 72 Салонне мистецтво в європейській культурі XVII–XVIII століть** : навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл. III–IV рівнів акредитації] / О. А. Антонець. – Суми : Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2012. – 120 с.

ISBN 978-966-698-155-7

Салонна музика розглядається у широкому художньому просторі Європи XVII–XVIII ст. Пропонується визначення салонного мистецтва, загальна картина походження, виявлення його особливостей, закономірностей та етапів розвитку в європейській культурі. З'ясовуються хронологічні межі функціонування салону як самобутнього художньо-культурного феномену. Висвітлюються традиції салонного музикування доби бароко та класицизму.

Призначений для студентів і магістрантів вищих навчальних закладів III–IV рівнів акредитації.

ISBN 978-966-698-155-7

УДК 78.01  
ББК 85.315

© Антонець О. А., 2012

© Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2012



## ЗМІСТ

<b>ПЕРЕДМОВА</b> .....	4
<b>РОЗДІЛ 1. САЛОННЕ МИСТЕЦЬВО ЯК ОБ'ЄКТ КРИТИКИ</b> .....	5
<b>РОЗДІЛ 2. ФОРМУВАННЯ САЛОННОЇ КУЛЬТУРИ</b> .....	11
<b>2.1. Виникнення салону як специфічного художньо-культурного простору</b> .....	11
2.1.1. Салон як альтернатива придворного укладу .....	11
2.1.2. «Готель» Рамбуйє – обитель вічної весни .....	16
2.1.3. Змагання преціозності й граціозності.....	19
2.1.4. Гра у «характери» і «максими» .....	22
<b>2.2. Салон Галантного століття</b> .....	26
2.2.1. У полоні «мистецтва випадкових принад» .....	27
2.2.2. Світ гривуазного дозвілля.....	33
2.2.3. Салон – центр публічної культури .....	37
<b>РОЗДІЛ 3. КУПЕРЕН І ГЕНЕЗА САЛОННИХ ФОРМ МУЗИКУВАННЯ ФРАНЦІЇ XVII–XVIII ст</b> .....	42
<b>РОЗДІЛ 4. САЛОННА КУЛЬТУРА У ВІДНІ</b> .....	54
4.1. <b>Моцарт і салон його часу</b> .....	59
4.2. <b>Бетховен і вiденський салон</b> .....	69
<b>РОЗДІЛ 5. САЛОН МЕЖІ XVIII і XIX ст</b> .....	77
<b>5.1 Паризький салон</b> .....	77
5.1.1. Салон давнього зразка .....	77
5.1.2. Елегантність нових салонів.....	81
5.1.3. Салон як сцена для непересічних чоловіків .....	84
5.1.4. «Пробудження лева» Антона Контського як символ салонності .....	96
<b>ПІСЛЯМОВА</b> .....	101
<b>ДОВІДНИК ІМЕН</b> .....	103



## Передмова

Початок ХХІ століття став часом переосмислення багатовікового культурного досвіду людства, переоцінкою звичних поглядів, принципово іншого усвідомлення багатьох явищ у сучасному світі. Сьогодні не вважаються проявом «поганого смаку» численні масштабні виставочні проекти, в яких демонструються салонні твори живопису, графіки, скульптури, фотографії, меблі, порцеляна, бронза, скло, костюми. У столичних залах відтворюється давня традиція музикування у салоні, де слухачі й виконавці зустрічаються вузьким колом в особливій інтимній атмосфері. Подібні факти новітнього життя дають змогу сприймати салонну музику як живу частину культурної спадщини, яка потребує сучасного осмислення і подальшого вивчення.

Навчальний посібник природно може доповнити курс «Історії світової музичної культури», «Історії фортепіанного виконавського мистецтва», стати у пригоді під час вивчення курсу з історії культури, а також допомогти початківцям у виконавській практиці у процесі розв'язання проблем художньої інтерпретації та розширити сферу педагогічної діяльності викладачів-музикантів у процесі навчання майбутніх професіоналів.

Врешті-решт решт дозволить повернути у наш побут необов'язковість, яка здається, назавжди покинула сучасних людей.



## РОЗДІЛ 1. САЛОННЕ МИСТЕЦТВО ЯК ОБ'ЄКТ КРИТИКИ

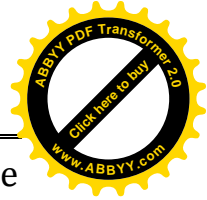
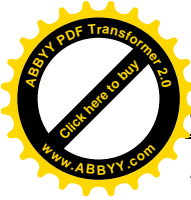
Протягом принаймні останніх півтора століть салон і салонне мистецтво було прийнято вважати «оплотом беззмістовності і банальності». В науці існувало стійке негативне ставлення до цього культурного феномену. Салонну музику обвинувачували в безідейності й байдужності до гострих соціальних проблем.

У сучасних енциклопедіях салон узагалі називається «місцем порожніх розмов і не занадто осмисленого проведення часу», а салонне мистецтво – спекулятивною імітацією справжніх художніх цінностей. Так «продукцію» вирізняють зовнішня розважальність, поверхова манірна позірність, легковажність й ефектність виконання, сприйнята як художність і вишуканість. Подібні обвинувачення у неспроможності й обмеженості салонного мистецтва, у потуранні художній моді й смакам масового глядача, у відвертій розважальності комерціалізації художньої творчості, у пристосуванні до невибагливих смаків й до будь-яких модних течій можна прочитати на сторінках багатьох довідкових видань.

Художників салонного напряму часто звинувачували у вторинності, у використанні й спрощенні чужих творчих новацій, готових художніх рішень. Салонну музику ототожнювали винятково з творами композиторів-епігонів класицистичний й романтичного напрямів, розрахованих на успіх (звичайно, поверховий) у слухачів, аристократії або буржуазних салонах ХІХ століття.

Оцінки салонного музичного виконавства були також дуже суперечливими. Салонне музикування то крутило голови слухачам, ставало предметом захоплення і поклоніння, то робилось синонімом міщанської вульгарності або салонно-віртуозної розбещеності.

Під характерними ознаками салонної музики розуміли «блискучу, елегантну фактуру, зовнішні віртуозні ефекти, чутливу мелодику, нудотно-благозвучні гармонії». Також зазнає критики властива салонній музиці лірична програмність, що звернена до



## Салонне мистецтво як об'єкт критики

«загальних місць». За висловленням Р. Шумана, у салонній музиці «все тільки штучно підігріто, тільки кокетливо, тільки завчено»<sup>1</sup>.

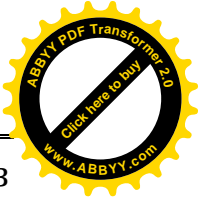
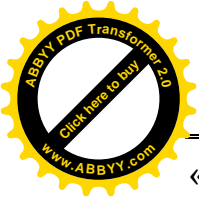
Найчастіше салонну музику розглядають у контексті розвитку фортепіанного виконавства, як певний етап, пов'язаний із салонно-віртуозним піанізмом. При цьому увага концентрується на другому визначенні феномена – «віртуозність», за рахунок чого знімається негативний відтінок. Імена А. Контського (1817–1889), Т. Лешетицького (1830–1915) і М. Мошковського (1854–1925) представляли салонну тенденцію у фортепіанному виконавстві й педагогіці другої половини ХІХ століття.

У салонній манері виконання визначальними стають «примхливі зміни темпу, раптові паузи, «відтягнення» деяких часток такту, виконання «не разом» звуків мелодії й баса». На прикладі А. Грюнфельда виявляються характерні ознаки салонного піаніста кінця ХІХ – початку ХХ століття, які були зумовлені прагненням до «зовнішнього ефекту, салонного кокетства, загравання з вадами найрізноманітніших смаків». Салонний репертуар при цьому міг «доставити насолоду «великій публіці»<sup>2</sup>.

У дослідженні Д. А. Рабіновича «Виконавець і стиль» констатується факт того, що «салонність невідступно супроводжує піанізм протягом принаймні останніх півтора століть. ...оцінки салонного виконавства настільки ж, якщо не ще більше, суперечливі: воно то крутить голови слухачам, стає предметом захоплення і поклоніння, то робиться синонімом міщанської вульгарності» або «салонно-віртуозної розбещеності». Автор зіставляє академізм і салонність у виконанні, розрізняючи салонно-віртуозну, салонно-елегійну та салонно-сентиментальну спрямованість. Але «ні академізм, ні салонність, хоча вони часом кристалізуються в досить стійкі й впливові подоби стилів, усе-таки у стильовому аспекті не самостійні, вторинні, виступають як трансформація за типом стадіальних», при цьому «салонність» виявляється, з одного боку, як «естетична категорія», з другого, як

<sup>1</sup> Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. : Г. В. Келдыш]. – М. : Сов. Энциклопедия, 1990. – 670 с.

<sup>2</sup> Алексеев А. Д. Русские пианисты: Очерки и материалы по истории пианизма / А. Д. Алексеев ; под ред. А. Николаева. – М.–Л. : Музгиз, 1948. – Вып. II. – 313 с.



«стильова ознака». Можливо, подібні авторські різночитання пов'язані з позицією автора, для якого розходження між салонністю й салоном виявляються досить рельєфно<sup>1</sup>.

«Салонність віртуозного відтінку... була породженням буржуазно-аристократичного (царювання Луї-Філіпа, «короля-буржуа»), світського салону, де в музиці шукали насамперед розваги, де в грі піаністів особливо цінувалися бравурний блиск й елегантність «перлистої» гри, а в їхньому репертуарі ... концертні фантазії на теми з модних, переважно італійських опер або на пестливий слух витончені, але поверхові мініатюри-дрібнички. Тому автор дослідження вважає «дрібничками» салонний репертуар у М. Мошковського, І. Падеревського й Б. Годара в їхній творчості.

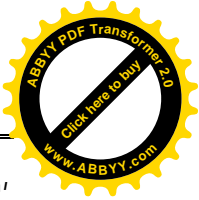
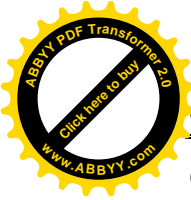
Таке зневажливе ставлення до салонності усувається у праці К. В. Зенкіна «Фортепіанна мініатюра й шляхи музичного романтизму»<sup>2</sup>. На його думку, ознаки салонного піаністичного стилю проступають «у створенні специфічно фортепіанного педально-повітряного простору й перетворенні вокального прообразу в контексті культури рафінованого «діамантового» інструменталізму». А ознаки салонності в мініатюрі пов'язуються автором з «інтонаціями ліричного романсу, які відчутно присутні навіть у жанрах з фігураційною фактурою: прелюдях, етюдах, експромтах, каприсах та ін. ...що сполучать невимушеність ліричного висловлення з тонким смаком і почуттям міри».

Ще однією ознакою салонна музика включається в ракурс дослідників камерної музики й камерних ансамблів. Так, у дослідженні І. І. Польської риси салонного музикування представлені як «двоїста, перехідна стадія соціокультурного функціонування музичного виконавства, що володіє одночасно рисами корпоративної спільності домашнього музикування й певною диференціацією, градацією між виконавцями й слухачами». Салонне музикування й салонний репертуар автор вивчає з погляду камерного цілісного

---

<sup>1</sup> Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Избранные статьи : в 2 т. / Д. А. Рабинович. – М. : Сов. композитор, 1979. – Вып. 1-й : Проблемы пианистической стилистики. – 320 с.

<sup>2</sup> Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин – М. : Моск. гос. консерватория. им. П. И. Чайковского, 1997. – 509 с.



## Салонне мистецтво як об'єкт критики

феномену, що включає: «твір як концертно-віртуозного (наприклад, різні транскрипції, попури й фантазій на теми популярних опер), так і інтелектуально-елітарного типу (у тому числі великої форми)<sup>1</sup>.

У дослідженнях визначається період розвитку фортепіанного мистецтва, у якому концертно-віртуозний піанізм стає явищем, безпосередньо пов'язаним із салонним мистецтвом.

Часто в виданнях, присвячених музиці великих композиторів (Ф. Шопена, Ф. Ліста й С. Рахманінова), салонний компонент їхньої творчості виявляється завуальованим. Однак зв'язок композиторів певною мірою із салонною традицією, вивченням цієї грані їхнього життя дозволяє отримати об'єктивну оцінку їх творчості.

Історично так склалося, що негативне ставлення до салонної музики однаково стосується і салонного живопису, що в історії мистецтва ХХ століття посіло відведене їй авангардом місце тла, відсталіє мальовничіє традиції, з якою боролося нове мистецтво. Інша ситуація склалася відносно салонної поезії, сприйняття якої не було настільки неоднозначно.

Між тим факт життєстійкості салонного мистецтва протягом понад ніж трьох сторіч дає підстави вважати, що це явище має глибоке коріння і відповідає нагальним потребам людей різних часів і національних традицій. Очевидно, мав рацію В. Стасов, який визнав, що у салонному мистецтві є «щось таке, що глибоко відповідає нашим потребам..., нашому естетичному почуттю»<sup>2</sup>.

Своїм об'єктивним тоном виділяється визначення салону, яке запропоноване в «Енциклопедичному словнику» за редакцією Ф. А. Брокгауза й І. А. Єфрона. Салон тлумачиться як простір для прийому гостей<sup>3</sup>.

Щодо часу виникнення салонного мистецтва, існує кілька версій. Одні джерела вказують 1737 рік<sup>4</sup>, інші – значно пізніше – середину ХІХ ст.

---

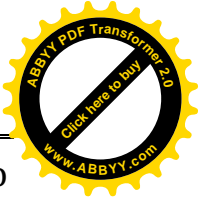
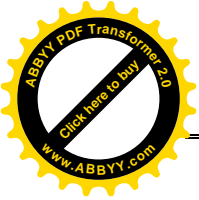
<sup>1</sup> Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика : [монографія] / И. И. Польская. – Х. : ХГАК, 2001. – 396 с.

<sup>2</sup> Карпова Т. Пленники красоты / Т. Карпова // Наше наследие. – 2005. – № 73. – С. 57–71

<sup>3</sup> Энциклопедический словарь / [Под ред. Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона] : в т. XXVIII<sup>a</sup> : (Саварни – Сахарон). – СПб. : Типо-Литография И. А. Ефрона, 1900. – 497 с.

<sup>4</sup> Салонне мистецтво від салонів – офіційних художніх виставок у Франції, що влаштовувалися у 1737–1848 у «квадратному салоні» Лувру).





На відміну від стабільно негативного ставлення до салонного мистецтва кінця XIX – початку XX століття в епоху Дені Дідро (1713–1784) слово «салон» було синонімом «смаку». Салони вважалися квінтесенцією художнього життя Франції. На виставках у Салоні демонструвалося офіційно визнане мистецтво, що відповідало чітким нормам академічного живопису й скульптури. Французькі салони XVIII століття утворювали живий зв'язок з художньою практикою, активний захист передових ідей у мистецтві. Живописці вважали за честь презентувати свої роботи у знаменитому паризькому Салоні. Докладний опис салонних експозицій того часу зберігся в епістолярних «Салонах» Д. Дідро – збірках тонких іронічних есе з описом творів мистецтва, стилів і напрямів, їхньою оцінкою, естетичними й філософськими спостереженнями.

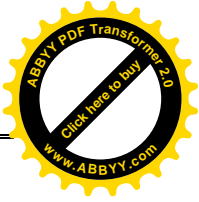
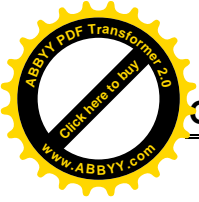
У живописі термін «салонне мистецтво» став поширеним із другої половини XIX ст., спочатку належав до мистецтва, яке дістало підтримку в «журі паризького Салону», визнання у вищому світі. Саме тоді й виникають передумови для негативного ставлення до цього явища. Це кинуло тінь на творчість композиторів і виконавців, що виступали в салонах.

Історія зберегла безліч описів побуту й творчості у салонах. Оpubліковано багато листів, щоденників, що описують салонне життя різних епох, мемуари, листи, щоденники. Ці матеріали широко освоєні в художній літературі.

**Сьогодні салонне мистецтво сприймають як форму об'єктивізації особливого типу комунікації «Господар – Гість», у якій актуалізуються історично сформовані й функціонуючі в певний період цінності в їхній ієрархії.** Музика як невід'ємний атрибут побуту, що виконує функцію релаксації, була покликана в салоні реалізувати цей комунікативний акт.

### Обов'язкова література

1. Лазарев Ф. Многомерный человек / Ф. Лазарев. – Симферополь : Сонат, 2001. – 264 с.
2. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство – СПб, 1996. – 137с.
3. Шостакович Д. Д. Лист Д. Д. Шостаковича до Б. Р. Гмирі від 13 квітня 1955 року / Д. Д. Шостакович // Архів Б. Р. Гмирі.



## Салонне мистецтво як об'єкт критики

### Додаткова література

4. Алексеев А. Д. Русские пианисты: Очерки и материалы по истории пианизма. / А. Д. Алексеев ; Под ред. А. Николаева. – М.–Л. : Музгиз, 1948. – Вып. II. – 313 с.
5. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. – М. : Моск. госуд. консерватория. им. П. И. Чайковского, 1997. – 509 с., нот.
6. Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика : [монография]. – Х. : ХГАК, 2001. – 396 с. ил.
7. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Избранные статьи : в 2 т. / Д. А. Рабинович. – М. : Сов. Композитор, 1979. – Вып. 1-й : Проблемы пианистической стилистики. – 320 с.

### Запитання для самоперевірки та повторення

- Що таке салонне мистецтво?
- Яким є онтологічне підґрунтя салонної культури?
- Як змінювалося ставлення до салонної музики в історії?



## РОЗДІЛ 2. ФОРМУВАННЯ САЛОННОЇ КУЛЬТУРИ

*2.1. Виникнення салону як специфічного художньо-культурного простору.*

*2.1.1. Салон як альтернатива придворному укладу в Парижі.*

*2.1.2. «Готель» Рамбуйє – обитель вічної весни.*

*2.1.3. Змагання прцеціозності й граціозності*

*2.1.4. Гра у «характери» і «максими».*

*2.2. Салон Галантного століття*

*2.2.1. У полоні «мистецтва випадкових принад».*

*2.2.2. Світ гривуазного дозвілля.*

*2.2.3. Салон – центр публічної культури.*

### **2.1. Виникнення салону як специфічного художньо-культурного простору**

XVII століття стало часом кризи гуманізму в суспільній свідомості. Домінуючим стає новий тип світовідчуження, у якому буття набуває мінливості і динамізму. Змінюються погляди на саму «людську природу». На відміну від ренесансного трактування, у якій особистість була абсолютною єдністю й цілісністю, образ людини у XVII столітті набуває двоїстого характеру. Особистість у XVII столітті – несамодостатня, як особистість Ренесансу, вона тепер шукає товариства, в якому прагне показати себе, переконатися у своїй неповторності.

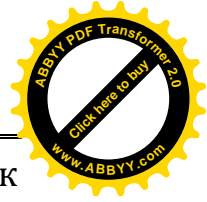
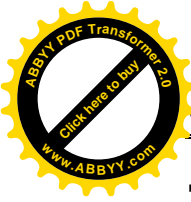
#### **2.1.1. Салон як альтернатива придворному укладу в Парижі**

XVII століття у Франції порівняно зі століттям Августа<sup>1</sup>, названо блискучим, завдяки розквіту й художньому розмаїттю мистецтв. Цьому сприяло правління Людовіка XIV (1638–1715). Його двір був єдиним центром політичного, суспільного й духовного життя країни.

Спочатку королівський двір не мав постійного місцеперебування. У різні роки він розташовувався у Фонтенбло, Луврі, Тюільрі в Парижі, де король проводив зиму. Версаль став постійною резиденцією короля з 1682 р. і дотепер вважається зразком

---

<sup>1</sup> Порівняння царювання Людовіка XIV з правлінням імператора Августа (27–14 рр. до н. е.) викликано розквітом наук і мистецтв.



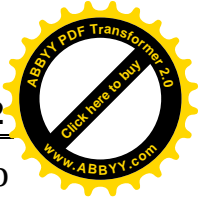
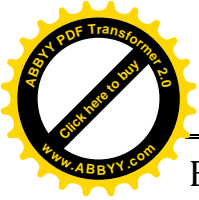
## Формування салонної культури

двору й придворної культури. Двір необхідний був королю як інструмент контролю над потужною і впливовою частиною вищого суспільства. Феодальна аристократія різними методами залучалася до двору. Найчастіше це була роздача прибуткових місць Людовіком XIV, що спричиняло залежність «дворян» від короля.

У цей час у французькому суспільстві не можна було помилитися в наслідуванні того, що при дворі вважалося проявом гарного смаку. Не було жодного життєвого вчинку, іноді навіть самого незначного, який би не мав прикладу поведінки загальноприйнятого зразка. Наслідування, що не виходило за межі шаблону, називалося «умінням поводитися у світі». Звідси відомий вислів з французької: «Так усі роблять», «Так ніхто не робить», «Це ні на що не схоже».

Не перебувати при дворі Людовіка XIV означало зазнати всіх нещасть, усіх прикрощів, усіх труднощів життя, не отримуючи натомість ніяких нагород. Нещасному доводилося або жити з буржуа, що вважалося жахливим, або бачити придворних третього – четвертого рангу, що виконували у провінції свої обов'язки й дуже співчували йому.

Людовік XIV збирав навколо себе кращих архітекторів, художників, поетів, музикантів і письменників Франції. При цьому він мав на меті впливати на все мистецтво країни, спрямовувати його й використовувати в інтересах своєї політики. Король із задоволенням танцював, цінував театр і придворні свята. Йому не було рівних на оглядинах, на святах і взагалі всюди, де присутність дам створювала атмосферу галантності. За правління Людовіка XIV з'явився етикет – система норм і правил міжособистісного спілкування, що вимагала вихованості, гарних манер, «уміння поводитися» у товаристві. Придворне оточення часто користувалося «етикетками», так званими планшетками, які видавалися тим, кого повинні були представити королю. На «етикетках» було написано, як слід звертатися до короля, які робити при цьому рухи й навіть інколи, які слова промовляти. Це була своєрідна «інструкція» поводження на придворних прийомах. Гостям потрібний був путівник, що допомагав би орієнтуватися, у який час і в якому місці починалися театральні вистави або концерти.



Відтепер спочатку у Франції, а потім у Європі виявилася тенденція до систематизації норм і правил поведінки у товаристві.

Поява салонів позначила розпад традиційного укладу життя аристократії, у якому кожний клан – закрите товариство. Тут своїми вважались не тільки близькі кровні родичі, але всі, причетні до цього клану (включаючи слуг й охорону). Становлення нової публічної культури було орієнтовано не на родину-клан, а на суспільну групу (усередині якої можливе було об'єднання за спорідненням).

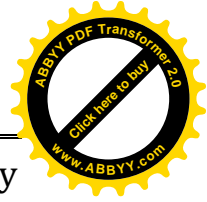
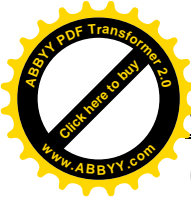
Нова салонна культура кинула виклик придворним ідеалам. Салони змогли поставити під сумнів аристократичне походження як єдину можливість стати рівним у вищому світі. Тепер у салонах з'явилася нова можливість набути знатності й поваги вищого товариства за особливі заслуги.

У салонах Парижа XVII ст. атмосфера вигострювала розум, виховувала вільний стиль поведінки. Вона створювала людину гарного смаку, «людину салонів», для якої головне правило етикету пропонувало бути гранично товариським, без спілкування. Ненав'язливий, попереджувальний стиль поведінки людини повинен був бути наділеним усілякими чеснотами, красою, кмітливістю, спритністю, схильністю до мистецтв і літератури, умінням вести бесіду. Усі ці риси характеризували людину, названу згодом «*honnête homme*»<sup>1</sup>. Вислів був поширеним у XVII сторіччі у вищих колах, академіях, салонах. Він позначав людину, яка всіма сторонами душі була звернена до цього світу, служила йому, відображала його та була його нормою і проекцією.

Салон – породження міського життя, осередок культурної взаємодії, де фактором розвитку культури стає спілкування. У салоні можна було «приємно розмовляти», грати в карти, музикувати. Розмова в салоні не могла бути загальною, особливо якщо збиралася значна кількість гостей. Кількість запрошених ніколи не була великою. Гості завжди добиралися з особливою старанністю. Товариство в салоні вмело організовувала господиня салону, для якої

---

<sup>1</sup> «*honnête homme*» – (з фр. *honnête* – «порядна людина», з латин. *honestus* – «гідна поваги»)



## Формування салонної культури

було важливо створити єдиний простір спілкування. Розмову наодинці (*tête-à-tête*) вважали нечемною. Теми для спілкування вибиралися, розраховуючи на інтерес до них усіх без винятку запрошених. Обов'язком гостям було запропонувати тему, ненав'язливо керувалася бесіда, підтримувалась вишукана атмосфера.

Характерною рисою салонів Франції XVII–XVIII століть було домінування там витонченої жінки з вишуканими манерами й шанувальниками. Вона привносила із собою нові уявлення, вводила моду на гостей з їх ідеями і творами (літературними, художніми, музичними, а пізніше – науковими і політичними). Тепер жіноча природа впливає на філософію стилю й створює нове культурне специфічне середовище, де складні комунікативні процедури стають умовою й передумовою його існування.

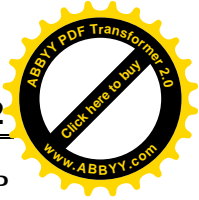
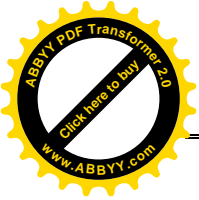
«Турботлива господиня салону завжди привітна з гістьми. Вона опікується ними й розважає їх. Запрошені вважають себе обранцями. Вони оточені особливою довірою господині, що намагається приділити увагу кожному з присутніх. Гості салону створюють окремий світ, з установкою на розмовну інтонацію, обмін думками та взаємне задоволення від спілкування».

У салоні не передбачається поділу присутніх на «виконавців» і «публіку». Безпосередність спілкування ніби «на рівних» є проявом салонного смаку, що допускає певне свавілля, у межах суворо встановлених і дотримуваних правил.

Неможливо уявити атмосферу салонів XVII–XVIII століть поза бесідами, обміном листами, розрахованими на публічне сприйняття, але виконаними в особистісній манері, поза поширенням чуток, оповіддю анекдотів, дотепів, публічних читань й обговорень літературних, художніх і музичних новинок, формування оцінок, критичних вердиктів.

У салоні формувався новий тип спілкування, «позапротокового», не обмеженого кодексом правил палацового регламенту, що вважалось школою гарних манер. XVII століття не підтримувало педантизму і на відміну від попереднього сторіччя, віддавало перевагу перед ученим красномовством гуманістів легкій бесіді «вихованих людей».



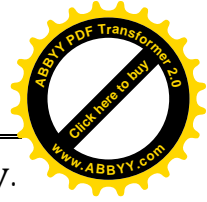
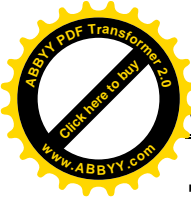


Салонне спілкування, особливостями якого був певний рівень взаємної довіри в допустимих межах, дозволяло деякі відступи від етикету. Салонне товариство однодумців мало ефемерний, фантомний характер, розширювало коло культурної гри з використанням маски, самореалізації через перевтілення.

Існування в аристократичних салонах постійних масок, культивування ігрових форм поведінки стають особливостями салонної культури. Одним із найпоширеніших салонних амплуа була, наприклад, фігура «салонного абата». Незалежний співрозмовник і спостерігач, він надає специфічного настрою галантному дозвіллю вищого товариства. «Салонний абат» – відзначався гострим, часом скептичним розумом, був гідним партнером у грі в карти, літератором або цінителем музики, законодавцем смаку у світі мистецтва.

У передмістях Парижа – Сен Жермен і Сент Оноре протягом першої половини століття будуються чудові особняки з розкішними садами. Архітектори відмовляються від звалювання великих залів, що витягаються в урочисту анфіладу. У моді кімнати меншого розміру, що утворюють асиметричні композиції. Те, що пізніше стали називати словом *salon*, у XVII столітті називали «*societe, cour-litterar, cercle, assemblée, chambers*; XVIII столітті – *souper, diner*». Парадний зал (салон) розташовувався звичайно в центрі будинку. Кути салону заокруглюються, стіни прикрашаються різьбленими панелями, позолоченими орнаентами. На відміну від палацових будівель, що переслідують цілі імпазантної й урочистої величі, в особняках велика увага приділена потребам приватного побуту й особистості господарів.

Прагнення відокремити «вітальню» від іншого житлового приміщення породжує особливі вимоги до салонного інтер'єру. Своєрідний декор підкреслює ексклюзивність салону. Центром салонного простору, як правило, стає невисокий камінь, покритий мармуровою плитою й заставлений канделябрами, годинниками, порцеляновими «дрібничками» та іншими прикрасами. Кімнати висвітлюються кришталевими канделябрами (кришталь підсилює світло свіч). Замкнутість компенсується безліччю дзеркал, що візуально розширюють простір салону. Мотив дзеркала як символу примарності, гри набуває особливого значення в салоні. Численні



## Формування салонної культури

дзеркала розташовувалися так, щоб відображалось одне в іншому. Вони множили сліпучу суміш витончених дріб'язків, дрібничок, створюючи враження хиткого простору. Всі прорізи, а до них відносилися вікна й двері, а також дзеркала й декоративні панно над дверима (десюдепорти) мали круглу або овальну форму. Усе в салоні працювало на створення певного настрою. Вишуканість і граціозність була у всьому. Ну, хто б, сидячи в такому місці, у такому оточенні краси, став поводитися, як у трактирі? Місце визначало певні манери.

У XVII столітті тон в аристократичному товаристві задавали салони Катрін де Вівонн маркізи де Рамбуйє (1588–1665), Нінон де Ланкло (1616–1706), маркізи дю Шатле (1706–1749), Марі де Рабютен – Шанталь, маркізи де Севіньє (1626–1696), маркізи Франсуази Атенаїс де Монтеспан (1641–1707), мадам Франсуази де Ментенон (1635–1719).

### 2.1.2. «Готель» Рамбуйє – обитель вічної весни

Центром салонної культури у XVII столітті був hôtel маркізи де Рамбуйє (Катерини де Вівонн), що був відкритий у 1620 році і проіснував до 1645 року. З мемуарів Франсуа де Ларошфуко відомо, що маркіза Рамбуйє, Катрін де Вівонн, (1588–1665) була господинею першого літературного салону.

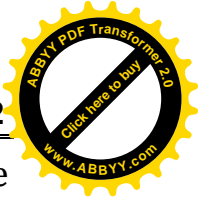
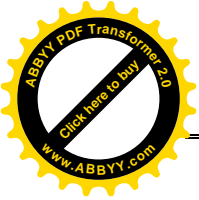
«Готель» маркізи Рамбуйє стає місцем постійних зустрічей багатьох людей свого часу. Політичні переконання чоловіка маркізи, який був зятим супротивником герцога Сюллі<sup>1</sup> та користувався особливою прихильністю Генріха IV, і моральна цнота маркізи змусили їх перервати відносини з Лувром і створити зі свого Готелю центр, який непомітно вступив у боротьбу з оргіями і варварською мовою двору, протиставивши їм чистоту розмов і вдач.

Тонка дотепність, вишукані відносини в «Готелі» цінуються понад усе. Приємність спілкування, бажання й уміння підносити сюрпризи у вигляді експромтів запрошеним гостям стають гранями комунікативної атмосфери в салоні.

---

<sup>1</sup> Герцог Сюллі був міністром фінансів при Генріху IV.





Відома схильність господині знаменитого салону Катерини де Вівонн маркізи де Рамбуйє до різних експромтів. Вона могла на якийсь час завісити яке-небудь вікно, щоб потім ненав'язливо підвести до нього і вразити чудовим видом альтанки в саду або парку. Любов до прикрашання кімнат вазами й кошиками з живими квітами ввійшла в моду завдяки господині салону Катрін де Рамбуйє. У будь-який час у салоні повинно все нагадувати весну. Цьому сприяє й вишукане декорування, що, немов вуаллю покриваючи простір салону, змушувало поринати у світ ілюзій і чарівних фантазій. Драпірування й колір стін в особняку Катрін Рамбуйє відрізнялися від звично оброблених темною шкірою кімнат. Стіни стають різнобарвними – зеленуватими, золотавими, блакитними. У тон були фіранки на вікнах і порт'єри на дверях. У знаменитій «блакитній кімнаті» (*chambre bleu*) розмістився салон господині. Вона приймає в ній гостей, лежачи на кушетці. Цим постійним зустрічам передували «журфікси»<sup>1</sup>, придумані маркізою за сім років до відкриття «Готелю». Вони «послужили ніби фундаментом "блакитної кімнати"». У різний час у «Готелі» Рамбуйє перебували Малерб (близько 1555–1628) – родоначальник класичної епохи французької літератури, його друг – поет О. Ракан (1598–1670), творець класицистської трагедії П. Корнель (1606–1684), шедеври якого «пройшли крізь «"блакитну кімнату"», перш, ніж потрапити на сцену»<sup>2</sup>, поет, член Французької академії В. Вуатюр (1597–1648).

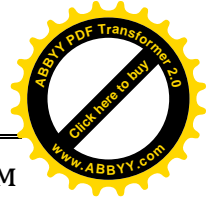
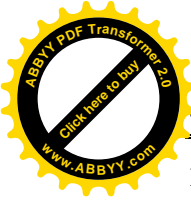
Відвідувачами модного салону мадам Рамбуйє були представники аристократичної й літературної еліти: герцог де Ларошфуко, Шаплен, Расін, Сент-Еврімон, герцог Енгієнський, якого незабаром стануть називати Великим Конде, Поль де Гонді, майбутній кардинал де Рец, а також чарівні жінки, як «покаянна Магдалина» Анжеліка Поле, остання пасія Генріха IV, грамотою дворянства якої служили краса й *l'esprit de finesse*<sup>3</sup>, пані де Лафайет, юна й осяйна

---

<sup>1</sup> Журфікс (з *фр.*) постійний прийомний день або вечір протягом тижня або місяця, призначений на весь сезон.

<sup>2</sup> Дидро Д. Естетика и литературная критика / Д. Дидро ; пер. с фр. В. Бахмудского. – М. : Худож. лит., 1980. – 658 с.

<sup>3</sup> *l'esprit de finesse* з фр. – витончений розум



## Формування салонної культури

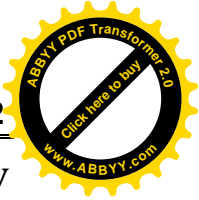
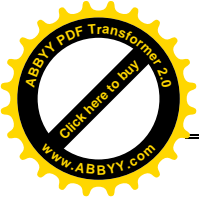
маркіза де Севіньє, скромна дружина поета П. Скаррона, згодом знаменита маркіза Ментенон та ін. Туди учащав сам кардинал Рішельє, що вплинув на формування смаків аристократичного товариства. Можливо, ампуа салонного абата, що згодом часто вводиться в салонну гру, стало відгомонам особливого ставлення до особистості кардинала Рішельє. Адже відомо, що літературні пристрасті кардинала знаходили відзвук в естетичних запитах аристократичного середовища, яке дедалі більше закріпляло за собою роль верховного арбітра в питаннях художнього смаку. «Блакитна кімната» – ці збори великих умів епохи... була законодавцем витонченого смаку, храмом моральності, академією красномовства»<sup>1</sup>.

Кумир салону де Рамбуйє – Вінсент Вуатюр (1598-1648), виходець із заможної буржуазії, зумів завдяки невичерпній вигадці, дотепності й тонкому смаку стати на багато років найбільш відомим поетом свого часу. Він мистецьки заповнював віршами альбоми салонних красунь. Саме з цього періоду альбом стає формою існування салонної поезії. Такий «Вінок Жюлі», дочки маркізи де Рамбуйє, присвячений оспівуванню квітів. Кожна квітка й кожний відтінок кольору значущі, тому що на їх мові говорить любов<sup>2</sup>.

**Від аристократів походила наполеглива вимога дотримуватися так званого правила «пристойності», що стало згодом одним з основних канонів художньої творчості і що забороняло зображувати те, що своєю «ницістю» могло зачепити витончені смаки читачів і глядачів. Це середовище проголошувало основним мірилом художньої досконалості здатність письменника «подобатися» своєю творчістю й створювати «мистецтво приємного», що не повинно бентежити. Вирішальним критерієм в оцінці цієї здатності виявлялися судження обраної частини суспільства.**

<sup>1</sup> Иванов Л. Л. Вакханки и куртизанки: с древних времен и до наших дней / Л. Л. Иванов – М. : Автор, 1993. – 256 с. (Текст по изданию : СПб., 1906, с невольн. сокр.).

<sup>2</sup> Світські дотепниці (belles – esprites) присвячували доньці маркізи – Жюлі свої вірші. У 1638 році її жених герцог Монтозье, що протягом 14 років добивався її руки, підніс їй альбом, названий «Гірлянда Жюлі». На кожній сторінці альбому написано мадригал: авторами мадригалів були завсідники салонів, серед них і Корнель.



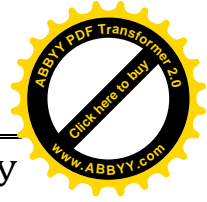
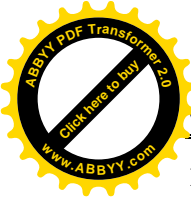
«Готель» де Рамбуйє відіграв двоїсту роль у розвитку літературної мови. Школа манер першої половини XVII століття не була марною: вона сприяла вишуканості мовної культури, що стало важливою передумовою розквіту французької літератури другої половини XVII століття. Поділ слів на «вищі» і «нижчі», суворий осуд вульгаризмів, грубих розмовних зворотів, сприяло розвитку витончених естетичних смаків вищого суспільства. У бездоганній, з погляду «правил», але пригладженій і афектованій мові, що розроблялася аристократичними салонами й преціозними літераторами, відбито прагнення знаті протиставити себе решті суспільству. Найбільш почесними гостями салону Рамбуйє визнавалися члени Французької академії: тут вони діставали повну підтримку своєї роботи з реконструкції мови.

### 2.1.3. Змагання преціозності й граціозності

Вишуканість як риса культури салонів XVII століття виховувалася й підтримувалася літературою, що ввійшла в історію під назвою преціозна. Прикметник «преціозна» у французькій мові вже з XV ст. уживався в переносному значенні – позитивному й негативному, означаючи або прекрасну й добродісну жінку, або особу, надмірно манірну й лицемірно благопристойну. Але у формі іменника «преціозність» «здобуває у XVII столітті специфічний зміст, втім також подвійний: це особливо вишуканий тип поведження, мови, витончений смак або, навпаки, надмірна манірність, перевитонченість, манірність.

Преціозність, як історичний феномен, зумовлена саме салонною, а не придворною культурою Франції XVII століття. Виникнення преціозності пов'язують із салоном блискучої дами, письменниці мадемуазель Мадлен де Скюдєрі (1607–1701). У її салоні збиралося вишукане суспільство, велися інтелектуальні бесіди. Перепусткою туди вважався гострий розум і шляхетні манери. Поведження в салоні Мадлен де Скюдєрі вимагало володіння мистецтвом витонченого дозвілля.

Преціозність і граціозність як грані умовності дуже впливають на мистецтво, що заповнює салонний простір. Преціозна література представлена романом Мадлен де Скюдєрі, новелами П. Пеліссона,



## Формування салонної культури

поезіями І. Бенсерада, частково Ж. де Лафонтена (1621–1695). У романі Марі-Мадлен де Лафайєт «Принцеса Клевська» (1678) виявляються спроби салонного кола протиставити себе іншому суспільству, створити відособлену й вигадливу культуру, штучну літературну мову. Для преціозних творів характерне прагнення уникати прямого позначення предметів та явищ повсякденного життя, які оголошувалися вульгарними, і замінити їх абстрактними й надуманими перифразами. Можливо, тому дзеркало перетворилося в «радника грацій», крісло – у «зручність розмови», а прозаїчний нічний ковпак – у «безневинного співучасника обману».

Французький салон у XVII столітті «виробив особливий тип жінки, що одержав найменування «преціозниць» і перейшов до нащадків, осміяних Мольєром у «Смішних манірницях». Тим часом це було серйозне явище»<sup>1</sup>.

Преціозна мова буяла витонченими зворотами й штучними модними висловами. «Духом манірності заражений не тільки Париж, але й провінція, і наші вертихвістки просякнуті ним наскрізь. Коротше кажучи, ці дівиці являють собою суміш манірності з кокетством. Я зрозумів, як удостоїтися їхньої прихильності. Довіртеся мені, і ми зіграємо з ними такий жарт, що манірниці відразу зрозуміють, які вони дурні, і навчаться краще розбиратися в людях»<sup>2</sup>. Так, у «Смішних манірницях», (1659)<sup>3</sup> Ж. Б. Мольєр сміло пародіював пануючу в літературі й салонах «преціозність», висміював надутих і солодкавих манірниць, що свято зберігають заповіді салону мадам Рамбульє. Дратуючи пишномовну манірність салонів<sup>4</sup>, Ж. Б. Мольєр написав і поставив веселу комедію «Сганарель, або Мнимий рогоносець» (1660). Сміх викликала безглуздість манер салону Рамбуїє, але часто там народжувалися дуже вдалі вислови, які живі й зараз: «Маска

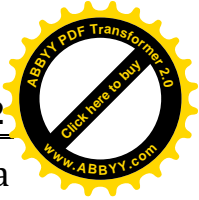
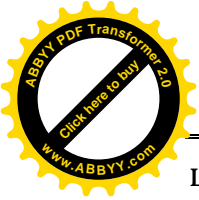
---

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина / Ю. М. Лотман. – М. : Книга, 1987. – 336 с. – (Писатели о писателях).

<sup>2</sup> Мольєр Ж. Б. Комедии / Ж. Б. Мольєр. – М. : Худож. лит., 1972. – 660 с. (Б-ка Всемирной литературы).

<sup>3</sup> До слова «*précieuses*» безпощадним пером Мольєра раз і назавжди додано слово «*ridicules*», – «смішні».

<sup>4</sup> «Дами протестували проти постановки п'єс, аргументуючи тим, що у Мольєра «поганий смак». Король відповів на це, що у Мольєра часто подибуються вислови «поганого смаку, але важко знайти якісь прояви "поганого смаку"».



цнотливості», «розуму палата». Чи можна повірити, що фраза «принижувати власну гідність» вийшла із салону «манірниць»?

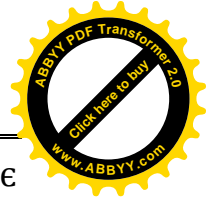
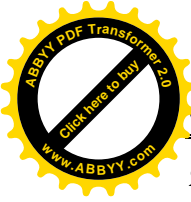
Преціозна поезія буває сонетами, у яких культивувався насичений гіперболами комплімент. Культура компліменту (як «малої форми», особливого риторичного жанру) – віртуозний винахід дедалі новіших варіацій, імпровізацій на задану тему з використанням набору умовних риторичних прийомів (гіпербола – перебільшення; градація; антитеза; ампліфікація (перебільшення + порівняння) і традиційних засобів (стійких порівнянь і метафор). Традиція компліменту (короткої похвали, люб'язного зауваження, утішного, приємного, галантного) була продовженням тієї частини культури, що так природно розцвітала в салонному мистецтві.

Популярним у XVII столітті був салон, що утворився навколо однієї із найчарівніших жінок, – Нінон де Ланкло (1620–1705). З мемуарів герцога де Сен-Симона (1675–1755) про століття Людовіка XIV і Регенство відомо, що Нінон де Ланкло була дочкою музиканта Ланкло й здобула популярність при кардиналі Рішельє – її першому протекторі. Її салон відвідували Поль Скаррон, Сент-Еврімон, Ларошфуко, принц Конде. «Дружбу з нею мали найбільш спокушені й виховані придворні, бути прийнятим у неї ввійшло в моду, багато хто прагнув до цього заради зв'язків, яких можна було набути в неї в салоні»<sup>1</sup>.

Її ім'я, так само як і аура навколо неї, що дотепер залишається синонімом принадності, грації, розуму й насолоди, втілювали всі пороки й чесноти епохи. Нінон де Ланкло блискуче характеризує велике століття божевільної легковажності й найглибшої мудрості. Сент-Еврімон не помилився, сказавши, що в ній поєдналися риси Епікура й Катона. Коли увесь світ з погано прихованою заздрістю дивився на Францію, що стала на чолі цивілізованої Європи, Дж. Байрон (1788–1824) у незакінченій поемі «Дон Жуан» (1819–1824) присвятив кілька рядків цій чарівній, розумній, гарній жінці. Відвідувачі її салону одержали прізвисько «турнельських птахів»,

---

<sup>1</sup> Сен-Симон. Мемуары. Полные и доподлинные воспоминания герцога де Сен-Симона о веке Людовика XIV и Регенстве. Избранные главы 1, 2 книги / Сен-Симон. – М. : Прогресс, 1991. – 519 с.



## Формування салонної культури

яким пишалися не менше, ніж відвідувачі Готелю Рамбуйє найменуваннями «найдорожчих» і «манірниць».

У її товаристві цінувалося все те, що охоплювало відкрите Ренесансом поняття «граціозності», яке позначає «вимогу якоїсь природної невимушеності, безпосередності, спонтанності, точніше ж ефекту такої, мистецької невигадливості, уміло прихованих слідів роботи»<sup>1</sup>. Її салон, куди жадали потрапити найвидатніші люди того часу, затьмарив славу Готелю Рамбуйє. Майже всі «ерудити» були завсідниками салону Нінон де Ланкло. У її салоні культивувалися невимушеність і простота<sup>2</sup>.

У салоні Нінон де Ланкло часто лунала музика. Господиня – дочка музиканта – вітає її в будь-яких проявах. У 1705 році Нінон запрошує Пантелеона Хеберштрейта, що був визнаний гідним честі грати на цимбалах у її салоні. Запросити чужоземця, ще й виконавця на незнайомому для французів інструменті, було сюрпризом, приготовленим для відвідувачів салону. Вона хотіла заінтригувати товариство. Коли відвідувачів перестали вабити до неї в дім її чари, а міркування благопристойності й мода вже не дозволяли їй змішувати тілесне з духовним, залишилися добірність, легкість, міра, а звідси й бесіда, що вона вміла підтримати, виявляючи дотепність і пізнання в подіях всіх часів; і повага, з якою, як не дивно, ставилися до неї всі – і численні друзі, і знайомі найвищого розбору.

### 2.1.4. Гра у «характери» і «максими»

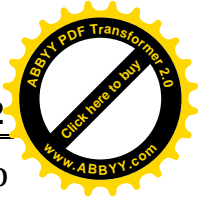
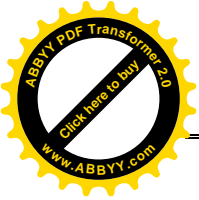
Особливу роль у суспільному житті країни стали відігравати салони у другій половині XVII століття. Вони поєднували людей різного суспільного становища – державних діячів, військових, учених, музикантів, літераторів, акторів. У салонах складається публічна думка, що починає впливати на державне й ідеологічне життя країни.

---

<sup>1</sup> Баткин Л. М. Итальянское Возрождение: В поисках индивидуальности / Л. М. Баткин; отв. ред. С. С. Аверинцев. – М. : Наука, 1989. – 272 с. (Серия «Из истории мировой культуры»).

<sup>2</sup> Один раз дев'ятирічне жваве хлопча, якому пощастило бути гостем салону, прочитало свої вірші, присвячені господарці. Розчулена Нінон похвалила й розцілувала юного поета, а також заповіла йому дві тисячі еку на покупку книг. Цим хлопчиком був не хто інший, як визнаний володар дум прийдешнього сторіччя Вольтер.





Поряд із салонами вченими і філософськими були й салони суто літературні. Кожний з них відрізнявся особливими літературними інтересами: в одних культивувався жанр **«характерів»**, в інших – жанр **«портретів»**.

У салоні мадемуазель де Монпансьє, дочки Гастона Орлеанського, що була активною фрондеркою, віддавали перевагу «портретам». У 1659 р. у другому виданні збірника «Галерея портретів» був опублікований «Автопортрет» Ларошфуко, його перший надрукований твір.

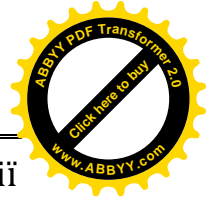
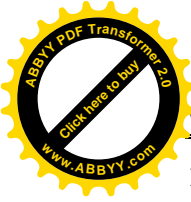
Тепер кожний салон прагне знайти свою особу, свій напрям інтересів. У салоні мадам де Ла Саблієр (1636–1693) збиралися ті, хто цікавився наукою, особливо фізикою, астрономією або географією. Тут панувало філософське вільнодумство. Цікавим є факт присвяти господині салону «Короткого викладу філософії Гассенді» знаменитим мандрівником Франсуа Берньє (1664–1666). Інтерес салонного суспільства до вільнодумної філософії пояснювався тим, що в ній убачали своєрідну опозицію офіційної ідеології двору Людовіка XIV.

Маркіза мала репутацію жінки розумної та освіченої. Вона займалася політикою, цікавилася літературою: її ім'я було авторитетним у літературних колах Парижа. Відвідувачів її салону часто вабили й проблеми психології, аналіз таємних порухів людського серця. Тема бесіди вибиралася заздалегідь так, що кожний учасник готувався до гри, обмірковуючи свої думки. Від співрозмовників було потрібне вміння здійснити тонкий аналіз почуттів, точне визначення предмета. Це називалося грою в «сентенції». Із цієї гри почалися «максими»<sup>1</sup>.

Чуття мови допомагало вибрати з безлічі синонімів найбільш підходящий, підшукати для оформлення своєї думки стислу й чітку форму афоризму. Перу господарки салону належать книга афоризмів «Повчання дітям» і два збірники виречень, опубліковані посмертно (1678) – «Про дружбу» і «Максими». Академік Жак Еспрі, своя людина

---

<sup>1</sup> Саме слово «максима» (від латин. «maxima sententia» – «вищий принцип») означає короткий вислів, що формує моральне, життєве правило. В «максимах» губиться будь-який натяк на конкретну особу чи подію.



## Формування салонної культури

в домі мадам де Шаблі й друг Ларошфуко, увійшов до історії літератури як автор збірника афоризмів «Хибність людських чеснот».

Герцог Франсуа де Ларошфуко (1613–1680), чиї літературні шедеври захоплювали його сучасників, був завсідником аристократичних салонів. Його відомі «Мемуари» (1662) і «Максими» (1665)<sup>1</sup> були підказані формою салонної гри, у якій він зміг виразити свої погляди на природу людини й підбити підсумки довгим міркуванням.

Збірники різних повчань широко видавалися з дидактичною метою, але те, що робить Ларошфуко, іде швидше врозріз з цією традицією. Загальні місця він заміняє парадоксами. Це був своєрідний іронічний коментар до героїчного століття: героїка – у трагедії й в оді, а в афоризмі – спроба заглянути за лаштунки придворного театру, зіставити вчинок з мотивом, за маскою розрізнити справжню особу століття або естетичні пріоритети націй<sup>2</sup>.

Не меншу роль у французькій культурі відіграє епістолярне мистецтво, що компенсує аристократичному середовищу відсутність джерел інформації й заміняє його потребу у витонченій бесіді й обміні думками.

Салон маркізи де Севінье (1626–1696) гуртує представників вищих аристократичних кіл свого часу. Листування, що вела його господиня майже сорок років, нараховує близько 1500 листів. Коло її кореспондентів було велике. Серед них – особи, котрі перебувають в опозиції до двору й політики, яка проводиться королем. Маркіза не була шанувальницею Людовика XIV.

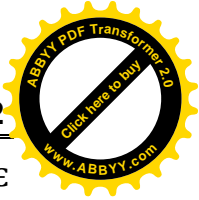
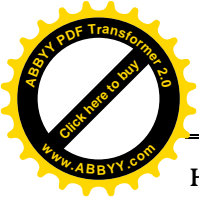
Основне місце в епістолярії Севінье займають листи, які вона протягом багатьох років надсилала до своєї дочки – пані Франсуази де Гріньян (1648–1705). Їх відносини чудово зуміла змалювати під видуманими іменами пані де Севінье в листах до пані де Гріньян. У цих листах Севінье не тільки розповідає про себе, але й інформує дочку про найбільш злободенні політичні події, придворні та столичні

---

<sup>1</sup> Повна назва «Міркування або моральні слова й максими», тобто дотепні афоризми.

<sup>2</sup> «Французи більше ображаються, коли ганять їх смак, ніж розум». «Часто нам довелося би соромитися наших шляхетних вчинків, якби наше оточення знало, що їх спонукало» (Максима 409).



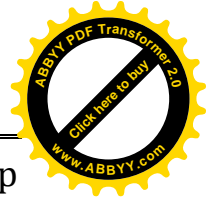
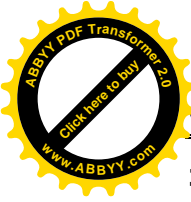


новини, помітні новини в літературі й мистецтві. Листування Севін'є малює широку панораму громадського й духовного життя дворянської Франції другої половини XVII століття: парадні аспекти цього життя – урочисті церемонії, свята, полювання, прийоми у Версальському палаці, а також більш пересічні, іноді тіньові сторони. З листів Севін'є можна довідатися про реакцію, що викликали в середовищі провінційного дворянства військові заходи Людовіка XIV, успіхи й невдачі французької армії, про політичне підґрунтя нашумілих процесів того років.

Безсумнівно, листи Севін'є писалися, розраховуючи на читання й обговорення в салоні, де об'єктивно розгортається поезія домашнього, камерного на протигагу офіційному й умовному. Звідси підкреслена добірність стилю, логічна послідовність і спроба більш безпосереднього розкриття свого внутрішнього світу. Virізняє Севін'є й тонке почуття природи, обдаровання, яким володіли лише далеко не всі з її сучасників. «Відомо, що її листування було присутнє у свідомості публіки на рівні цитат і сентенцій <...> її листи були визнаним джерелом цінних історичних фактів, що являють собою хроніку звичаїв і духовного життя великого сторіччя». Лист як епістолярний жанр стає портретом душі, що розкриває внутрішній світ людини.

Листи маркизи де Севін'є, пані Дю Дефан, а також «Роздуми про звичаї» французького історика й письменника Дюкло (надруковані у 1751 р.), «Мемуари пані д'Епіне (надруковані у 3-х томах у 1818 р.) послужили для Анрі Бейля основним історичним джерелом відомостей про побут, звичаї салонів XVII сторіччя. У своїй публіцистичній статті «Про стан суспільства й ставлення його до комедії в епоху правління Людовіка XIV» Стендаль посилається на листи пані де Севін'є, вважає її лагідною, милою, легковажною, зовсім не злою жінкою й жахається, яким тоном вона говорить про шибениці та інші суворі заходи, яких уживав її добрий друг герцог де Шон.

У другій половині XVII століття синтез різних ідейних віянь й естетичних устремлінь (придворних, учено-гуманістичних і народних



## Формування салонної культури

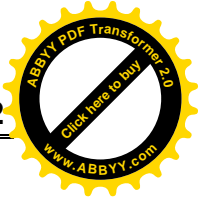
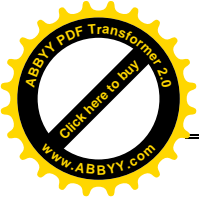
за своїми джерелами) досягає повноти й зрілості. Культурний простір салону успішно засвоює добірність і блиск, сприйняті від аристократичного середовища, багатство гуманістичної традиції, знання людської душі, тяжіння до логічної ясності й тонкої художньої гармонії, впливають на внутрішній склад людей, їх світовідчуження й художню творчість.

### 2.2. Салон Галантного століття

Усе XVIII століття продовжує перейматися ідеєю граціозності й добірності. До цих ключових характеристик століття XVII примикає у XVIII столітті й поняття **галантності**<sup>1</sup>, яке означає все те, що є найбільш мистецького й вишуканого, рафінованого і духовного в мистецтвах; так називалося те невловиме (*je ne sais quoi*), що становило колір і блиск речей. Легкий флірт, кокетство, «галантна любов», що її оспівували, звеличували, ритуалізували, грали на сцені й, нарешті, танцювали, надавали звеселянням аристократів особливої пікантності. Вона була присутня не тільки у химерних висловах і музичних сюрпризах, її шукали у вправах та іграх, у задоволеннях і насолодах. Сама мова особливо виділяє слова галантного лексикону, які стають модними у всій Європі. Вільям Хогарт (1697–1764) – англійський художник і теоретик мистецтва у середині століття радить тим, що прагнуть до галантності, щодня вправляти руки, голову й тіло в удосконалюванні витончених рухів. Німецький композитор і музичний критик Іоганн Маттесон (1681–1764) у 1715 р. розцінює галантність як «свідчення гарного смаку й здорового судження в музиці й порівнює її з галунами або вишивкою на каптані, у якому сукно – гармонія, а крий – мелодія»<sup>2</sup>. Галантність виявляється в навмисній чуттєвості сюжетів, манірності рухів, витонченості пропорцій і солодкуватій ніжності колірних відтінків: рожевих, зеленуватих, блакитних, кремових і неодмінно із золотавим тоном.

<sup>1</sup> Спершу слово «галант» означало стрічку на камзолі кавалера чи на сукні модниці.

<sup>2</sup> История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века / [отв. ред. : Б. Р. Виппер, Т. Н. Ливанова]. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 436 с.



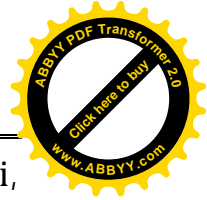
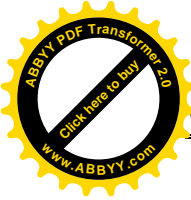
### 2.2.1. У полоні «мистецтва випадкових принад»

Зі зростанням багатства країни у придворних і аристократичних колах посилюється тяжіння до розкішного комфортабельного життя, віддається перевага темам почуттєвого задоволення. Придворна аристократична парадність поступається місцем атмосфері млосного гедонізму, любові, розкоші, що панували при Версальському дворі. Ця тенденція не могла не позначитися на характері мистецтва епохи. За активного витіснення релігійної культури світською широко поширеним у французькому мистецтві XVIII століття став художньо-стилістичний напрям, що дістав назву «рококо», або «рокального стилю»<sup>1</sup>. В основі терміна «рококо» – французьке слово «rocaille» (раковина), що стала до нав'язливості розповсюдженим мотивом у мистецтві. Її малюнок, зроблений Антуаном Ватто (1684–1721), не без підстав зараз розглядається як своєрідна емблема цього мистецтва. Вона виражена специфічною кривизною ліній у вигляді латинського С, асиметрією, заокругленістю кутів і нальотом екзотичності. Надалі слово «рококо» втратило негативно-оцінний відтінок і стало широко застосовуватися для позначення відповідного напрямку в мистецтві XVIII століття, а пізніше було поширено й на типологічно відповідні йому явища в літературі й музиці того часу. Характерне зображення бога любові Амура, що зображувався крилатим хлопчиком з луком і сагайдаком, стало символом епохи Рококо<sup>2</sup>. Значний інтерес становить питання про зв'язки й відповідності рококо з іншими художніми напрямками й стилями, про його генезу. Нерідко воно пов'язувалося з аристократичним класицизмом XVII століття й трактувалося як продукт його деградації в часи Просвітництва. Але подібне твердження можливе «лише за умови повного абстрагування від естетико-художніх рис обох стилів, від властивого їм зовсім різного почуття й розуміння форми»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Термін рококо з'явився у Франції вже в кінці XVIII століття в період панування «неокласицизму» як насмішкувато-зневажлива назва цього мистецтва. Найпоширеніші його назви були «новий стиль» і «мальовничий жанр» (*genre pittoresque*). Інколи цей напрям пов'язували з ім'ям фаворитки короля – маркізи де Помпадур (1721–1764), яка була покровителькою мистецтв.

<sup>2</sup> Знаменита скульптура Амура Е. М. Фальконе (1716–1791)

<sup>3</sup> Наливайко Д. С. Искусство: Направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1981. – 288 с.



## Формування салонної культури

Рококо з його тяжінням до іррегулярності й асиметричності, «неорганізованої» емоційності й всепроникаючої атмосфери чуттєвості є швидше протилежністю класицизму, його запереченням. Генеза рококо пов'язана з бароко, це «вторинний» або малий стиль бароко. Барокове мистецтво завжди бачить одне крізь інше: в алегоріях, в емблемах, у романах «із ключем». Усякий елемент має другий «суттєвий зміст». Алегорії можуть бути як зовсім прозорими, так і неясними, але присутні завжди.

Рококо як «малий стиль» бароко успадковує цей принцип прихованого уподібнення, лише змінюючи «натуру». Відриваючись від реального, земного прототипу, рококо модулює у сферу уяви.

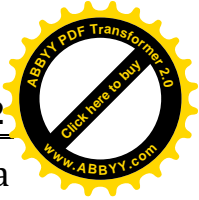
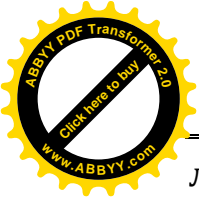
«Галантність» стає ключовим словом цієї епохи. Помірна тенденція до відходу від життя у світ фантазії, театралізованої гри, міфічних і пасторальних сюжетів з обов'язковим нальотом еротизму. Прощаючись із бароковою тілесністю, з надміром матерії, рококо робить об'єктом наслідування образи фантазій, «відображену реальність»: «ця «вторинність», ретроспективність відображеної дійсності, зображення – дуже показові й типові для мистецтва й літератури рококо»<sup>1</sup>. Предмет рококо – не реальність, а «ілюзія реальності», враження від неї, раніше зафіксоване в бароковому мистецтві, репрезентоване у стійкій емблемі, символі, масці. Саме тому рококо – «малий стиль», нова якість бароко і його завершення: повітряний замок, що ширяє над бароковим палацом або його відображення у воді.

Рококо – породження культури вищого суспільства. Цей стиль дивно відповідає деяким властивостям французької ментальності. Адже відомо, що у вмінні отримувати задоволення від життя й одночасно обґрунтовувати свій гедонізм з філософської точки зору французам воістину немає рівних.

Рококо стало «**мистецтвом приємного**», що хотіло подобатися, але не тривожити. У ньому сконцентрувалися особливості національної психології, спосіб життя й стиль мислення. Рококо було

---

<sup>1</sup> Булычева А. Обманчивая ясность / А. Булычева // Музыкальная академия. – 2001. – № 3. – С. 194–207.



лебединою піснею феодальної аристократії, що відходить у минуле. На зміну їй ішла буржуазія з новими, більш спрощеними інтересами й грубими художніми смаками. Дворянська епоха відходила красиво, створивши винятковий стиль витонченої вишуканості.

«Утрата віри в колишні авторитети обернулася змішаним з іронією песимізмом, що загострив відчуття принадності кожного дня, що минає. Про прекрасне і піднесене забувають заради приємності й комфорту, відповідальність поступається місцем безтурботності, важлива серйозність – почуттю комічного. Дух гри пронизує всі сторони життя, прищеплюючи смак до дивного, екзотичного, парадоксального»<sup>1</sup>.

*У мистецтві рококо, насамперед, впадає в око прагнення залишити осторонь проблеми й колізії епохи. Шарль Моріс Талейран (1754–1838) якось сказав: «Хто не жив до 1789 року, той не знає, що таке радощі життя». Ці гедоністичні «радощі життя», сповнені вишуканої чуттєвості, і виражало мистецтво рококо. Серцевиною були їх «радощі любові» – любові, що втратила пристрастність і драматизм, що перетворилася у витончене, легковажне, але досить буденне почуттєве задоволення.*

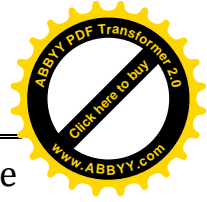
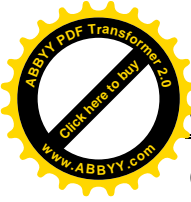
*Мистецтво рококо, зокрема живопис, охоплювало й деякі інші грані і явища життя, але обов'язково ті, що доставляють приємність і насолоду: «Воно перетворюється в граціозну дрібничку, засіб розваги або, кажучи словами французького поета, представника фривольної поезії Клода Дора (1734–1770), у дзвінок «брязкальце», призначення якого – розважати “людство в його нещастях”»<sup>2</sup>.*

Рококо, на відміну від бароко, де світ відображено у динаміці й розвитку, віддає перевагу спокою й завершеності. Разом з рококо е художню культуру приходять естетизація окремих формальних елементів **«випадкових принаданостей» – капризів**. Ними стають лінії, фарби, фактури матеріалу, химерні музичні прикраси. Усе це приводило до виховання смаку, **«почуття деталі»**. Ця особливість

---

<sup>1</sup> Ракова А. XVIII век в зеркале орнаментальной гравюры. Каталог выставки из Собрания Эрмитажа. – СПб. : 1997. – 388 с.

<sup>2</sup> З передмови до зб. віршів «Mes fantaisies» (1768). Пуришев Б. Рококо [http:// feb-web.ru/ feb/ litenc/ encyclop/ le9/le9-7442.html](http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le9/le9-7442.html)



## Формування салонної культури

стала традицією, що створила протягом кількох десятиліть особливе «почуття форми», пластичну культуру, тонкість мислення, властиві саме французькій школі.

Розквіт рококо припадає на період правління Людовіка XV (1715–1774). Характерною прикметою стилю визнається багата декорованість фасаду будівель. Це консолі й декоративні завершення дверей і вікон з рельєфом у вигляді листів цикорію або інших рослинних мотивів. Рококо як напрям має вузький художній діапазон й обмежені можливості. Це пов'язано з перевагою в ньому тяжіння до витонченої й вишуканої декоративності й гедоністичним ставленням до завдань мистецтва. Як відзначає англійський мистецтвознавець М. Кітсон, рококо – це переважно стиль поверхневої декоративності, а не тривимірної архітектури, **стиль без просторової якості**. Його «природне середовище» – це інтер'єр, до екстер'єрів він підходить боязко й почуває себе непевно<sup>1</sup>.

Інтер'єри, як і фасад, прикрашені ліпниною з квітковими гірляндами або амурами, що граються. Поряд з декоративною скульптурою зустрічається також і розпис, основними сюжетами якого стають театралізовані сцени, ідеалізовані сільські картинки з кокетливими пастушками в стрічках за модою того часу, галантні свята, екзотичні сцени на східні теми, так само як і рожеві амури серед букетів і гірлянд. «Павільйон у стилі помпадур, збудований у вигляді ротонди, з усім чарівним несмаком минулого сторіччя. Усюди, де тільки можна було висікти що-небудь на камені, було безліч квітів, гірлянд, бантів, пухкеньких амурів»<sup>2</sup>.

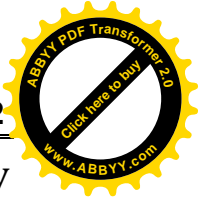
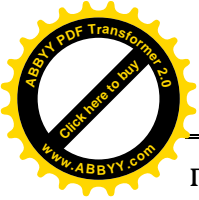
Рококо смакує екзотику й фантастику як пряну приправу до нудних буднів, милується ними, як своєрідною пишною декорацією, витканою з вигадливих арабесок. Людина рококо закохана в декорацію, у святкову позірність. У цю декорацію віртуозно вписуються витончені за формою вироби китайських майстрів. В інтер'єрах з'являються пересувні ширми, що видимо змінюють

---

<sup>1</sup> Наливайко Д. С. Искусство: Направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1981. – 288 с.

<sup>2</sup> Сю Э. Агасфер. Роман : в 6 т. / Э. Сю – М. : Пресса, 1992. – Т. 2. – 304 с.





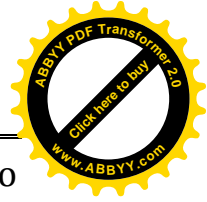
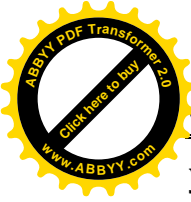
простір, gobелени із зображеннями квітів, пагод, людей у китайському одязі й знаменита китайська порцеляна. Численні дрібнички, тонко й віртуозно змодельовані, повні динаміки й водночас незвичайно пластичні, вази-ароматниці, витончені статуетки, що зображують галантні сцени, кокетливі пастушки, пустотливі амури, що спостерігають за закоханими парочками, а також вишукані орхідеї, тонкі дерева й акваріумні рибки – стають знаками епохи.

Мода на папуг теж є віянням часу рококо. Їх уводять в інтер'єр як екзотичну деталь, протиставляючи «канаркам», що служили характерною прикметою побуту третього стану. Галантне століття породжує моду на всі відтінки рожевого, які виражено такими метафоричними назвами, як «колір стегна переляканої німфи», «німфа на світанку» або «колір опущених очей».

Оформлення настільки характерних для епохи рококо салонів і будуарів стає головним завданням ужиткового мистецтва. Витончені меблі, ошатні предмети, прикраси, обставлені з більшою увагою до всіх дріб'язків житла, оксамит і шовк, – цей світ, за словами А. Бенуа, принципово відгороджувався від деяких речей. Він боявся білого денного світла й знаходив його грубим; він не любив й оглушливих звуків, різких фарб. Тоді культура виробила повний кодекс гарного тону, витончених манер, що суворо переслідував усе, що випадало з відомого кола умовності, що вривалося зі своїм нагадуванням про життєву прозу в тонке плетиво світського життя.

Витонченість манер і культ знатної дами тепер найбільш позначилися на характері салонних меблів. Зміни з'являються не тільки в тому, що в предметах переважають гнучкі, м'які контури, але з'являються нові меблеві форми, призначені головним чином для представниць прекрасної статі. XVIII століття рекомендує змінювати обстановку кожні шість років. Мотивації у цьому не було ніякою. Це була примха моди.

Живопис, що прикрашає стіни салонів, стає частиною інтер'єру. Він підсилює легкість і безтурботність світовідчуття. У цю гаму настроїв природно вписується творчість Антуана Ватто (1684–1721), що заклав основи рококо як стильового напрямку. Він зміг зафіксувати



## Формування салонної культури

у своїх полотнах «тенденцію до невимушеності й легкості манер, до навмисної безтурботності, безневинної природності, що протягом усього XVIII століття... протистоїть манірності й писі»<sup>1</sup>.

Мистецтво цього художника здатне викликати уявлення про щось швидше **вишукане**, ніж глибоке (картини «Свято любові», «Бал під колонадою», «Свято у Версалі», «Відплиття на острів Цітери») А. Ватто в 1717 р. отримує спеціально для нього введене звання академіка «Галантних свят».

Досить звабливий створений ним світ, у якому задумливо посміхаються дами й кавалери на тлі блілого листа. Аристократичне товариство в парку, що музикує, танцює, безтурботно замріяне. У його живопису начебто немає ні дії, ні сюжету. Це сцени безтурботного життя, передані з витонченою грацією. Усе це побачено ніби з боку тонким, ледь іронічним спостерігачем з нальотом меланхолії й суму.

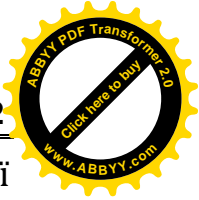
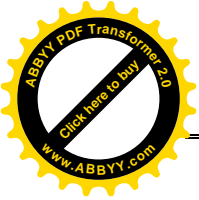
Справжніми представниками французького рококо стали Франсуа Буше (1703–1770) і Жан Оноре Фрагонар (1732–1806). У їх мистецтві гедонізм рококо, що доходить до фривольності, зневаги до конструктивного, раціонального, розумного, як і вся витончена культура «рокальної мови», виразилися повною мірою. Ф. Буше був щирим сином свого століття, усе вмів робити сам – від панно для готелів до ескізів костюмів. Типові сюжети його картин – галантні свята, пастушачі ідилії, міфологічні, жанрові. Тут усе розіграно в дусі сучасної йому пасторалі, усе виражає відверто – почуттєва насолода життям, над усім панує біло-рожева героїня – богиня Флора. Особливість мистецтва Фрагонара полягає в тому, що ще більшою мірою, ніж в інших живописців, усе перейнято поезією насолоди. «Викрадення сорочки Амуром», «Наяди купаються» – сповнені почуттєвої млості.

Алегорії, сюжети історичні, міфологічні, жанрові – усе ставало темою любові. Портрет і пейзаж – не випадково дуже важливі в цю епоху жанри. За легковажністю, дотепністю й глузливою іронією рококо приховано й роздуми про долю людини, про сенс існування.

---

<sup>1</sup> Хейзинга Й. Homo ludens: Статті по истории культуры. Человек играющий / Й. Хейзинга. – М., 2001. – С. 277–309.





Часто твори у стилі рококо виконувалися пастеллю. Її витонченість дозволяла щонайкраще передати дух епохи через портрети її найбільш прославлених представників.

### 2.2.2. Світ гривуазного дозвілля

Захоплення аристократичного суспільства казками – ще одна прикмета XVIII сторіччя. Численні збірники казок були салонними за духом галантними повістями з добрими феями й злими чарівниками. Серед складових авторського тексту чарівної казки виділялися присвяти (*dédicace*) і послання (*épitre*).

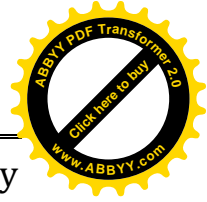
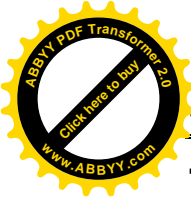
Казки часто читалися в салонах і присвячувалися титулованим особам, наприклад, *á la princesse de Conty*, *á la comtesse de Murat*, *au prince Dombes*, шестимісячному синові герцогині Мен. «Автор через моноадресу, поміщену у друкований текст, розширює адресність до читачів узагалі (поліадресат). Внутрішньотекстовий акт комунікації мав конкретного адресата, а зовнішньотекстовий розширював у часі й просторі коло читачів»<sup>1</sup>.

Мова героїв казок буває порівняннями й гіперболами, які підкреслюють приховані або ті, що не розкрилися, достоїнства тих, кому казки були присвячені. Популярними в салонах Парижа були повчальні «казки» Мадам д'Онуа, Ш. Перро, як і Джамбаттисто Базіле в Італії, які орієнтувалися на фольклорні традиції. Казковий світ Базіле й Перро багатий, чудесне й повсякденне не відділені в ньому непрохідною стіною, а живуть поруч.

У цей період продовжує підсилюватися східний вплив у вищому світі. В аристократичних салонах вітали будь-яку екзотику. Умовно відчута «східна млість», розкіш, лінива чутливість знаходили живий відгук у поезії. Творчість Анн-Клод Кейлюса (1692–1765), Клода Анрі де Вуазона (1708–1775), Станіслава де Буффлера (1738–1815) відзначено не тільки стилістичними прикметами галантного сюжету, граціозністю опису, але й самим її духом – легким поверховим сприйняттям життя, показним оптимізмом і не менш позірною меланхолією. Багато таких

---

<sup>1</sup> Викулова Л. Г. Прагматика посвящения в паратексте французской литературной волшебной сказки XVII века / Л. Г. Викулова. – Режим доступа : [http://anthropology.ru/ru/texts/vikulova/symp\\_08\\_18.html](http://anthropology.ru/ru/texts/vikulova/symp_08_18.html).



## Формування салонної культури

творів витримано у «східному» дусі. Вони створюють казковий міраж у всій його примарній пишноті. «Схід» стає країною вічного сонця й любові, культом лінивої млости, спокусами сералю, своєрідної естетизацією застиглого в патріархальній дрімоті побуту.

Переклад «1001 ночі» А. Галланом (1646–1715) продовжує культивувати особливе ставлення до Сходу. Це стало своєрідним поштовхом до продовження моди на жанр казки. Один за іншим виходять збірники східних казок: перських (1712), татарських (1719), китайських (1723), монгольських (1732) і перуанських (1733). Навіть письменники з табору Просвітництва зазнають впливу цієї моди. Але Монтеस्क'є або Вольтер використовують елементи східної екзотики й фантастики, головним чином, для маскуванню своїх думок, що посягають на суспільний устрій.

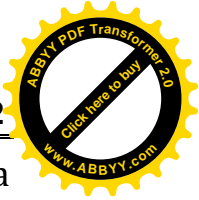
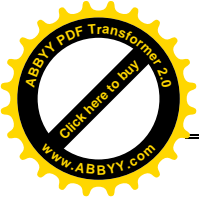
У літературі рококо XVIII століття, особливо її малих формах, галантних поетичних мініатюрах, постійно звучали опозиційні мотиви, навіть до відверто атеїстичних й антифеодальних, але ця опозиційність не була глибокою й послідовною.

Біля першоджерел поезії рококо стоять два поети, чиї творчі принципи склалися ще в попереднє сторіччя. Гійом Амфрі де Шольє (1639-1720) і Шарль-Огюст Лафар (1644–1712). Їх вірші – це дружні послання, у міру іронічні, у міру **гривуазні**<sup>1</sup>, що прославляють сільську самоту, любов і вино. Веселість, жартівливість, іронічність були характерними прикметами цієї «поезії миттєвостей». Усе життя в їх поезії являє собою як «галантне свято» – чудесне нескінченне дозвілля. Звідси – надмір пошуків і перифраз, часом мало виправданих неологізмів. У віршах поетів рококо – суперечності почуттів і розуму набувають найрізноманітніших форм, аж до їхнього протиставлення, причому з явним приниженням значення ratio.

Складаються принципи поезії малих форм, жанри **епіграми** й **експромту**, які вимагали лаконічності, добірності, віртуозної легкості. Ці формотворчі ознаки стилю рококо були сприйняті певною мірою всіма літераторами, художниками й музикантами першої половини XVIII століття.

---

<sup>1</sup> Гривуазність (з фр. grivois) – грайливість, легковажність, але цілком пристойна.



Наступний етап розвитку легкої лірики рококо – середина століття. Вільно або мимоволі, але поети тієї пори розвиваються під впливом просвітительських ідей, насамперед Вольтера. У їх веселих віршах дедалі більше з'являється елементів вільнодумства, сатири. Вільнолюбство стало салонною модою. Разом з посиленням опозиційності у віршах поетів рококо збільшується «песимізм навиворіт»: заклики до насолоди дедалі більше диктуються свідомістю швидкоплинності життя, ефемерності його радощів, відчуттям згасання дворянської салонної культури.

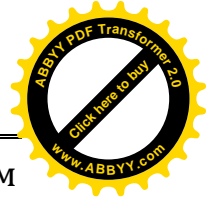
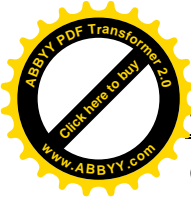
У рамках рококо, іноді виходячи за його межі, розвивалася творчість Клода Проспера Кребійона-сина (1702–1777), що створив яскраві сатиричні картини життя дворянського суспільства, щоправда, він обмежувався зображенням світу салонів. Безжалісно сатиричним став його роман «Омана серця й розуму» (1736–1738). Однак він надав йому характеру невимушеної балаканини, дотепної й пікантної, сповненої легкості й добірності.

Примітним явищем XVIII століття стає розквіт мемуарного й різних видів ораторського мистецтва, збірників сентенцій, повчань, «портретів» або «думок». «Створюючи мої Спогади, я буду воскрешати в пам'яті минулі часи й тим самим подвою моє життя», – писав Жан-Жак Руссо<sup>1</sup>. Залишено велику кількість мемуарів знаменитих діячів того часу. Це мемуари: Рішельє (1585–1642), видані у 1723 р., Сен-Сімона (1675–1755), Вольтера (1694–1778), Бомарше (1732–1799), видані у 1773–1774 рр., Гольдоні (1707–1793), Казанови (1725–1798). Мемуари пишуть і господині салонів: мадам де Шовлен (1715), мадам де Мотвіль (призначені для історії мемуари Ганни Австрійської, 1739), мадам де Ментенон (1752), мадемуазель Аїссе (1787), мадам Кайлюс (1803).

Відомо, що господиня знаменитого літературного салону Марія Дю Дефан (1697–1780), що листувалася з Вольтером і Монтеस्क'є, залишила мемуари про себе і свій час. Впливова особа й приятелька Сен-Сімона, вона читає його мемуари у щоденниках і сприяє обранню французького мислителя, математика й фізика Д'Аламбера членом

---

<sup>1</sup> Воспоминания г-жи Виле-Лебрен о России. // Наше наследие. – 1992. – № 25. – С. 64–83.



## Формування салонної культури

Французької Академії. Особливо цікавою є її листування з англійським кореспондентом і письменником Горацієм Уолполом (1717–1797). У своєму листі Уолполу від 11 січня 1769 р. пані Дю Дефан писала про смерть генерала Лолі й про хвилини, що передували їй в істину жорстоким<sup>1</sup>. «У часи пані д'Епіне (1726–1793) і пані Кампан (1752–1822) існував схвалений гарним смаком спосіб умирати, женитися, розорятися, убивати суперника. Про це свідчать листи пані Дю Дефан. Не було ні одного життєвого вчинку, важливого або самого незначного, який не був би заздалегідь скований наслідуванням якого-небудь зразка, і той, хто не скидався на відомий зразок, викликав сміх як людина, що знеславилася, що виявила своя дурість. Це називали "бути людиною поганого смаку". Страта генерала Лолі була стратою "гарного" смаку».

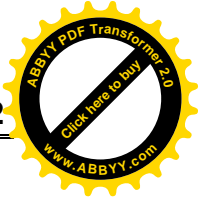
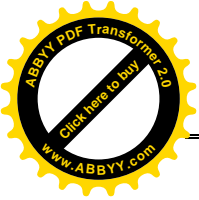
«Мемуари про двір Людовіка XIV» пише й герцогиня Шарлотта – Єлизавета Орлеанська (1652–1722). Безсумнівно, вони були предметом обговорення в її салоні. Але опублікованими виявилися лише у 1822 році. Реалістичні подробиці цих мемуарів стали підставою для судового переслідування видавця, якого обвинуватили в образі суспільної моральності.

У мемуарах, залишених Жанною Луїзою Кампан (1752–1822), ця характеристика моралі вищого суспільства XVIII століття. Розквіт мемуарної творчості був зростаючою потребою, що посилилася, в осмисленні власного життєвого шляху й місця в історії. Громадські діячі тої пори прагнули залишити нащадкам свідчення про час, витлумачити перебіг історичних подій та уточнити роль, зіграну ними самими. Однак «мемуари гарні, тільки якщо вони зовсім правдиві, а правдивими вони можуть бути, коли автор їх був очевидцем і учасником описуваних подій... і був відданий істині»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Стендаль А. О морали Мольєра / А. Стендаль // Собрание починений : в 15 т. – М. : Правд», 1959. – Т. 7. – С. 134–144

<sup>2</sup> Сен-Симон. Мемуары. Полные и доподлинные воспоминания герцога де Сен-Симона о веке Людовика XIV и Регенстве. Избранные главы 1, 2 книги / Сен-Симон. – М. : Прогресс, 1991. – 519 с.



### 2.2.3. Салон – центр публічної культури

На початку XVIII століття салон виходить у центр публічної культури. У салонах вирішують й обговорюють політичні питання, роблять кар'єри, заводять ділові зв'язки, підшукують «гарні партії» і, як і раніше, розвивають любовні інтриги, презентують літературні й музичні новинки, обговорюють художні виставки.

При цьому салони першої половини XVIII століття різко відрізняються від преціозних салонів XVII сторіччя. Тепер їх стає значно більше й вони є більш опозиційними щодо офіційних смаків<sup>1</sup>. Однак їх аура набуває рис інтимності. Твердження салону, що активно впливає на культурний розвиток країни, на багато десятиліть перетворюють Францію у центр художнього життя Західної Європи, – законодавицю художніх нововведень. Париж персоніфікує собою увесь світ, де інша земля його передмістя.

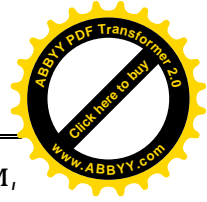
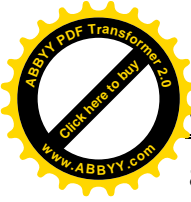
Міняється внутрішній світ аристократичних салонів, де представники вищого товариства презентували свої листи для публічного читання. Колишні преціозні забави змінюються на дедалі зростаючий інтерес до проблем етики, психології, моралі. У суперечках, які тепер ведуться в салонах, часто обговорюються мотиви поведінки конкретної людини й виводяться вердикти ідеальних норм. Величезне значення надається зовнішньому вигляду й манерам. Наприклад, у листах до сина Честерфілд писав про те, що аристократ вище дріб'язків, «він ніколи не приймає їх близько до серця й не впадає через них у лютість, якщо ж де-небудь і зіштовхується з ними, то готовий швидше поступитися, ніж через них сперечатися»<sup>2</sup>.

Салонний світ галантного століття, як і раніше, культивує любов до граціозності, добірності, що регламентує зовнішнє й внутрішнє життя «модного товариства». При цьому заохочується особлива

---

<sup>1</sup> У списку салонів епохи Просвітництва у П. Ардашева (російського історика) названо сім салонів дам із вищої аристократії (герцогині де Люксембург, де Мірепуа, де Поліньяк, д'Анвіль, маркизи Дю Дефан, де Крекі, де Богарне), три – з парламентської та адміністративної еліти (д'Епіне, Дюпен, дю Бокаж), п'ять – із середніх дворян або буржуазії (Неккер, Дюбле де Персон, Трюден, де Вен, де Кондорсе) і чотири – з наукових та артистичних кіл (акторки Кіно й Гімар, художниця Віже-Лебрен, дружина академіка Сорена). Був ще салон Гельвеція на вулиці Сент-Оноре, де щочетверга збиралися філософи.

<sup>2</sup> Честерфілд. Письма к сыну / Честерфілд. – Режим доступу : [http://www.odinvopros.ru/lib/chesterfild\\_01.php?mode=0&id=3239](http://www.odinvopros.ru/lib/chesterfild_01.php?mode=0&id=3239)



## Формування салонної культури

атмосфера закоханості, що виражається ефемерним, летючим, найбільш сиюхвилинним мистецтвом розмови, бесіди. У цьому заслуга салонної культури, що породила культ невловимого, зникаючого.

«Школою галантності» називає Сен-Сімон у мемуарах салон графині де Суассон, племінниці кардинала Мазаріні. Тут завжди цінували швидкоплинність щасливої миті, нюанси відчуттів, вишуканість тонів і півтонів, культивували недомовки й іносказання – усе те, що закріпило поняття «галантності», що позначає не тільки сферу витончених відносин між кавалером і дамою, але й те, що стало стилем і способом життя.

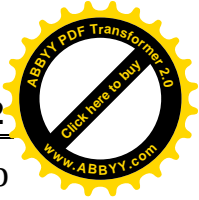
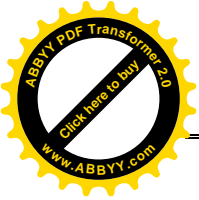
«Преціозниці» XVII століття зникли разом з їх епохою, що їх породила, але їх спадкоємицями зробилися господині салонів XVIII століття в Парижі. Так салон Ганни-Терези де Ламбер (1647–1733) збирав *la bonne compagnie*<sup>1</sup>. Відома у свій час письменниця-моралістка пані де Ламбер захоплювалася «готелем» Рамбуйє з його преціозністю, манірною мовою, неправдоподібними пригодами, умовними героями й надмірно витонченими почуттями. У салоні пані де Ламбер панував вільнолюбний дух, як в аристократичних салонах часів Людовіка XIV, опозиційних до монархії. Політика, філософія, мораль – усе тут піддавалося жвавому обговоренню. Питання літератури посідали не останнє місце в салонних бесідах. Однак особливою вишуканістю вони не вирізнялися.

Салони XVIII століття характеризуються інтересом до проблем філософії. Твори філософів мали величезний успіх. Вони намагалися освічувати Францію, з одного боку, учитися контролювати свої інстинкти, а з другого – прагнути до виховання «гарних манер», увічливого цивілізованого ставлення до «дами». Для цього часу атмосфера **галантності** була важливою складовою «гарних манер», невід'ємною рисою цивілізованого суспільства. Філософи цього періоду викладали свої думки в популярній формі й витонченою мовою, залучали читачів жвавістю невимушеної бесіди, грою дотепності, запалом сатири, глузування, іронії й сарказму. **Витончене, граціозне** й у філософських міркуваннях починає претендувати на роль найважливішої естетичної категорії.

---

<sup>1</sup> З фр. – «гарне товариство».





Серед господинь салонів XVIII ст. особливою популярністю користувалася мадам де Шатле (1706–1749), що вимовила у 1740 році сакраментальну фразу: у цьому світі ми лише для того, щоб доставляти приємні задоволення самим собі. Це була неординарна особистість. Близьке освічена, математик, фізик, лінгвіст, вона змогла стати вірним другом Вольтеру (Марі Аруе) (1694–1778), з яким прожила двадцять років.

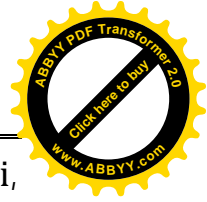
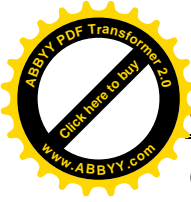
У салоні мадам де Шатле гартувалися основні риси таланту Вольтера. Там же зачитувалися перші проби пера в жанрах «легкого віршування», сатиричних віршиків і салонних епіграм. Вольтер вступив у літературу в бурхливі роки, що настали після смерті Людовіка XIV. У цей час довго зачаєне невдоволення виплеснулося назовні у формі широко розповсюдженої сміливої, бешкетної, навмисно епатуючої традиційні тоді смаки й думки поезії. За одну з епіграм, написану в подібному дусі, Вольтер був посаджений у Бастилію у 1717 році на одинадцять місяців.

Своїми салонними віршами й епіграмами Вольтер створював своєрідні по-опікурейські – веселі й скептичні примітки до історії своєї епохи. Знаменна думка І. Гете про вірші Вольтера, звернені до різних осіб: «Добре все, створено таким могутнім талантом..., його маленькі вірші належать до найчарівнішого з усього ним написаного. Кожний рядок у них сповнений дотепності, ясності, веселощів і чарівності»<sup>1</sup>. Вольтер у віршах «на випадок» був не тільки життєрадісним і витонченим, а й ще філософствував й повчав. Звичні форми галантної лірики рококо він наповнював просвітительським змістом. Творчий союз мадам Шатле й Вольтера створював особливу атмосферу салону. Віднині тут панував культ освіченості й освіти.

У паризьких салонах Гольбаха й д'Аламбера (редакторів виданого у Франції «Словника, або Енциклопедії наук, мистецтв і ремесел» у 28 томах) збираються видатні філософи, учені, літератори, ведуться суперечки з питань політики, релігії, моралі, мистецтва. Тут висловлюються такі судження, які за умовами цензури неможливо

---

<sup>1</sup> Эккерман И. Разговоры с И.Гете последние годы его жизни./ Пер. с нем. Н.Ман. – М.: Худож. Лит., 1981. – 685 с.



## Формування салонної культури

опублікувати. Ходять по руках книги, які не можна видати. І навіть ті, хто лякається слова «революція», самі готовлять її, тому що крок за кроком підривають ідеологічні основи «старого режиму».

Одним з останніх салонів у Парижі, які «зберігали у 1790 р. традиції “золотого століття салонів”»<sup>1</sup>, була вітальня пані Сюзанни Неккер, уродженої Кюршо де ла Нассе (1739–1794). Вона була дружиною фінансиста швейцарця Неккера й матір'ю відомої письменниці Жермени де Сталь. У її салоні були серед гостей французький натураліст, іноземний почесний член Петербурзької Академії наук Ж. Бюффон (1707–1788), французький письменник, прозаїк, драматург Ж. Мармонтель (1723–1799), ідеолог салонного життя, французький мислитель-енциклопедист Д. Дідро (1713–1784), відомий французький драматург і критик Ф. Лагарп (1739–1803), французький філософ, механік і математик Ж. д'Аламбер (1717–1783) та ін. М. М. Карамзін (1766–1826) саму пані Неккер називає вченою дамою й поліглотом, вважаючи її салон одним з останніх і найбільших явищ цього роду.

Про атмосферу паризьких салонів 90-х років XVIII століття свідчать спогади Карамзіна: «Я був уражений простотою і свободою, що панували в паризьких салонах. Найважливіші питання обговорювалися без тіні легковажності, але без найменшого педантизму; найглибші думки висловлювалися в невимушеній бесіді, і, здавалося, найбільша у світі революція відбулася лише з тим, щоб додати ще більше приємності паризькому суспільству»<sup>2</sup>.

### Обов'язкова література

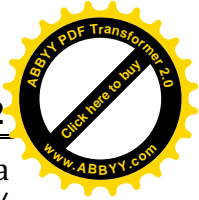
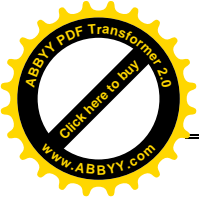
1. История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века / [отв. ред. : Б. Р. Виппер, Т. Н. Ливанова]. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 436 с.
2. Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина / Ю. М. Лотман. – М. : Книга, 1987. – 336 с.
3. Наливайко Д. С. Искусство: Направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1981. – 288 с.

### Додаткова література

1. Булычева А. Обманчивая ясность / А. Булычева // Музыкальная академия 2001. – № 3. – С. 194–207.
2. Ракова А. XVIII век в зеркале орнаментальной гравюры. Каталог выставки из Собрания Эрмитажа / А. Ракова. – СПб., 1997. – 388 с.

<sup>1</sup>

<sup>2</sup> Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина / Ю. М. Лотман. – М. : Книга, 1987. – 336 с. – (Писатели о писателях) .

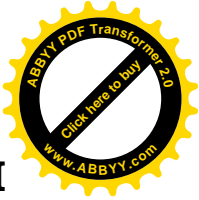
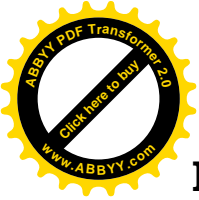


3. Сен-Симон. Мемуары. Полные и доподлинные воспоминания герцога де Сен-Симона о веке Людовика XIV и Регенстве. Избранные главы 1, 2 книги / Сен-Симон. – М. : Прогресс, 1991. – 519 с.

4. Хейзинга Й. Homo ludens: Статьи по истории культуры. Человек играющий / Й. Хейзинга. – М., 2001. – С. 277–309

### **Запитання для самоперевірки та повторення**

- Як формувався новий тип спілкування у салонах XVII ст.?
- Чому саме завдяки господиням салони увійшли до історії культури?
- Чи сприяла самовдосконаленню та самореалізації особистості салонна культура?
- Визначити особливу роль салону у формуванні певних зразків поведінки і способу мислення.
- Назвати характерні риси салонного спілкування.
- Яке відображення «галантного століття» в мистецтві рококо?

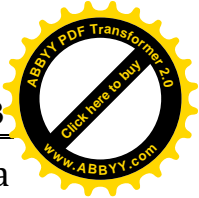
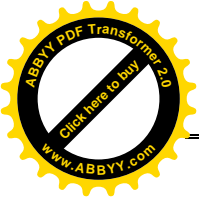


### **РОЗДІЛ 3. Ф. КУПЕРЕН І ГЕНЕЗА САЛОННИХ ФОРМ МУЗИКУВАННЯ ФРАНЦІЇ XVII–XVIII СТ.**

«...От уже двадцять років я маю честь бути при королі й навчати майже одночасно його високість дофіна, герцога Бургундського, і шістьох принців і принцес королівського будинку...», – так у «Мистецтві гри на клавесині» Ф. Куперен писав про свою службу при дворі. Замінивши на цьому блискучому посту Жана Батисту Люллі (1632–1687), з його різнобічною обдарованістю скрипаля, клавесиніста, балетмейстера, диригента, автора балетної, а пізніше оперної музики, Ф. Куперен створює неповторний художній світ. Масштаб мислення Люллі, з невгамовним бажанням панувати над усіма музичними установами придворної служби, принесли йому при житті такі звання, як «музичний суперінтендант», «маестро королівської родини» й «абсолютний монарх французької музики». Творче обдарування Куперена, його музичні заслуги й позбавлений заздрості й суперництва характер зумовили присвоєння йому звання «Великий». Художнє життя Франції, акумульоване в Парижі, переміщається в численні салони, які задають тон культурного життя країни й усієї Європи. Естетика Люллі, основоположника музично-формального мислення великого століття, втрачає актуальність. Його численні театральні, балетні й оперні постановки, що прославляли владу монарха, перетворювалися у величні й блискучі звукові маси, які залишають байдужим його спадкоємця. Ф. Куперен воліє писати для малих ансамблів – тріо й квартетів, які відповідають його ідеалу музично-прекрасного. Між тим неперевершеним новатором Куперен виступає у жанрі клавесинові мініатюри, у межах якої він зміг розгорнути панораму життя Франції кінця XVII – початку XVIII століття та закласти фундамент салонного музичування. Клавесин як «інструмент блискучий, ідеальний за своїм діапазоном» був для Ф. Куперена «тим же, чим рояль для Шопена й Ліста. Тут його індивідуальність виявилася з найбільшою силою»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Мильштейн Я. Франсуа Куперен: Его время, творчество, трактат «Искусство игры на клавесине» / Я. Мильштейн // Искусство игры на клавесине. – М. : Музыка, 1973. – С. 76–118



Клавесин як особливий інструмент був створений, за переконанням Ф. Куперена, для жінок<sup>1</sup>. Цей інструмент дозволяв виявити вишуканість і витонченість жіночої природи. У ті часи великою популярністю користувалися клавесиністки. Наприклад, дочка Куперена Маргарита-Антуанетта стала першою придворною клавесиністкою і була запрошена Людовиком XIV викладати гру на цьому інструменті королівським дочкам.

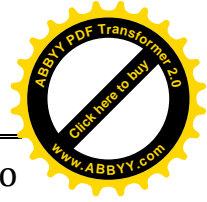
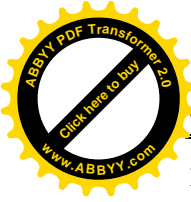
Саме клавесиністки були популяризаторами творів багатьох французьких композиторів того часу. Наприклад, «з легкої руки принцеси де Шабей стала популярною 15-та сюїта з 3-ї книги для клавесина Ф. Куперена. Мадмуазель Буком – майбутній дружині композитора Жана Жозефа де Мондонвіля (1711–1772) зобов'язані своєю славою п'єси для клавесина Ж. Ф. Рамо (1683–1764) і перша книга п'єс для клавесина Жака Дюфлі (1715–1789)»<sup>2</sup>.

Клавесин при житті Ф. Куперена був двохмануальним інструментом з характерним розфарбуванням клавіш, зворотним сучасному. Крім того, на інструменті кінця XVII століття були відсутні педалі для перемикування реєстрів, хоча вони були вже відомі в той час. Утвердження клавесина як світського інструмента вносить додатковий нюанс у розваги вищого товариства. Регістрові фарби звучання інструмента досить різноманітні. Його сріблясто дзвінкі тембри у верхньому реєстрі незвичайно гарні, а басові фарби створюють оксамитовий колорит. Трепетне звучання клавесина народжує вібруюче повітряне середовище, немов обволікаючи присутніх м'якою пухнастою хмарою. Подібно до моди на декорування інтер'єру салонів, французькі клавесиністи створили мелодику, сповнену вишуканих прикрас –

---

<sup>1</sup> Роздуми Куперена про те, що жіночі руки кращі від чоловічих, здаються в наш час наївними, звісно. Гра на фортепіано саме часом більше потребує «чоловічих» рук, аніж «жіночих»: часи змінились. Але актуальна його думка, що ліва рука слухняніша у грі на клавішних інструментах, ніж права. Цікаво, що з цією думкою перегукується відоме твердження Годовського, висловлене ним у бесіді з педагогами Московської консерваторії. На запитання, чому Угодовський зробив свої обробки шопенівських етюдів для лівої руки, він відповів: «Права рука більше застосовується в побуті – за її допомогою ми, як правило, їмо, пишемо, відчиняємо двері, беремо певні предмети тощо – тому вона менш гнучка і слухняна в грі, ніж ліва; лівою швидше можна виконувати “неймовірні речі”...».

<sup>2</sup> Колтакова Т. Дамская музыка при французском дворе / Т. Колтакова // Старинная музыка. – 2003. – №2–3. – С. 15–18



## Ф. Куперен і генеза салонних форм музикування Франції XVII–XVIII ст.

мелізм. Саме у Франції стали значно поширеними прикраси, що «обвивають», немов плющем, мелодійну ноту. Найбільш типові з них – групето – було вперше графічно позначене французьким музикантом Жаком Шампіоном де Шамбоньєром»<sup>1</sup>.

Виконання на клавесині відповідає новій музичній естетиці, що виражається в ясності, доступності, вишуканості й приємності. Все це вносить у салонну атмосферу елемент особливої вишуканості, примхливості й «легкості».

Важко стверджувати вірогідно, у яких саме салонах бував Ф. Куперен. Але те, що його клавесинова музика пов'язана з камерністю, аристократичністю, салоном, безперечно. Можна припустити, що його численні<sup>2</sup>, клавесинові мініатюри, якими, за словами Ф. Куперена, «користуються особи зі смаком»<sup>3</sup>, ідеально вписувалися у світ вишуканого спілкування, й аристократичних манер. Вони завжди «невіддільні від вишуканого придворно-орнаментального стилю, від витонченого звучання салонного інструмента»<sup>4</sup> і природно вписувалися в атмосферу швидше салону, ніж пишних свят при дворі. Ф. Куперен був наділений незвичайно живим і гострим сприйняттям навколишнього світу, художньою інтуїцією, тактом, смаком, уявою. Йому була властива уроджена спостережливість, що допомагала помітити як особливі типологічні якості: темперамент, соціальний стан, національну специфіку, так і настрої природи.

Особливу групу його клавесинових мініатюр становлять «іменні» п'єси – портрети, як правило, написані у формі рондо. Взагалі, як відзначають французькі дослідники (Брюноль, Буве, Коші, Сітрон), подібна форма була особливо зручна для створення музичних портретів: основні риси характеру виражає рефрен, минуці – куплети.

Можливо, мініатюра спочатку виконувалася без оголошення назви, а потім салонне суспільство намагалося розпізнати особу, портрет якої так тонко був завуальований Ф. Купереном. Музичні

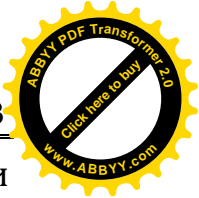
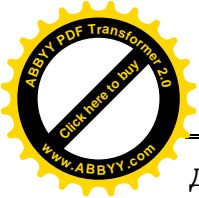
<sup>1</sup> Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : в 3 ч. / А. Д. Алексеев. – 2-е изд., доп. – Ч. 1 и 2. – М. : Музыка, 1988. – 415 с., ил., нот.

<sup>2</sup> Ливанова насчитывает более 250 пьес, Мильштейн – 230 пьес.

<sup>3</sup> Куперен Ф. Предисловие к первому сборнику клавесинных пьес / Ф. Куперен ; пер. с фр. О. А. Серовой-Хортик, коммент. Я. И. Мильштейна. – М. : Музыка, 1973. – 74 с.

<sup>4</sup> Конен В. Путь от Люлли к классической симфонии / В. Конен // От Люлли до наших дней : сб. стат. – М. : Музыка, 1967





дослідники знайшли свідчення, що розкривають реальні прототипи «іменних» п'єс Ф. Куперена. Музичні портрети Ф. Куперена, «коли добре зрозумілі в тім придворному й салонному середовищі, у яким створювалися»<sup>1</sup> закарбували безліч діючих осіб паризького модного суспільства й «належать швидше до чарівних оригіналів, ніж до їх зображень»<sup>2</sup>.

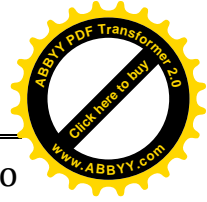
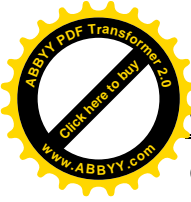
Це була одна з можливостей зробити у вишуканій формі комплімент господині дому або дамі серця, що було гранню салонного спілкування. «Героїнею» стає знатна дама, що задає тон вишуканій бесіді, уміє вставити влучне зауваження, вчасно посміхнутися або тактовно промовчати. Це її образ він малює невтомно в гірлянді різноманітних портретів. Це до неї – втілення м'якості, люб'язності, милого кокетства, а часом і норовливої гордості – звертається Ф. Куперен. Багато п'єс його збірників пов'язані з конкретними особистостями. Як справедливо зауважують дослідники, що віддали багато сил для точного встановлення всіх цих персон, багатьох з них уже давно варто б забути, «якби увесь музичний світ Ф. Куперена не був поцяткований їхніми іменами»<sup>3</sup>.

Так, у передмові до другого збірника п'єс для клавесина, що вийшов у світ у 1713 році разом з «Королівським привілеєм», указується, що п'єса «Ла Марінет» була написана на честь однієї з дочок сучасника Ф. Куперена, композитора Жана-Батиста Марена (1677–1745). Мініатюра «Ла Нуантель» була присвячена пані де Нуантель – дружині Жана де Порт'є, сеньйора де Нуантель, зберігача королівської скарбниці з 1702 року. П'єсу «Блискуча, або Ла Бонтан» Ф. Куперен присвятив Шарлотті ле Вассер, що вийшла заміж у 1703 році за Луї Олександра Бонтана, першого камердинера короля. З передмови до четвертого збірника п'єс для клавесина, що був опублікований, як зазначено на титульному аркуші, у 1730 році, відомо, що мініатюра «Ла Куперинет» присвячена другій дочці

<sup>1</sup> Брянцева В. Н. Французский клавесинизм / В. Н. Брянцева. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. – 376 с. (Гос. Ин-т. искусствоведения М-ва. культуры РФ).

<sup>2</sup> Куперен Ф. Предисловие к первому сборнику клавесинных пьес / Ф. Куперен ; пер. с фр. О. А. Серовой-Хортик, коммент. Я. И. Мильштейна. – М. : Музыка, 1973. – 74 с.

<sup>3</sup> Мильштейн Я. Франсуа Куперен: Его время, творчество, трактат «Искусство игры на клавесине» / Мильштейн Я. // Искусство игры на клавесине / Ф. Куперен. – М. : Музыка, 1973 – С. 76–118



## Ф. Куперен і генеза салонних форм музикування Франції XVII–XVIII ст.

Ф. Куперена Маргаритті-Антуанетті (1705–1775). Вона віртуозно володіла клавесином, замінила згодом батька як клавесиністка при дворі короля. Своїй дружині композитор присвятив п'єсу «Ла Куперен». Мініатюра «Ла Сезіль» була написана для пані Сезіль – дружини Нікола Сезіля, наближеного короля. А п'єса «Ла Монфламбер» була музичним даром пані Монфламбер, дочці Луї Дарбульєна, першого постачальника вина при дворі французького короля.

Відповідно до естетичних норм часу й особливо середовища, у якому Ф. Куперен працював, його образи – «портрети» різною мірою сполучили реальну влучність з умовністю. Це не були парадні портрети, що виявляють у вигляді моделі типові ознаки епохи й соціальної належності. У Ф. Куперена в мінітюрах-портретах дана інтимна характеристика зображуваної особи, у якій відбивається душа у всій її складності, любов людини, її устремління, вся доля й те несповідиме і незрозуміле у цій долі, що могло не бути, але стало, що могло з'явитися й не прийшло, що закладено в конкретному факті її життя як певна, єдина у своєму роді реальність.

Поетичне, безпосередньо емоційне ставлення до людини, вміння проникнути у світ її відчужень і роздумів стають для спостережливого Ф. Куперена тим кутом, під яким подається модель салонного суспільства.

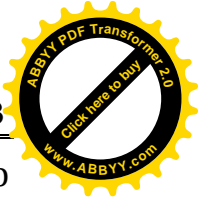
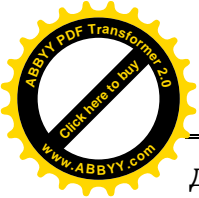
Так у написаній улітку 1715 року Сюїті № 20 знаходимо три мініатюри під назвою «Принцеса Марі» (La Princess Marie)<sup>1</sup>. Музичний портрет Марії Ліщинської (1703–1768) у Ф. Куперена подається у трьох самостійних п'єсах. «Тут він як тему використовує, очевидно, одну популярну французьку мелодію, а в наступній потім «Арії в польському дусі» він з усією визначеністю змушує згадати ритм мазурки»<sup>2</sup>.

Цей міні-цикл – спроба запам'ятати модель у різних ракурсах. Три мініатюри помічають три грані стану. Перша малює образ

---

<sup>1</sup> Наречена Людовіка XV стає моделлю не лише для Ф. Куперена. У десятках скульптур і картин Ж.-Б. Ванлоо (1684-1745), Л. Токе (1696-1772), де Латура (1704-1788), Ж. М. Наттє (1685-1766) та інших постає перед нами Марія Ліщинська як дружина Людовіка XV.

<sup>2</sup> Ландовская В. О музыке / В. Ландовская. – М. : Радуга, 1991. – 437 с.



двадцятидвохлітньої нареченої, якій уготовано долею бути дружиною монарха Франції.

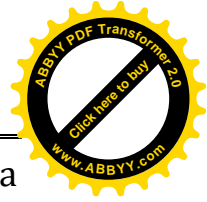
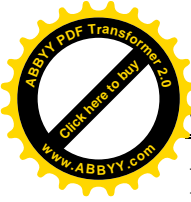
В основі п'єси лежить ідея сходження до монаршого престолу. Стверджувальна хода до домінанти D-dur з кульмінацією в кадансі проводиться вісім разів. П'єса становить ряд періодичностей 4 4 4 4 4, щораз закріплених домінантою, немов «королівською печаткою»<sup>1</sup>. Кожна нова би побудова немов відкриває погляду Марії нові королівські зали, через які її супроводжує урочиста процесія. Героїня немов потрапляє на великий королівський прийом, набуваючи більшої впевненість у собі. Тема сходження (т.14) звучить дедалі більш цілеспрямовано за рахунок прохідних звуків, що вводяться композитором у темі-сходженні.

Проникливий Ф. Куперен інтуїтивно міг відчутти зняковість і непевність Марії – головної дійової особи королівських раутів. Можливо, цією непевністю у характері теми другої мініатюри можна пояснити ефект зненацька виникаючої мажорної тоніки в загальній тональності g-moll (т. 2), що дозволяє відчутти ледь приховане торжество. Ладова змінність, що межує з поліладовістю (початковий мотив будується на досить вигадливому зустрічному русі висхідного нижнього мінорного тетраорду й спадного верхнього в мелодичному вигляді), надає музичному портрету ознаки характерності. Разом з тим, з огляду на риторичний тип художнього мислення Ф. Куперена і його сучасників, можна припустити, що такий прийом дозволив композиторові наочно відтворити характер зустрічі майбутнього подружжя: якщо для принцеси Марі це було «сходження» до вершин влади із «сутінку» g-moll, то Король до неї «сходить» у променистій аурі G-Dur. Остання із трьох частин фіксує національну своєрідність принцеси. Музика звучить «у польському смаку»<sup>2</sup> у жанрі полонезу, що позбавлений тут виразних ознак ходу. Це немов перший вихід у межах королівського регламенту – презентація. Написана у формі рондо, де і

---

<sup>1</sup> а а в в в<sup>1</sup> в в<sup>2</sup> в  
4 4 4 4 4 4 4 4

<sup>2</sup> Окрему групу п'єс Ф.Куперена становлять мініатюри, що підкреслюють національну особливість зображуваного персонажа. Зразком такої п'єси-типажу є міні-цикл «La Basque» (Баскська).



## Ф. Куперен і генеза салонних форм музикування Франції XVII–XVIII ст.

рефрен, і куплети побудовані на подібному матеріалі, третя мініатюра належить до «категорії граціозного «легкого» рондо»<sup>1</sup>, що дозволяло запам'ятати незвичайну цілісність характеру Марії й чемне ставлення до неї Ф. Куперена.

Не виключено, що Ф. Куперен писав ідеалізований портрет Марії, не бачачи її, хоча його майстерність дозволяла інтуїтивно схоплювати істотне, найважливіше. У його музиці завжди простежується тяжіння до зіставлень. Ф. Куперен воліє сполучати, а не розвивати, показувати, а не виводити одне з іншого.

Крім «іменних» п'єс, адресованих конкретним особам, Ф. Куперен, створив мініатюри, що виявляють яскраву рису характеру, типаж. Тут виявилось мистецтво збірного, описового портрета: «Moqueuse» («Насмішниця»), «Badine» («Жартівниця»), «Les Blondes, Les Brunnes» («Блондинки», «Брюнетки») «Чарівна» («La Seducisante»), «Похмура» («La Lugubre»), «Неуважна» («La Distraite»), «Ніжна й пікантна» («La Douce et Piquante»), «Таємнича» («La Misterieuse»), «Весела» («L'Enjouée»).

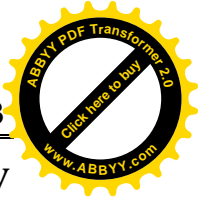
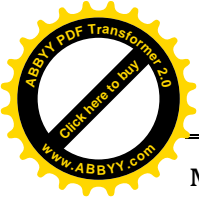
Ці музичні портрети Ф. Куперена виявляють певну рису характеру – типаж і стають своєрідними портретами «із ключем», коли під масками персонажів можна упізнати реально існуючі особи. Виконання портретів з «ключем» вносило в салонне спілкування **інтригу**, що була необхідна для салонної комунікації.

П'єса «Les Blondes, Les Brunnes» («Блондинки», «Брюнетки») становить мікроцикл, що складається із двох самостійних розділів. Можливо, збірний образ, що характеризує як млосних, мрійливих «Блондинок», так і життєрадісних, веселих «Брюнеток», є ніщо інше, як той самий характер, але поданий Ф. Купереном у різних обставинах. Ладовий контраст двох частин циклу (g-moll – G-dur) підтверджує це.

Типаж «Блондинок» у Ф. Куперена пов'язаний з публічною сферою життя знатної дами: вона в білій перуці, на королівському прийомі. Тема першої співучої сціліани опирається на статечного баса, з менторськими квартовими вигуками. Незаперечні морденти в басі протиставляються «трепетним», немов «виправдальним»

---

<sup>1</sup> Брянцева В. Н. Французский клавесинизм / В. Н. Брянцева. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. – 376 с. (Госуд. Ин-т. искусствоведения Мин-ва. культуры. РФ).

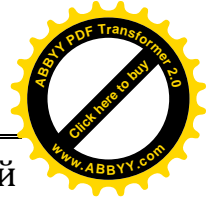
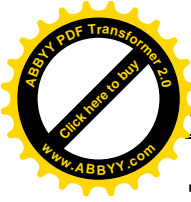


мелізмам верхнього голосу. Друга фраза збільшує контраст. Наказову тему нижнього голосу Ф. Куперен переносить у баритоновий регістр, залишаючи незмінною сопранову партію, що лагідно ступає за нею. Друга частина першої мініатюри знімає напругу. Голоси безтурботно ведуть діалог у терцієво-секстовій згоді.

Друга п'єса «Брюнетки» не вносить темпового контрасту. Після тривалої, фермати, що інтригує на тонічному звуці «соль», немов після нетривалого роздуму, уривається однойменний мажор. Типаж норавливої «Брюнетки» наповнюється безпосередністю й радістю у вільній домашній обстановці. Квартові наполегливі заклики в басовій партії підтримують загальний збуджений тон висловлення. Кожне нове проведення теми в терції (т. 9) і в децимі (т. 14) звучить із невеликими змінами, що дозволяє побачити в п'єсі ознаки варіаційного розвитку. Дві грані одного образу в «Les Blondes, Les Brunes» («Блондинки», «Брюнетки») не претендують на глибокий психологічний аналіз. Ці мініатюри є чудовою прикрасою в музичному альбомі Ф. Куперена.

***Композитор також уміє майстерно зафіксувати в музиці окремі властивості людського характеру. П'єса «Кокетство» («La Coquette») відноситься до мініатюр пізнього періоду життя. У ній дивує розмаїтість розмірів. Протягом 16 тактів розмір змінений шість разів (6/8, 3/8, 2/4, 6/8, 2/4). Легковажність і безтурботність передає танцювальна тема з навмисним підскоком на тонічній примі «сі». Чергування 6/8 і 3/8 порушує загальну пульсацію. Спадаюча гірлянда тріольних шістнадцятих збільшує незвичайну пластичність образу. Замислена, злегка сумна зупинка на домінанті Fis-dur (т. 4) уже в (т. 5) підхоплюється квартово-квінтовими «стрибками», повертаючи у сферу безтурботності й легкості. Друга частина стародавньої двочастинної форми в основному повторює матеріал першої.***

Форма компліменту в галантному суспільстві завжди спирається на ідеалізоване ставлення до об'єкта. Вона виявляла характерну рису французького менталітету, що виражалася, насамперед, у незвичайному ставленні до жінки як об'єкта шанування. Комплімент



## Ф. Куперен і генеза салонних форм музикування Франції XVII–XVIII ст.

допускав деяку гіперболу, але зовсім не мав на увазі обману й нещирості. Роблячи комплімент, необхідно було уникати двозначності. Бажано було відбивати тільки позитивні риси, прийняті салонним етикетом. Двозначність іноді допускалася, вона інтригувала, але виходити «за рамки» уважалося ознакою поганого тону. У компліменті, адресованому жінці, необхідно було виявити увагу до характерних ознак, властивих саме цій дамі.

Комплімент істотно відрізняється від лестощів. Адже для розумної людини незаслужена похвала «стає жорстоким глузуванням і навіть більше того – образою й ще наочніше викриває людські пороки й нерозсудливості»<sup>1</sup>. Щирість і природність повинні бути основними властивостями вмілого компліменту.

Франсуа Куперену була потрібна вроджена інтуїція й властива йому спостережливість для того, щоб вчасно помітити яку-небудь, характерну саме даній спокусниці рису характеру. Ця манера якоюсь мірою допомагала йому заслужити повагу салонного товариства, що так цінувало жіночу думку. Чим більше компліментів, тим більше шанувальниць таланту. До того ж «при дворі було суворо заборонено виконувати той самий твір двічі. Горе тому, хто насмілився б повторити – зіграти або проспівати – ту саму річ за період менший одного місяця!»<sup>2</sup>. Ф. Куперену, що володів гострим сприйняттям навколишнього світу, тактом, смаком й уявою, та ще й доброзичливістю, було приємно присвячувати свої мініатюри численним знайомим.

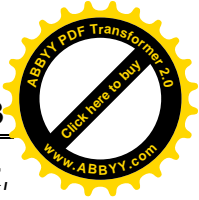
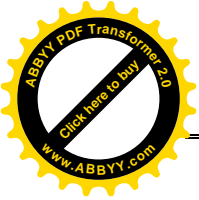
У музиці Ф. Куперена серед портретованих осіб немає негативних персонажів. Навіть якщо в самій назві мініатюри, наприклад «Плетуха», є негативний відтінок, то композитор однаково подає образ із незмінною любов'ю. У цьому проступає геній Ф. Куперена, що дозволяє віднести гірлянду розмаїтих портретів до роду **музичного компліменту**.

---

<sup>1</sup> Честерфилд. Письма к сыну / Честерфилд. – Режим доступа : [http://www.odinvopros.ru/lib/chesterfield\\_01.php?mode=0&id=3239](http://www.odinvopros.ru/lib/chesterfield_01.php?mode=0&id=3239)

<sup>2</sup> Розеншильд К. К. Музыка во Франции XVII – начала XVIII века / К. К. Розеншильд. – М. : Музыка, 1979





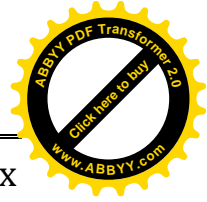
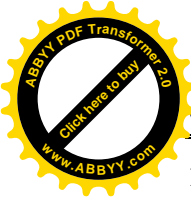
Особливу групу клавесинових п'єс становлять образи іграшок, дрібниць, брязкалець – «дух дріб'язків, чарівних і повітряних»<sup>1</sup>. Ф. Куперен першим ужив назву «Les Bagatelles» у 1717 році. У коментарях до виконання своїх п'єс композитор писав, що у цьому третьому збірнику ви знайдете п'єси, які я називаю «Pieces croisees» [«П'єси з перехрещуванням (рук). Ви, напевно, пом'ятаєте, що у другому збірнику п'єс на с. 62 є подібна п'єса під назвою «Les bagatelles» («Багателі»)]. П'єси з такою назвою виконувалися на двомануалах і приблизно на одній висоті. У цьому випадку ліва рука виконавця перебувала над або під правою рукою. У цьому, можливо, був момент показної віртуозності, що підтримувала атмосферу захвату й задоволення салонного суспільства галантного століття.

Інтерпретація під час виконання на клавесині відіграла важливу роль. За словами Ф. Куперена, клавесиністи виконували «не так, як записували свою музику». У «Мистецтві гри на клавесині», яке можна було б назвати етикетом галантного виконання, Ф. Куперен чітко окреслює рамки поведження за інструментом. Посадка виконавця повинна відповідати витонченому виконанню й допомагати невимушеному сприйняттю музики. П'єси-дрібниці разом з порцеляновими грайливими статуетками, легковажними амурами, канделябрами, свічниками виховували салонний смак, що припускав уміння не тільки віддавати данину прекрасному, але й знати, як його відтворити.

Мабуть, п'єсу «Le Tic-Toc-choc, ou les Maillotins» з авторською позначкою «pieces croisees» можна віднести до подібних дрібничок. У коментарі Ф. Куперен уточнює, що п'єси, які мають таку назву, повинні виконуватися на двох клавіатурах, одна з яких шляхом зміни регістрів повинна звучати приглушено. Назва «Тик-Струм-Шок, або Шпалерники» (постукування молотками) асоціюється швидше з іграшковими образами, ніж реальними. Цілком імовірно, що подібна мініатюра могла б стати веселим подарунком-прикрасою юному Людовіку XV, у якого предметом культу ставала... табакерка! та інші дріб'язки й дрібнички. Твір написаний у формі рондо з трьома

---

<sup>1</sup> Рядок з вірша поета-символіста й композитора М. А. Кузміна (1872–1936).



## **Ф. Куперен і генеза салонних форм музикування Франції XVII–XVIII ст.**

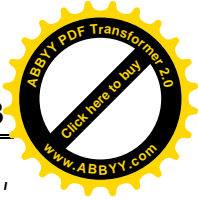
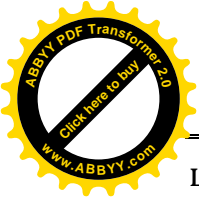
куплетами, де між рефреном й епізодами немає істотних тематичних контрастів. Уся дрібничка витримана в однаковій невигадливій фактурі, що малює образ заводної механічної іграшки.

Змогла б стати п'єсою-прикрасою, уписаною в салонний альбом юної дівчини, і мініатюра Ф. Куперена «La Petit Rien» («Маленька дрібничка»), у веселому ре мажорі у формі da capo з ознаками рондо. Квартові й квінтові ходи мелодії з ефектом предйому (т. 2 і т. 4) малюють образ безтурботного метелика, що пурхає та граціозно сідає то на одну, то на іншу квітку. Ласкаво шарудить вітер у поступовому розвитку лінії нижнього голосу. В ідилічну картину рефрену не вносять контрасту музичний матеріал двох епізодів (куплетів) (т. 17–24) і (т.41–58).

Подібні дрібниці, брязкальця були салонному товариству, з одного боку, як забава, а з другого – вищим проявом істинно французького музичного генія.

Салон галантного століття можна уявити по інтер'єрах, відображених на картинах живописців, костюмах, мемуарах і листах тої епохи, фактурі матеріалів, але атмосферу спілкування, манери, поводження й сам дух салонної комунікації жваво відтворить саме музика Великого Франсуа Куперена. У ній оживає тяжіння до ідилії, галантності в обходженні, майстерності компліменту, з властивим французькій ментальності культю жінки. У легкій і привабливій формі Ф. Куперен відтворює не просто типажі сучасниць. У його творчості вони перетворюються в озвучені компліменти. Таку творчу установку можна вважати своєрідним «геном» салонної культури, що у певному виді присутній в її подальшому розвитку.

Безумовно, у салоні XVIII століття виступала безліч інших музикантів, у тому числі були й Ж. Ш. де Шамбоньєр (між 1601 і 1611–1672) і Ж. Ф. Рамо (1683–1764). Однак родоначальником салонної музики як самостійного виду мистецтва все-таки необхідно вважати Ф. Куперена. У створеній ним музиці вперше ясно визначилися характерні ознаки салонної поезики, що дозволяють перетворити музичний твір у рід компліменту або сувеніра. Така творча установка реалізовувалася переважно у жанровій сфері рондо,



що дозволяє збалансувати «знайоме», уже звичне, з «новим», несподіваним; реальне з уявленим, бажаним. Також формується жанр багателі як різновиду «музичного дарунка» – принципово іншого порівняно з бахівським. Інтелектуальний елемент у французькому різновиді заміняється на декоративний – зовнішня привабливість і потішність сувеніра виявляється важливішим від його змістовного наповнення.

### Обов'язкова література

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : в 3 ч. / А. Д. Алексеев. – 2-е изд., доп. – Ч. 1 и 2. – М. : Музыка, 1988. – 415 с., ил., нот.
2. Брянцева В. Н. Французский клавесинизм / В. Н. Брянцева. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. – 376 с. (Гос. ин-т. искусствоведения. Мин-ва. культуры. РФ).
3. Конен В. Путь от Люлли к классической симфонии / В. Конен // От Люлли до наших дней. : сб. ст. – М. : Музыка, 1967
4. Мильштейн Я. Франсуа Куперен: Его время, творчество, трактат «Искусство игры на клавесине» / Я. Мильштейн // Искусство игры на клавесине / Франсуа Куперен. – М. : Музыка, 1973. – С. 76–118
5. Розеншильд К. К. Музыка во Франции XVII – начала XVIII века. – М.: Музыка, 1979

### Додаткова література

1. Ландовская В. О музыке / В. Ландовская. – М. : Радуга, 1991. – 437 с.
2. Колтакова Т. Дамская музыка при французском дворе / Т. Колтакова // Старинная музыка. – 2003. – №2–3. – С. 15–18
3. Куперен Ф. Предисловие к первому сборнику клавесинных пьес / Ф. Куперен ; пер. с фр. О. А. Серовой-Хортик, коммент. Я. И. Мильштейна. – М. : Музыка, 1973. – 74 с.

### Запитання для самоперевірки та повторення

- Як відповідав клавесин новій музичній естетиці?
- В якому жанрі Ф. Куперен розгорнув панораму життя Франції кінця XVII – початку XVIII ст.?
- Наведіть приклади п'єс-портретів «з ключем» у клавесинній творчості Ф. Куперена.



## РОЗДІЛ 4. САЛОННА КУЛЬТУРА У ВІДНІ

### 4.1. Моцарт і салон його часу

### 4.2. Бетховен і віденський салон

У Західній Європі XVIII ст. на тлі процесів, пов'язаних із кризою суспільства і розпадом традиційного укладу життя аристократії, помітно змінюється стиль життя. З'являються нові цінності, інтерес до «інакшого», до емансипації інтелектуальних контактів і створення товариства вільнодумства. Світськість як ознака розвиненої європейської держави поступово поширюється з Франції у всі країни Європи.

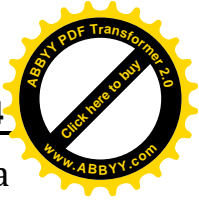
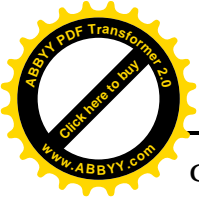
При цьому французька культурна модель, відшліфована у Версалі та остаточно оздоблена в паризьких салонах, домінує в європейському культурному ландшафті ще з кінця XVII ст. Вплив Парижа – центру художнього життя Західної Європи і законодавиці художніх нововведень сприяє перенесенню світського життя на австрійську культуру, яка до того часу відзначалася яскравими національними рисами.

Відень протягом багатьох століть поступово вбирає в себе щонайкраще від різних націй і народностей і перетворюється в оазис світової культури, «стає з-поміж інших австрійських міст не лише державним, а й музичним центром імперії»<sup>1</sup>.

Світське товариство столиці Австрії навчається вишукано, по-французьки проводити дозвілля. Так було через те, що багато монархів ще у XVIII ст. намагалися наслідувати Людовіка XIV, кожен хотів мати свій «Версаль». При княжих дворах панувала надзвичайна розкіш і прагнення виділитися з-поміж свого оточення. Ще Фрідріх II дотепно зауважив з цього приводу, що «Європа в захваті від тої величі, що була властива всім вчинкам Людовіка XIV, від манер двору і великих людей, що прославляли його царювання, бажала за всяку ціну наслідувати Францію, перед якою схилялась. Ціла Німеччина їздила туди: юнак уважався б дурнем, якби певний час не провів у Версалі.

---

<sup>1</sup> Берни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествий 1772 г. По Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Ч. Берни. – М.-Л. : Музыка, 1967. – 289 с.



Французькі смаки правили кухнею, нашими меблями, одягом і всіма тими дрібничками, через які зміцнювалася тиранія моди».

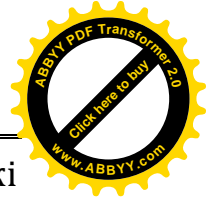
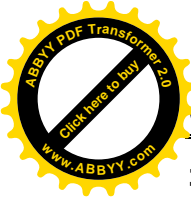
В Австрії XVIII ст. пов'язане з правлінням Габсбургів. Королівський двір на чолі з Марією-Терезією (1717–1780) і її сином Йосифом II (1741–1790) був центром політичного, духовного й культурного життя країни. Столиця Австрії розквітла під час їх осяйного і пишного правління.

Архітектуру Відня становили храми в бароковому стилі і палаци вельмож-аристократів, що вабили шармом, розкошами та вишуканістю. Від XVIII ст. Відень обростає широким колом палаців, що вирізнялися своєрідною елегантною архітектурою, і «на перший погляд, здається, що все місто з його околицями складається більше з палаців, аніж з простих будинків».

Резиденція Марії-Терезії Шенбрунн, збудована Фішером фон Ерлахом (1656–1723), була центром придворного і політичного життя. Замок мав демонструвати багатство і владу, стати ареною для чудових свят. Розкішна зала палацу оздоблена у стилі рококо: позолочена ліпнина на стелі, тонкої роботи люстри, печі до самої стелі прикрашено кахлями, паркет – усе демонструє пильну увагу до кожної деталі інтер'єру. За спогадами англійського музикознавця Ч. Берні (1726–1814) «...вишукане мистецтво було породженням багатства і розкошей. Тому той, що прагне музики, має шукати її при дворах».

Дзеркальна зала, де був музичний салон Марії-Терезії, мала сім кришталевих дзеркал, які своїм зручним розміщенням надавали додаткового простору. Стіни були білі із золотом, а посередині висіла величезна люстра. Зала церемоній (Batagleiensaal) називалася залою битв. У ній висіли картини-епізоди великих битв і значних подій. Там же на знаменитій картині «Musicfest» у лівому куточку можна побачити маленького В. А. Моцарта, якого дописали на картині на прохання Марії-Терезії після його тріумфальних концертів у дитинстві.

Традиційно династія залучала до придворних концертів у музичному салоні найкращих виконавців. Можливо це було пов'язано з тим, що Марія-Терезія, крім надзвичайних організаторських



## Салонна культура у Відні

здібностей, була ще й «видатним музикантом». Мала не абиякі вокальні дані, що дозволило їй співати 1839 р. у Флоренції в дуеті з відомим італійським оперним співаком-кастратом Ф. Сенезіно (1685 або 1680 – близько 1750) настільки чудово, що своїм голосом, який тоді був чарівний, і елегантною, спокійною манерою так розчулила старого Ф. Сенезіно, що він через сльози не зміг співати.

Син імператриці Йосиф II (1741–1790) грав роль монарха-просвітителя і всіма силами намагався зміцнити державу. До придворних розваг не мав охоти, не любив ні танців, ні полювання. Його захопленням була музика. Вважався ґрунтовно освіченим музикантом, розбирався в композиції. Сучасники відзначали гарні вокальні дані імператора, його італійську школу. Крім зазначених музичних талантів, відомо, що Йосиф грав на альті, віолончелі та клавирі. Як піаніст він славився своїм акомпанементом і читанням партитур.

На відміну від французького двору, де етики трималися непорушно і від придворних вимагали особливої поведінки при дворі, за Марії-Терезії культивувався простота, набагато менше уваги приділялося зовнішній стороні імператорського життя<sup>1</sup>. Йосиф II узагалі нехтував етику, користав із беззаперечного монаршого права диктувати кожній приватній особі свої смаки. Тим часом правління ліберального Йосифа II не могло «викоренити легковажну чуттєвість, що дедалі більше поширювалась»<sup>2</sup>.

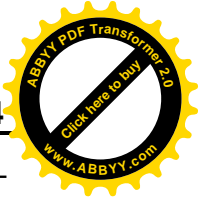
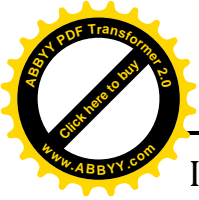
Придворне оточення Австрії становили курфюрсти, які купалися в розкоші, пишноті і славилися щедротами та любов'ю до мистецтв. Вони здебільшого наслідували звичаї французького двору і прагнули перетворити свою столицю на малий Версаль. Віденські аристократи відкривали у своїх вишуканих палацах аристократичні салони на зразок французьких, це собі дозволяли придворні різного кшталту. Вони мешкали в апартаментах другого, третього, четвертого і навіть п'ятого поверхів. Будинки у Відні, як правило, були великі та високі.

---

<sup>1</sup> Цікавий випадок стався з молодшим сином Марії-Терезії Максиміліаном Францем (Ксаверієм Йосифом) (1756–1801), курфюрстом Кельнським. Він осоромив свою сестру – французьку королеву Марію Антуанетту (1755–1793) недотриманням палацового етикету під час перебування в Парижі. Такою поведінкою він ображав французький світ.

<sup>2</sup> Эррио Э. Жизнь Бетховена : [монография] / Э. Эррио ; пер. с фр. Г. Эдельмана. – 4-е изд. – М. :Музыка, 1975. – 350 с





Імператор регламентував мешкання вірнопідданих, і лише шести-восьми вельми привілейованим особам надавалось право мешкати на першому поверсі.

Курфюрсти, як і французькі аристократи, культивують у вітальнях своїх палаців витончений шик і своєрідний аристократизм манер, схиляються перед розкошами, виявляють марнотратство. Вишукані меблі, чудові прикраси, гобелени, виткані за картинами, затишні, обставлені з пильністю до дрібниць побуту помешкання, витончені форми світського життя – усе це невід’ємне для щоденного буття вищих кіл суспільства. Ніколи ще оформлення помешкання так не відповідало характеру життєвого укладу.

Історичним прикладом може слугувати факт інтер’єрного вирішення салону пані фон Ларош. У неї «кожне вікно, хоч би куди виходило, було своєрідною рамою до природної картини, котра живовидячки виступала у м’якому блиску сонячних променів»<sup>1</sup>.

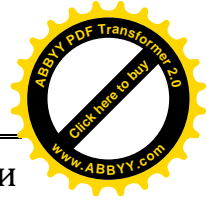
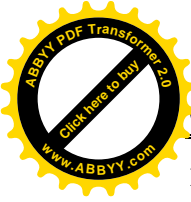
Мода на все французьке помітна і у зовнішньому вигляді аристократок: «Дівчата ще носили в той час коси, обвиті довкола голови і скріплені великою шпилькою, а також вузьку сукню, до якої ніяк би не підійшов шлейф... такий одяг зовсім не був становою належністю, бо було багато заможних і значних родин, що не дозволяли своїм дочкам одягатися по-іншому. Та дехто вже тримався французької моди і ...це щороку здобувало дедалі більше прихильників».

У великосвітських вітальнях проповідується культ читання, ухвалено філософські запити навіть дам, обговорюються політичні питання. Коло дискусійних тем залежить від світогляду господарів дому. Неодмінними правилами поведінки у салоні вважаються відносини, коли подружжя «має робити вигляд, нібито їм байдуже одне до одного: їм не слід сидіти поруч, не можна довго розмовляти між собою, дозволяти собі якісь ніжності й поготів. При цьому слід уникати всього, що могло б призвести до взаємної підозри».

Деякі салони були політично помірковані, і згідно з цим там заборонялось сперечатися про релігію, політику і про все щодо

---

<sup>1</sup> Гете И. Из моей жизни / И. Гете // Собрание сочинений: в 10 т. – М. : Художественная литература, 1976. – Т.3. – 718 с.



## Салонна культура у Відні

грошей. У таких салонах товариство розважалось «так званими “салонними іграми” – це більш-менш дотепне дозвілля об’єднувало і зміцнювало веселе коло завсідників салону... на фантах» чи написанням й офіруванням «якогось мадригалу господині чи найлюб’язнішій дамі». А ще існували й такі салони, де іноді домінував рішучо критичний тон – там не давали пощади ні Богу, ні королю.

Часто в салонах культивували різні умовності і відзначали дивацтва серед запрошених гостей. Так, у салоні графа фон Кільмансу існував рицарський орден, що культував пристрасть до таємничості, коли навіть різні дрібні випадки трактувалися так, що «здавались вельми значними й оповивались німбом казковості». Приводом для жартів слугував неписаний закон «оголошувати таємницею навіть найочевиднішу річ: робилось усе відкрито, але говорити про це заборонялось». За спогадами Гете, «посвята в рицарі робилась згідно з традиційними символічними обрядами, запозиченими з різних рицарських орденів. Друкувався ретельно список рицарів, і якщо близьким цих рицарів ця витівка здавалась абсурдною і смішною, то як покару, через низку інтриг, вони мушили самі відбувати посвяту в рицарі».

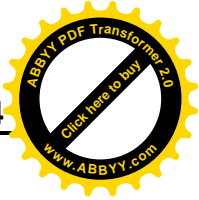
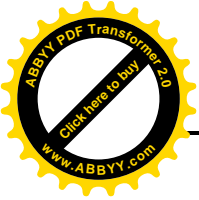
До салонів запрошують модних освічених гостей. Бесіди з ними, завдяки їх знанням і любові до мистецтв, розважають і господарів, і світське товариство. У салонах охоче приймають віртуозів-виконавців, від них сподіваються емоційної насолоди. Аристократи люблять, аби їх дивували.

В Австрії XVIII ст. особливо популярні так звані «академії». Вони «відбувалися регулярно у придворних капелах, в аристократичних салонах, які славилися виконанням серйозної музики»<sup>1</sup>.

Такі концерти інколи тривали не менше чотирьох годин. Програма здебільшого була строката, виконувались оркестрові, сольні, камерні інструментальні та вокальні твори. Запрошувались для участі солісти-віртуози різного віку. Участь у концертах дітей музичних вундеркіндів, (та ще як це фігурували цілі талановиті родини), була своєрідним сюрпризом – музичною офірою відвідувачам.

---

<sup>1</sup> Моцарт В. Избранная переписка в период создания оперы «Идоменей» 1789–1781 / В. Моцарт – М. : Гос. муз. Изд-во, 1958. – 173 с.



### 4.1. Моцарт і салон його часу

Вундеркінда, як називали змалку Вольфганга Моцарта, батько Леопольд намагався показати світським колам, коли хлопчику було лише шість років. Треба було завойовувати аристократичну публіку, добитися її визнання. Ось чому салони були тим середовищем, де можна було сподіватися на певний успіх і далі швидко здійматися сходинками кар'єри.

Для виступів у салонах Леопольд Моцарт розробив кілька екстравагантних засобів, які завше мали успіх. Батько Вольфганга був прекрасним імпресаріо, знав, що треба публіці. Для ефекту клавіатуру клавесина покривали тоненькою тканиною, і маленький Вольфганг грав, не бачачи клавіш. Публіці, яка звичайно нічого не знала про друк для сліпих, здавалося, що грати, не бачачи клавіш, неможливо. Дитину примушувати грати складні пасажі одним пальцем, демонструвати чудові можливості його слуху. Вольфганг уловлював різницю між інтервалами в  $1/8$  тону, визначав висоту звука, взятого на будь-якому інструменті чи предметі, що звучить.

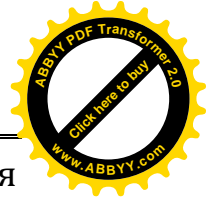
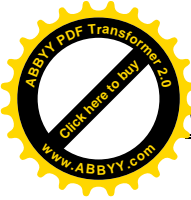
Допитливість і любов до сенсацій підігривають моду салонного товариства на юного Моцарта і його обдаровану сестру Нанерль. Їх напереді запрошують до салонів. Вольфганг, разом з досягненнями піаніста, скрипаля та органіста, вражає світ й іншими гранями обдарування. Під час концертів і світських зібрань він не лише грає з листа італійські та французькі арії, а й транспонує їх з листа. Часто Вольфганг експромтом виконує італійську, французьку каватину, бас якої йому був невідомий, і, повторюючи кілька разів цю п'єсу, весь час заново імпровізує супровід.

Концерти того часу охоплювали не лише інструментальну, а й вокальну музику, програма їх була типова для тодішнього концертанта. Віртуоз мав прокладати дорогу композиторові, і у програмі завше є імпровізація – блискуча кульмінація всього концерту.

Вольфганг у своїх виступах вражає вільною імпровізацією «завдяки дивовижній здібності переймати, засвоювати і переробляти все, що лише відповідало його індивідуальності»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Аберт Г. В. А. Моцарт/ Г. Аберт ; пер. с нем., комент. К. К. Саквы.– 2-е изд. – М. : Музыка, 1987. – Часть первая, книга первая – 507 с.



## Салонна культура у Відні

Захоплені прийняття у палацах і салонах, ласки і протекція аристократів, спілкування з видатними людьми мистецтва і науки, безконечні «браво» – усе це надає дитячим гастролям Моцарта різними європейськими країнами феєричного характеру.

У салонах Моцарт чує дорослих виконавців-віртуозів І. Шоберта, Й. К. Баха, переймається їх манерою гри, наслідує великих. Якщо на Виконавському Олімпі з'являється маестро, що впливає на нього найдужче, то він віддає йому перевагу перед усіма іншими, в його манері він говорить та імпровізує. Й інколи неможливо було відрізнити твір учня від шедевра вчителя. Але через деякий час юний віртуоз уже захоплюється новою манерою гри чи новими творами модного композитора і починає спрямовувати свою подальшу творчість у цілком інше річище.

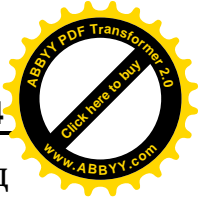
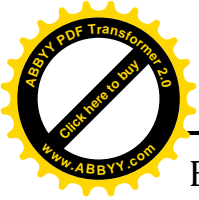
Не консервативний у мистецтві Леопольд Моцарт, людина практична, наполегливо радить сину триматися в музиці «модного» напряму, зважати на смаки знатних замовників: «рекомендую тобі під час твоєї роботи думати не лише й не тільки про музикальну, а й іноді й немюзикальну публіку. Ти знаєш, що на 10 справжніх знавців припадає сто невігласів, так що не забувай про так зване «rорolаgе», яке тішить і довгі вуха»<sup>1</sup>.

Очевидно за цією порадою Вольфганг уже у 10-літньому віці удається до жанру варіацій, творення яких було поширене у другій половині XVIII ст. При цьому використовував як власні, так і запозичені теми. Мабуть, відіграли свою роль форми музикування – концерти з імпровізацією на задану тему, впливали й замовлення видавців, що зацікавилися такими публікаціями. Ця традиція викликала потребу в нових творах, і композитори намагалися задовольнити її, створивши безліч творів на замовлення. Замовники вбачали особливу шану в тому, щоб володіти твором, якого не мав ніхто з-поміж представників того стану.

Численні враження від відвідувань Мюнхена, Людвігсбурга, Аугсбурга, Пресбурга, Відня, Брюсселя, Парижа, Лондона, Гааги, де

---

<sup>1</sup> Моцарт В. Избранная переписка в период создания оперы «Идоменей» 1789–1781/ В. Моцарт – М. : Гос. муз. изд-во, 1958. – 173 с.



Вольфганг подорожував з концертами, сприяли створенню серед численних інструментальних творів і варіацій G-Dur K.V. 24 і D-Dur K.V. 25 (Гаага, 1766 р.). Варіації K.V. 24 написано з нагоди урочистостей під час вступу в сан правителя принца Оранського (1766 р.).

У варіаційному циклі K.V. 25 тему взято з мелодії, яку «в Голландії наспівують, награють і насвистують усі поспіль»<sup>1</sup>. Це старовинна пісня про героя нідерландського народу «Wilhelmus von Nassouwe», найстаріший з національних гімнів, що дійшов до нас. Без цієї пісні про Вільгельма в Голландії досі не обходиться жодна з патріотичних урочистостей.

Варіаційні цикли K.V. 24 і K.V. 25 перенасичені прикрасами, відзначаються глибоко відчутними Adagio, які повертаються теж у пізніх варіаціях (K.V. 573, K.V. 581). У цілому ці варіації мають мелізматичну природу, не вельми далеко відходять від мелодичної лінії теми. Лише у K.V. 25 на тему пісні про Вільгельма вперше відчутне прагнення надати кожній варіації особливий характер і таким чином підсилити виразність теми. Ці ранні цикли у творчості юного композитора стають «не творами природи, а продуктом культури»<sup>2</sup> та справляють враження продуманих й оповитих у ясну форму образів у вигляді чітких побудов.

У подальшій творчості з 1774 р. Моцарт удається до жанру варіацій. Вісімнадцятилітній композитор уже перебуває у розквіті таланту, і 12 варіацій для клавіру на менует Фішера<sup>3</sup> K.V. 179 стають для Моцарта поряд з варіаціями для клавіру G-Dur на тему Mio caro Adone K.V. 180 А. Сальєрі віртуозною парадною п'єсою у численних академіях.

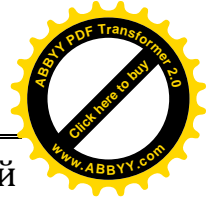
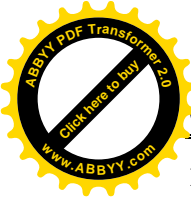
Так звані «фішерівські варіації» створено із запозиченням теми рондо з концерту для гобою G-Dur. У листі Моцарта до батька<sup>4</sup> композитор згадує про виконання цього циклу на маленьких клавікордах у пана декана на ймення Цешингер. Варіації K.V. 179 разом з 4-ручковими клавірними сонатами Вольфганг хоче

<sup>1</sup> Аберт Г. В. А. Моцарт/ Г. Аберт ; пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1987. – Часть первая, книга первая – 507 с.

<sup>2</sup> Аберт Г. В. А. Моцарт/ Г. Аберт ; пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1983. – Часть первая, книга первая. – 518 с., ил., нот., 1 л. ил.

<sup>3</sup> Йоган Християн Фішер (1733–1800) – віртуоз-гобоїст, якого Моцарт чув ще у 1766 р. в Голландії.

<sup>4</sup> Зальцбург, Аугсбург, 23–25 жовтня 1777 р.



## Салонна культура у Відні

виконувати у Парижі<sup>1</sup>, усвідомлюючи, що це б викликало шалений успіх в аристократів.

У Мангеймі Моцарт вибирає з K.V. 179 шість найлегших варіацій і дарує їх курфюрсту як спеціально написані для його позашлюбного сина графа Карла Августа Бреценгейма.

Три варіаційні цикли для клавіру на тему французьких ариєт: «Лізон спала» (Lison dort) K.V. 264 (1778)<sup>2</sup>, «Ах, я вам сказала б, мамо» («Ah, vous dirai-je, maman») K.V. 265 (1778)<sup>3</sup>, «Прекрасна Франсуаза» («La belle Françoise») (1778)<sup>4</sup> виникли в Парижі, де вже тоді велику популярність здобули варіаційні цикли (thèmes variés). Ці цикли вирізняються зовнішньою віртуозністю.

За французькою традицією Моцарт використовує цю форму, щоб вразити своїми надзвичайними здібностями піаніста. Строката низка п'єс на різні види техніки використана для трактування певної віртуозної проблеми. Каскад гамоподібних терцієвих й октавних пасажів на staccato, використання різних видів арпеджіо та інших розмаїтих фігурацій, низки трелей, перекид рук і навіть glissando обома руками до сексту – усе спрямовано на те, щоб уразити і здивувати світське товариство. Навіть варіації adagio, що регулярно з'являються, певно, потрібні лише для того, щоб показати віртуозне володіння мистецтвом орнаменталізації. У варіаціях на тему «Лізон спала» Моцарт додає навіть блискучу каденцію, після чого, як і у варіаціях на тему «Прекрасна Франсуаза», увесь цикл завершується спокійною кодою, в якій на французький лад повертається сама тема варіацій.

Приїхавши до Відня, Моцарт намагається знайти собі учнів і здобути славу піаніста. Він стає постійним учасником зустрічей у графа Естергазі, барона Ван-Світена – його великого друга, у російського посла князя Голіцина, у графині Тун, австрійської

---

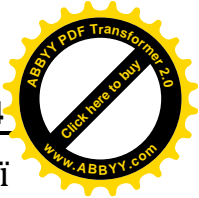
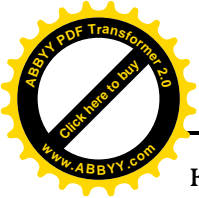
<sup>1</sup> Лист із Мангейма до батька 20 грудня 1777 р.

<sup>2</sup> Тема «Лізон спала» належить перу популярного французького оперного композитора Н. Дезеда (1740 чи 1744–1792).

<sup>3</sup> А. Енштейн уважав, що теми цих варіацій запозичені Моцартом у Дезеда, а дослідник творчості Моцарта Сімон Валон переконаний, що «ця тема своїми коренями сягає інструментальної музики того часу».

<sup>4</sup> Раніше вважали, що автором теми «Прекрасна Франсуаза» був Де Ла Борд, «та виявилось, що її надруковано ще у 1771 р. у збірці «Plaisirs de la Société» III як «air № 113». Моцарт лише трішки змінив цю тему.





композиторки Анни Катаріни Маріанни Мартінес, німецької романістки Кароліни Піхлер<sup>1</sup> та в інших багатих домах, де його цінували як музиканта і любили як людину. У вітальнях аристократичних домів панувала тепла й невимушена атмосфера. Моцарт «цілком невимушено почував себе у тих салонах; він тримався там з притаманною йому уродженою тактовністю, виявляючи свій чуйний і рицарський характер»<sup>2</sup>. Нам не відомі гонорари того часу, тимчасом за ці зустрічі Моцарт отримував гарну винагороду, що робило його незалежним у своїх бажаннях.

Він одягався за модою того часу, «йому подобались мереживо, ланцюжки для годинника, вишуканий зовнішній вигляд, на який він вельми покладався», справді, був необхідний для світських раутів. У Відні Моцарт бере участь у публічних маскарадах, стає завзятим танцюристом, стверджуючи, що «в танці досяг би більшого, ніж у музиці». Особливо красиво він танцював менует.

Широко знаним у Відні був салон графині Тун<sup>3</sup>. Господиня салону Марія Вільгельміна фон Тун-Гогенштейн, уроджена Ульфельд (1744–1800), була палкою прихильницею музики, як і всі близькі родичі та знайомі. За спогадами Моцарта, це була «найчарівніша і наймиліша дама»<sup>4</sup>, у якої «зовсім нема тієї пихи і гордовитості, яку приписують мандрівним німцям, і навпаки, вона природна й відверта, життєрадісна і жартівлива, вона дотепна й збуджує веселощі притаманною їй іронією»<sup>5</sup>. Графиня була прекрасною клавесиністкою і до того ж мала принадний співочий голос, «у неї привабливий смак і легка, чітка й жіночна манера виконання». Вона була з тих небагатьох дам, які імператор сподобив близької дружби. У її салоні атмосфера дружня, «не помічаєш, що перебуваєш серед людей високого стану і

---

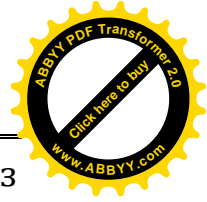
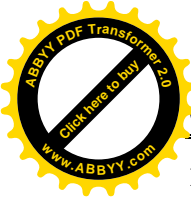
<sup>1</sup> Зібрання її творів вийшли у 1820–1844 і 1829–1844 рр., а кілька її віршів Ф. Шуберт поклав на музику.

<sup>2</sup> Аберт Г. В. А. Моцарт / Г. Аберт ; пер. с нем., комент. К. К. Саквы. – М. : Музыка, 1980. – Часть первая, книга вторая. – 638 с., ил., нот., 1 л. ил.

<sup>3</sup> Графиня Тун була племінницею князя Фердинанда Філіппо Лобковіца (1724–1784) і родичкою знаного своєю загадковою поведінкою, «свого часу епатуючого не лише скрипкою, а й таємничою поведінкою і сумнівним характером» графа Сен-Жермена.

<sup>4</sup> Моцарт до батька в Зальцбург. Відень. – 24 березня 1781 р.

<sup>5</sup> Берни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествий 1772 г. По Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Ч. Берни. – М.–Л. : Музыка, 1967. – 289 с.



## Салонна культура у Відні

можеш забути про це і спілкуватися з ними цілком довірливо, як і з друзями однакового походження»<sup>1</sup>.

Запрошені, за словами завсідника салону Йогана Гебра Адама Форстера<sup>2</sup>, культивували «витончену співбесіду, щонайбільшу делікатність і цілковиту відвертість, широку читаність, добре засвоєну й цілком продуману». Моцарта графиня гаряче прийняла зразу ж після його прибуття до Відня. У своїх листах Моцарт часто згадує графиню Тун, у якої буває «майже щодня», думкою якої дорожив і користувався її ласкою. Графиня стає постійним меценатом Моцарта, поки життя композитора перебуває на гребені слави.

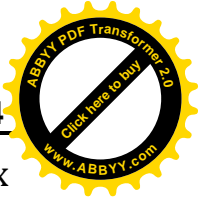
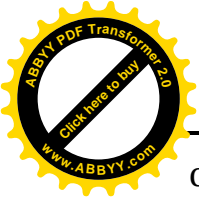
Анна Катаріна Маріанна Мартінес (1744–1812), австрійська композиторка, співачка і піаністка іспанського походження, за модою того часу мала музичний салон. Анна Мартінес була сестрою помічника бібліотекаря імператорської бібліотеки. Її батько був давнім другом відомого італійського поета Метастазіо (1698–1782) (П'єтро Антоніо Доменіко Бонавентура Трапассі (Trapassi), що приїхав на запрошення Марії-Терезії і більшу частину життя прожив у Відні. А Мартінес була освічена і музично обдарована. Її вчителями були Н. Порпора, Й. Гайдн, Дж. Бонно. У 1773 р. обрана членом Болонської філармонічної академії. Писала переважно в галантному стилі, перебуваючи під впливом І. А. Гассе, Б. Галуппі, К. Ф. Е. Баха. З 1782 р. у своїм домі у Відні влаштовувала музичні салони, з-поміж гостей були Гайдн і Моцарт. На урочистих вечірках у Мартінес грав Моцарт свої сонати у чотири руки з господинею. На таких зустрічах Моцарт ніколи не ощаджував свого мистецтва, завше грав, коли його просили, виконував як власні твори, так і інших композиторів, невтомно імпровізуючи. Вимагав лише одного несхитно: уваги слухачів.

На відміну від Бетховена, Моцарт не давав підстав аристократичному оточенню відчувати демонстративність своєї поведінки. Дружні стосунки зав'язував легко. У Відні вони були

---

<sup>1</sup> Аберт Г. В. А. Моцарт/ Г. Аберт ; пер. с нем., комент. К. К. Саквы. – 2-е изд. – М. :Музыка, 1989. – Часть вторая, книга первая. – 496 с., нот.

<sup>2</sup> Г. А. Форстер (1754–1794) видатний німецький просвітител, літературознавець, мандрівник, етнограф і географ. Брав участь у другій кругосвітній подорожі англійського мореплавця Джеймса Кука. Опис цієї подорожі приніс ученому європейську славу.



особливо широкі – щирих шанувальників він знаходив у всіх шарах суспільства. Зберігаючи власну гідність, Моцарт ніколи не переходив меж тих відносин, які допускав його стан, не шукав приятні зі знатними прихильниками музики, але й не відчував себе в їх товаристві менш вартісним.

Маестро був завсідником і салону придворного радника Грайнера (1730–1798). Деякий час навіть жив в однім домі з ним на Мельгрубе. Дочка радника Кароліна Піхлер (Pichler), уроджена фон Грейнер (1769–1843), писала елегії, гімни, епіграми, подорожні есеї, свого часу була досить популярна, згадують її й досі. Зберегла опис атмосфери, що панувала на зустрічах в їхнім домі: «Були славетні поети, вчені. Жоден іноземний учений чи артист не приїздив до Відня без рекомендаційного листа до моїх батьків. Багато музикантів і композиторів, з-поміж них Паїзелло, Чімароза, зрозуміло, що були і місцеві артисти – Моцарт, Гайдн, Сальєрі, брати Гікль, Флюгер та ін.»<sup>1</sup>. К. Піхлер згадувала про музикування з Моцартом у чотири руки: «Раптом Моцарту все обридло, він підскочив і як часто це робив, почав стрибати через крісла, нявкати, як котеня, і взагалі поводитися, наче примхливе, неслухняне дитя».

Не дивно, що Моцарт і надалі «піклувався про улюблений жанр варіацій»<sup>2</sup>. До літа 1782 р. виникають твори, французьке походження яких видають уже самі теми. Це варіаційні цикли для клавіру й скрипки «Пастушка Селімена» K.V.395 і «Ба, я втратила свого коханого» K.V.360 два варіаційні цикли для клавіру, один з яких написано на марш з опери «Самнітські шлюби» K.V.352 А. Гретрі (1741–1813)<sup>3</sup>, другий «Вітаю тебе, Господи» з опери Дж. Паїзелло (1740–1816) «Мніманий Сократ» чи «Уявний філософ» чи «Астрологи» K.V.398<sup>4</sup>. Варіації K.V.352 Моцарт написав для своєї першої учениці у Відні – графині Марії Кароліни Тьєн де Румбек (1755–1812)<sup>5</sup>, що була племінницею

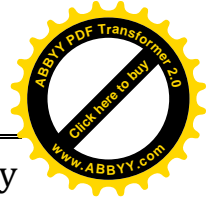
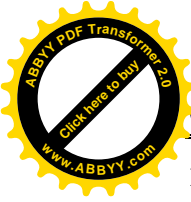
<sup>1</sup> Аберт Г. В. А. Моцарт/ Г.Аберт ; пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. – 2-е изд. – М. :Музыка, 1989. – Часть вторая, книга первая – 496 с., нот.

<sup>2</sup> Аберт Г. В. А. Моцарт/ Г.Аберт ; пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. – 2-е изд. – М. :Музыка, 1980. – Часть вторая, книга первая.– 638 с., ил., нот., 1 л. ил.

<sup>3</sup> Марш Гретрі включено до опери під час її нової інсценізації 1782 р.

<sup>4</sup> Оперу Паїзелло німецькою мовою вперше поставлено у Відні 1781 р.

<sup>5</sup> У листі до сестри від 20 червня 1781 р. Моцарт згадує про присвяту варіацій.



## Салонна культура у Відні

віце-канцлера Кобенця (1741–1810). Моцарт викладав музику здебільшого дамам, цим пояснюється, що в аристократичному Відні жінки задавали тон завдяки своєму музикальному смаку і потягу.

Обидва цикли варіацій для клавіру K.V.352 (1781) і K.V. 398 (1783) настільки споріднені, що, напевно, підтверджує одночасність написання. Варіації на теми А.Греттрі схожі на варіації із сонати K.V. 331. Усі варіації Adagio належать до мелодико-орнаментального типу. У циклі на теми з опери «Уявні філософи» K.V.398 значну роль відіграє віртуозність. Знаменні каденції, додані до трьох останніх варіацій. Можливо, то була манера, яку Моцарт засвоїв від Клементі<sup>1</sup>.

Варіації Моцарта на тему «Я – Ліндор» K.V.354 (1778) написано на тему однойменного романсу, автор якого був тривалий час невідомим<sup>2</sup>. Ці варіації Моцарт часто виконував публічно. Так, у листі до батька від 24 березня 1781 р. писав: «Я прелюдував би соло (графиня Тун дала для цього її прекрасне п'янофорте Штейна). Потім зіграв би фугу, а відтак варіації (Es-Dur K.V.354). Де я тільки не грав публічно, всюди мав успіх, бо одно добре контрастне до другого і кожен знайде щось для себе»<sup>3</sup>. Багато варіацій Моцарт записував після вільної імпровізації на минулому концерті. Так, десять варіацій на тему бубонної пісні Каландра «Побожні люди» з комічної опери Глюка «Непередбачена зустріч»<sup>4</sup> було написано після концерту, в якому Моцарт імпровізував на цю тему в присутності Глюка. Відомо, що варіації були написані на честь дочки зальцбурзького агента Плоера<sup>5</sup> Бабетини, яка була однією з найулюбленіших і найздібніших його учениць. Менторська унісонна перша фраза теми протиставлена кокетливому продовженню. Перші дві варіації – фігураційні. Починаючи з четвертої варіації друга частина теми майже завжди варіюється двічі. П'ята, шоста і сьома варіації побудовані на принципі

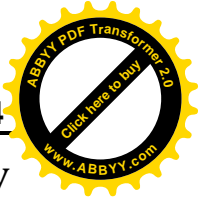
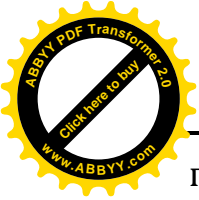
<sup>1</sup> Особливістю Клементі було на ферматах своїх сонат імпровізувати довгі і вельми цікаві, тематично розвинуті інтерлюдії та каденції.

<sup>2</sup> «Установлено Еріхом Мюлером фон Азовом. Це Антуан-Лорен Бодрон».

<sup>3</sup> Моцарт В. Письма [Электронный ресурс] / В. Моцарт. – Режим доступа : [www.antonmatveev.ru/storages/library/music/mozart.doc](http://www.antonmatveev.ru/storages/library/music/mozart.doc).

<sup>4</sup> Опера в німецькій переробці дістала назву «Пелігрими з Мекки».

<sup>5</sup> Готфрід Ігнат Плоер був торговим агентом зальцбурзького двору у Відні. 13 червня 1784 р. в його салоні у віденській передмісті Деблінче відбулась академія, де Моцарт грав з Бабетою у присутності Паїзелло.



подвійного контрапункту: п'яту відрізняють стомлені хроматизми, у шостій тема переходить до середнього голосу і складається враження, що вона окутана трелями. Зразком орнаментативної є варіація Adagio, в якій змінюються реєстри у другій частині.

Остання варіація в К.В. 455 майже до кінця твору проводиться як звичайно, потім раптово перетворює тему на основі її ритму, поки після кадансового звороту вона не дістане свого оригінального вираження. Завершується фінальна варіація невеликою тематичною кодою. Загалом цей твір визначено значним тематичним багатством.

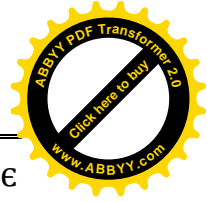
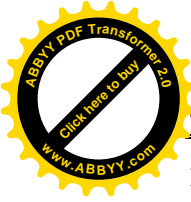
У 1784 р. Моцарт познайомився з італійським композитором Сарті (1720–1802), що проїздом з Петербурга заїжджав до Відня. В листі до батька (9 червня 1784 р.) Вольфганг пише: «Я дуже багато грав йому (Сарті) і в кінці зіграв варіації на тему його арії, чим він вельми втішився». Ці варіації, як і попередні, виявляють загалом однакову будову: починаються із суто фігураційного розвитку, в якому наступне проведення теми переноситься в бас.

Кожен цикл містить по одній мінорній варіації і по одній Adagio. Наприкінці з'являється жадання композитора до великих, вільних, своєрідних зв'язкових побудов – каденцій. Теми трактуються довільно і нагадують фантазії, причому, як правило, міняється розмір теми. Ці варіації набагато простіші, ніж К.В. 455. Значний образ виникає тут лише до 7-ї варіації, яка починається з наслідування італійської канцонети.

Варіації Моцарта на тему «Жінки – найпрекрасніше, що є на світі» з фарсу Е. Шіканедера з музикою Б. Шакка і Ф. Герля належать до найкращого, створеного Моцартом у цьому жанрі, хоч, як і більшість творів такого зразка, мають мелодичну природу. Ці варіації нетрадиційні. Їх незвичайність у самій темі. Цікаво те, що для варіювання Моцарт використовує не лише мелодію пісні, а й інструментальний вступ.

У результаті цього рішення відбувається своєрідний діалог – змагання, що було звичаєм у салонному спілкуванні, наче своєрідний турнір між музикантами, коли демонструвалися віртуозні здібності конкурсантів. У цих варіаціях момент змагання комічно перебільшено. Впадає в око те, що композитор довго не може зважитися на варіювання





## Салонна культура у Відні

першого речення теми. Навіть перед мінорними варіаціями він включає його як самостійну побудову, лише ледь орнаментуючи.

Особливу увагу привертає остання варіація (зі зміною розміру) своїми моцартівськими раптовими відхиленнями від Des-Dur, що підготовляє каденцію. Сама ж вона переходить насамкінець до вільного винахідливого розвитку теми: окремі її фрази контрапунктують одна з одною і нарешті починається весела гра з кадансовою формулою. Створюється враження, що один із музикантів, що змагаються, ніяк не може втрапити у потрібну тональність, то втручається й руйнує проведення основної теми і, нарешті, закінчує в гордій самотності, демонструючи вишукану імітацію основного мотиву вступу.

Таким чином, аристократичні салони XVIII ст., безперечно, не могли не справляти вплив на творчі пошуки Моцарта. Успіх будь-якого композитора на той час залежав від затребуваності його як виконавця. Салонні гості ждали розваг в імпровізаціях музикантів, які надалі записувались та видавались як популярні варіаційні цикли. Так, за життя Моцарта видано його твори лише до ор. 18 (K.V. 451), тоді як усі варіації і пісні надруковано в повному обсязі.

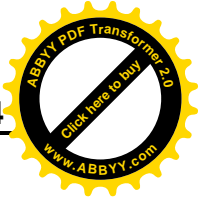
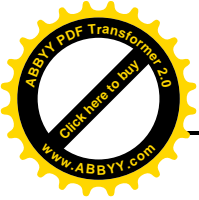
Щоб задовольнити свої істотні потреби, Моцарт мав писати досить багато і різне, «значна частина його фортепіанних п'єс писалася на догоду людям, з якими він спілкувався і з якими особисто хотілось дістати собі певну п'єсу з-під його пера, в таких випадках Моцарту треба було зважати на рівень музичної підготовки таких замовників. Ось чому з-поміж його п'єс для клавесина є такі, що, на наш погляд, не сягають його рівня»<sup>1</sup>.

Таку суб'єктивну думку Стендаля навряд чи можна віднести до варіаційних циклів Моцарта. Більшість з них сповнені дотепів, грації, гумору, виконання їх потребує тонкої майстерності. Не дивно, що серед сучасних концертних афіш рідко можна зустріти виконання варіацій Моцарта. З одного боку, це дуже складний з огляду на віртуозність репертуар, а з другого – ті художні завдання, що вирішує Моцарт у варіаційних циклах, не дуже глибокі, на противагу сонатам. Сучасному виконавцеві слід перебороти певну романтичну інерцію і спробувати почути у варіаціях Моцарта як незвичайного майстра деталі.

---

<sup>1</sup> Стендаль А. Собрание сочинений : в 15 т. Т. 8 : Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазіо / А. Стендаль. – М. : Правда 1959. – 679 с.





## 4.2. Бетховен і віденський салон

Людвіг ван Бетховен приїздить до Відня на початку зими 1792 р. Атмосфера музикальних Афін XVIII ст., як називали Відень у той час, сприяла еволюції Бетховена як піаніста і композитора. Перші літа перебування у Відні пов'язані в композитора з певними матеріальними труднощами. Зі спогадів, записаних Л. Нолем, портрет Бетховена тих літ малює молодика невисокого росту, з непоказною фігурою і смуглявим обличчям зі слідами віспи. Темне волосся кудлато звисало над обличчям, одяг простий і без імпозантності, обов'язкової у той час, «у його говірці, способі висловлюватись, манерах, у звертанні не було витонченого вишколу»<sup>1</sup>.

Екстравагантність у зовнішності, поведінці заповідала міф про романтичного митця, якусь особливість натури, що інтригувала салонну публіку. І відтак не лише творчість, а й саме життя митця ставало якимось центром, довкола якого породжувались чутки, відбувалася кристалізація ідей, уявлень про кумира, що витали в духовній атмосфері епохи.

З часом Бетховен стає помітною фігурою в аристократичних колах. Неординарність піаніста викликає пильний інтерес вишуканого салонного товариства, в якому Бетховен стає ексцентричним «enfant terrible»<sup>2</sup>, якому прощають будь-які чудернацькі витівки.

Широковідомий випадок, що стався в салоні Ліхновських, пов'язаний з матір'ю княгині Ліхновської графинею Туї<sup>3</sup>. Маестро залишився невблаганним перед проханням літньої графині, що стояла перед ним на колінах, прохаючи виконати ще щось зі свого репертуару.

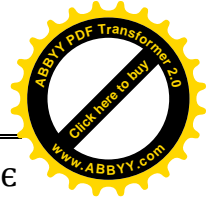
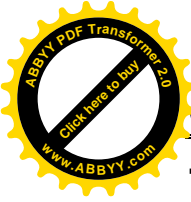
Тридцятилітній композитор, завойовник публіки і великий віртуоз, стає «салонним левом, яким марить молодь, який викликає захват і дивиться з погордою на це елегантне, чуйне, вишукане

---

<sup>1</sup> Ноль Л. Бетховенъ его жизнь и творения. Томъ 1. Юность / Л. Ноль ; пер. В. Кронебергъ, изд. А. А. Карцева. – М., 1892. – 592 с.

<sup>2</sup> *Enfant terrible* (франц.) жахлива дитина, тут: епатажна, нетактовна людина.

<sup>3</sup> Ліхновська Марія Христина, уроджена фон Туя – Гогенштейн (1765 – 1841), княгиня від 1788 р. – дружина князя представника польського аристократичного роду Карла Ліхновського (1756 – 1814), мецената, палкого прихильника творчості Бетховена.



## Салонна культура у Відні

товариство, хоч воно йому й необхідне»<sup>1</sup>. Бетховен з успіхом виступає перед знатною публікою як піаніст та акомпаніатор<sup>2</sup>, чим приваблює увагу професіоналів і, що для нього найважливіше, меценатів.

З листа Бетховена до Франца Гергарда Вегелера (1765–1848)<sup>3</sup>, датованого 1800 роком, відомо, що становище композитора непогане. «Мої твори дають мені багато грошей; замовлень я маю більше, ніж можу виконати. На кожну річ мою з'являються шість–сім видавців і навіть більше: зо мною не умовляються: я вимагаю – і платять»<sup>4</sup>.

Тепер Бетховен може дозволити собі комфорт для життя і роботи. Веде світське життя – танцює в салонах і має свій виїзд<sup>5</sup>. На портреті роботи Г. Штайнхаузера 1801 р. Бетховен, що так зневажав моду, має вигляд денді з червоно-білою тричі закрученою краваткою. А мініатюра Горнемана 1802 р. показує нам Бетховена «зодягнутого за всіма вимогами моди того часу, з бакенбардами, зачіскою “а ля Тітус”, з фатальним поглядом байронівського героя, але із тою наполеонівською енергією непіддатливої людини»<sup>6</sup>. Очевидно, цей час для Бетховена був найщасливішим у його житті.

В аристократичному салоні визнання виконавця-віртуоза визначалося вмінням у найкоротший термін після прем'єри престижної опери написати варіації на популярні теми. Спогади Ф. Вегелера про ранньовіденський період композитора відтворюють атмосферу, в якій створювались варіації. «Бетховен був одного разу в ложі під час вистави “La Molinara” (Paisello) з дамою, яка була йому дорога. Під час виконання відомої арієти “Nel cor più non mi sento” дама сказала йому, що в неї були варіації на цю тему, але вона їх загубила. Бетховен уночі написав 6 варіацій на цю тему і вранці відіслав їх».

---

<sup>1</sup> Роллан Р. Музыкально-историческое наследие : в 8 вып. Вып. 5 : Бетховен. Великие творческие эпохи. От «Героической» до «Аппассионаты». Жизнь Бетховена / Р. Роллан ; пер. с фр.; ред., сост. и коммент. В. Брянцевой. – М. :Музыка, 1990. – 285 с., нот., портр.

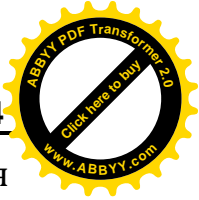
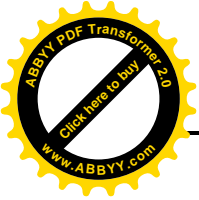
<sup>2</sup> Відомо, що Бетховен виступав у музичних салонах Відня зі співачкою Герарді, котра близько 1795–1797 здобула визнання світської публіки (див. коментарії до листа Бетховена до К. Герарді (Відень, 1795–1797)).

<sup>3</sup> Професор медицини, один із найближчих друзів юності композитора, автор «Біографічних нотаток про Бетховена».

<sup>4</sup> Письма Бетховена 1787–1811. – М. : Музыка? 1970. – 575 с.

<sup>5</sup> Граф Антоні Броун (1754–1812) – шанувальник творчості Бетховена, подарував йому коня.

<sup>6</sup> Роллан Р. Музыкально-историческое наследие : в 8 вып. Вып.5 : Бетховен. Великие творческие эпохи. От «Героической» до «Аппассионаты». Жизнь Бетховена / Р. Роллан ; пер. с фр.; ред., сост. и коммент. В. Брянцевой. – М. :Музыка, 1990. – 285 с., нот., портр.



Ще однією особливістю варіацій із посвятою стала традиція вписувати їх у салонні альбоми. Так, із листів сестер Брунsvік відомо, що чотири (I, II, V, VI) варіації на вірші Й. Гете «Ich denke dein»<sup>1</sup> для фортепіано у чотири руки «було вписано в альбом Терези і Жозефіни Брунsvік<sup>2</sup> ще 23 травня 1799 р.» (Бетховен. Коментарі до листів. с. 154). У подальшому дослідженні стає відомим факт уписування варіацій у салонний альбом. Так, у листі до композитора і музичного видавця Ф. Гофмейстера<sup>3</sup> у Лейпциг (Відень, близько 18 вересня 1803 р.) Бетховен пише, що чотирьохручні варіації на тему його пісні «вписані мною в альбом як офіра на добру згадку» Жозефіні Дейм, уродженій Дейм, і Терезі Брунsvік.

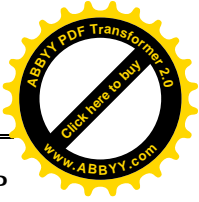
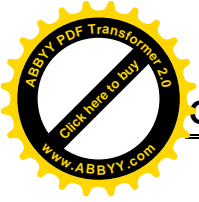
Книжки ескізів віденського періоду виявляють поряд із загальновідомими творами Бетховена ще безліч варіаційних циклів на теми популярних тоді опер.

Багато варіацій мали свою історію написання і посвяти. У той час поява варіаційних циклів рекламувалась у газетах. Наприклад, про появу дванадцяти варіацій для скрипки й фортепіано на тему опери Моцарта «Весілля Фігаро» оголошено у віденській газеті «Артарія і комп.» 31 липня 1793 р. То був перший твір композитора, виданий у Відні. Бетховен присвячує варіації Елеонорі фон Брейнінг і посилає до Бонна «на роковини від дня від'їзду з рідного міста» з листом-поясненням: «Варіації трохи трудні: особливо трелі в Coda. Та це вас не повинно засмучувати: ви можете грати лише трель, пропускаючи інші ноти, бо той же голос іде у скрипці. Я б ніколи не написав цього, але не раз помічав, що деякі слухачі моєї фантазії записували їх другого дня і видавали за свої. Через те, що таке може статися, то вирішив застерегти їх. Друга причина та, що мені хотілося зробити незручну ситуацію для деяких тутешніх піаністів; багато з них мої смертельні вороги і мені хотілося помститися їм: я знаю, що їм пропонуватимуть зіграти мої варіації, а вони не зможуть це зробити».

<sup>1</sup> Ich denke dein (нім.) – Я думаю про тебе.

<sup>2</sup> Жозефіна Брунsvік (1799–1921) по чоловікові Дайм, графиня, учениця Бетховена. Тереза Брунsvік (1775–1861), графиня, учениця і близький друг Бетховена, авторка «Щоденників» і «Мемуарів», де є важливі матеріали про стосунки Брунsvік з композитором.

<sup>3</sup> Гофмейстер Франц Антон (1754–1812), композитор і музичний видавець, автор низки концертів та інших творів для флейти.



## Салонна культура у Відні

До варіаційних циклів ранньовіденського періоду належать тринадцять варіацій (A-Dur) для фортепіано<sup>1</sup> на тему з зінгшпіля «Das rota Käppchen»<sup>2</sup> К. Дітерсдорфа (1739–1799) – одного з відомих австрійських композиторів і скрипалів того часу, творчість якого відзначено безліччю яскравих, несподіваних, дотепних ефектів.

У 1795 р. написано 9 варіацій (A-Dur) для фортепіано на популярну тему «Quant'è più bello» з опери Дж. Паїзелло (1740–1816) «La Molinara»<sup>3</sup>, присвячений князеві Ліхновському, і шість варіацій (G-Dur) для фортепіано на тему дуету «Nel cor più non mi sento» з цієї ж опери. Обидва варіаційні цикли опубліковано у 1796 році.

Своєрідним музичним компліментом стають дванадцять варіацій (G-Dur) для фортепіано на тему «Мінуета à la Viganò» з балету Я. Гайбеля «Le nozze disturbate»<sup>4</sup>, написані у 1795 р. Творчість популярного італійського танцівника, лібретиста і композитора балетів Сальваторе Вігано (1760–1821) вирізняли постановки, побудовані на ритмізованій пантомімі і танці з яскравою динамікою та експресією. Надалі відбувалася творча співпраця Бетховена і Вігано, наслідком якої з'явився у 1801 р. єдиний балет Бетховена «Творіння Прометея».

На теми хваленої у Європі опери французького композитора і музичного письменника А. Гретрі (1741–1813) «Річард Левине Серце» Бетховен написав вісім варіацій (C-Dur) для фортепіано, що були опубліковані у 1798 р.

Бетховен присвячує свої твори не лише знайомим і друзям, а і своїм ученицям. Наприклад, княгині Анні Луїзі Одескалки, піаністці та своїй учениці присвятив десять варіацій (B-Dur) на тему «La stessa, la stessissima» з опери Антоніо Сальєрі «Фальстаф»<sup>5</sup>.

До цього періоду творчості належить і дванадцять варіацій A-Dur на тему російського танцю з балету П. Враницького «Das Waldmädchen»<sup>6</sup>. Цей твір присвячено дружині російського полковника

<sup>1</sup> Написані у 1792 р. й опубліковані у 1796 р.

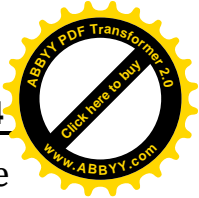
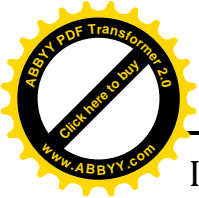
<sup>2</sup> «Das rota Käppchen» (нім.) – «Червона шапочка»

<sup>3</sup> «La Molinara» (італ.) – «Мельничка».

<sup>4</sup> «Le nozze disturbate» (італ.) – «Неспокійне весілля»

<sup>5</sup> Написані й опубліковані е 1799 р.

<sup>6</sup> «Das Waldmädchen» (нім.) – «Лісова дівчина».



І. Ю. Броуна – піаністці А. Фітінгоф-Щель<sup>1</sup>, у салоні якої Бетховен не раз виступав. Написані восени 1796 р., варіації A-Dur видано у квітні 1797 р. Російський танець, на тему якого написано варіації, виявляється завоїстою «Камаринською». Для Бетховена, мабуть, народний танець, героєм якого є «п'яний мужик», сприймався як екзотика, піднесена на потіху салонному товариству.

Для варіаційних циклів, написаних у ранній віденський період, характерне «прагнення до розмаїття»<sup>2</sup>, де «Бетховен не прагне порвати з “галантною” мовою, використовуючи давній інтонаційний лад»<sup>3</sup>.

Рануєвіденський період завершує цикл багателей ор. 33. То був салонний жанр, що з'явився у творчості Франсуа Куперена і відповідав естетиці рококо з відходом від реального життя. Мініатюри – це музичні дрібнички, що як сувенір дарували гостям аристократичного салону. Багателі відтворювали реальний світ як світ фантазії, театралізованої гри в пасторально-образних сюжетах.

У творчості Бетховена жанр багателі подибується у різні періоди. Крім мініатюр ор. 33, Бетховен написав у 1820–1822 рр. багателі ор. 119, надруковані у Шлезінгера в Парижі<sup>4</sup> та у Клементі в Лондоні у 1823 р. Підсумковим стали цикл багателей ор. 126, написаний у кінці 1823 р. та опублікований у 1825 р. Шість багателей ор. 126 разом з останніми сонатами і грандіозними варіаціями на тему вальсу Діабеллі завершують тривалу еволюцію творчості Бетховена.

Перші багателі ор. 33 були написані у 1802 році й опубліковані наступного року<sup>5</sup>. Їх названо на французький лад «Bagatelles», на відміну від останніх ор. 119 і 126, які композитор назвав «Kleinigkeiten», що еквівалентно французькій назві.

---

<sup>1</sup> Графині Броун присвячено 8 варіацій (F-Dur) для фортепіано на тему терцета у «Tändeln und scherzen» з опери Ю. Зюсмаєра «Соліман II», написані у 1799 р. і тоді ж опубліковані.

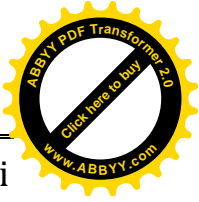
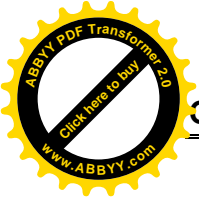
<sup>2</sup> Книга ескізів Бетховена за 1802–1803 годы. Исследование и расшифровка Н. Л. Фишмана. – М. : Госмузиздат, 1962. – 341 с.

<sup>3</sup> Музыка французской революции XVIII века. Бетховен. – М. : МГК им. П. И. Чайковского (кафедра истории заруб. муз.), 1967. – 441 с.

<sup>4</sup> У паризькому виданні текст титульного листа ознаймив: «Нові багателі у збірці простих і приємних п'єс для фортепіано Л. Бетховена у книготорговця та видавця Моріса Шлезінгера».

<sup>5</sup> Автограф циклу ор. 33 зберігається в Цюриху.





Гіпотетично деякі багателі ор. 33 в ескізах могли бути написані ще у 1782 р. То були розрізнені п'єси, створені різного часу і, можливо, введені окремими частинами в ранні сонати.

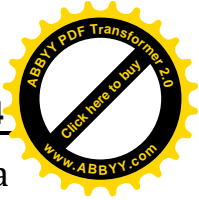
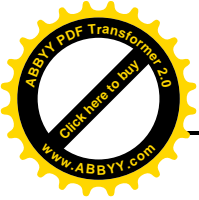
Спробуймо простежити особливості інтерпретації циклу багатель ор. 33 геніальним канадським піаністом Гленом Гульдом (1932–1982), записаного у 1978 р. Його версія багато в чому суперечить поширеній редакції циклу, зробленій одним з улюблених учнів Ф. Ліста піаністом Е. д'Альбером (1864–1932).

Творчості Бетховена Гульд приділяв багато уваги. Але стиль його гри відрізняється під час інтерпретації ранніх і пізніх опусів Бетховена. Так, багатель № 1 (Es-Dur) з циклу зразу вводить у світ невимушеного салонного музикування. Кокетлива тема лендлеру розкошує на стакатному акомпанементі. Відсутність таких очікуваних різких «вигуків» бетховенського *sforzando* і вольової динаміки свідчить про цілком інший піанізм, пом'якшений і витончений. Імпровізаційність подачі матеріалу підкреслено Гульдом у таких характерних для салонного піанізму розбіжностей баса з мелодичним голосом. Усі пасажі багатель інтерпретовано в салонній бездоганно граціозній техніці *perlè*, за якої легатний елемент пасажу розсипається легким стакатним шлейфом дрібних тривалостей.

Промовисте скерцо (C-Dur) № 2 справляє враження партитури, що звучить, де інструмент, подавши репліку, може три такти мовчати, і цю паузу нібито інтонує диригент. У трактуванні Гульда багатель відзначається примхливим акцентуванням, яке звучить у діапазоні півтонів, що жодного разу не переходить грань різких динамічних вкраплень. Кожен фортепіанний пласт вирізняється яскравою, чіткою і випуклою подачею музичного матеріалу.

Третя мініатюра (F-Dur) – багатель-пастораль, але в радісно-лукавих настроях. Тональні зіставлення (F-Dur) і (D-Dur), як «луна», створюють ефект відкритого простору у закритому інтер'єрі. Цей засіб нагадує експромт в інтер'єрах знаменитого салону Катерини де Вівонн маркізи де Рамбуйє (1588–1665), де господиня могла на деякий час заслонити якесь вікно, щоб потім лагідно підвести до нього і вразити дивною альтанкою в саду чи парку.





Пасторальну тему, але в ліричних настроях підхоплює і четверта багатель (A-Dur). В інтерпретаціях Гульда вона стає сценкою у шубертовських настроях.

Салонний світ для зрілого Бетховена стає тісним у п'ятій, шостій і сьомій багателі, що сприймаються як мініцикл з ознаками сонатного стилю. Тут Бетховен наче виривається з юнацьких шат, він змужнів, це вже зрілий композитор з його патетикою, волею, лише ледь пом'якшеною в інтерпретації Гульда незначними *rubato* і темповими заокругленнями фраз.

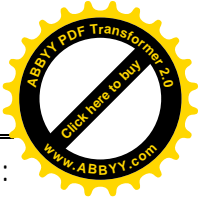
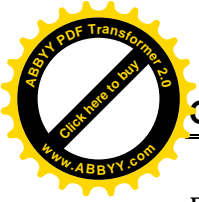
Культивований у музикознавстві образ Бетховена як людини немолодої підходить до зрілої та пізньої творчості композитора. Мимоволі цей образ спроектовано на його ранній період. А тим часом у багателях ор. 33 і ранніх варіаціях відтворено реальний світ салонів, світу фантазії і театралізованої гри, що оточувала Бетховена на межі XVIII–XIX ст.

### Обов'язкова література

6. Аберт Г. В. А. Моцарт/ Г. Аберт ; пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1987.– Часть первая, книга первая. – 507 с.
7. Аберт Г. В. А. Моцарт/ Г. Аберт ; пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1980.– Часть первая, книга первая. – 638 с., ил., нот., 1 л. ил.
8. Аберт Г. В. А. Моцарт/ Г. Аберт ; пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1983.– Часть первая, книга первая. – 518 с., ил., нот., 1 л. ил.
9. Ноль Л. Бетховенъ его жизнь и творения. Томъ 1. Юность / Л. Ноль ; пер. В. Кронебергъ, изд. А. А. Карцева. – М., 1892. – 592 с.
10. Письма Бетховена 1787-1811. М.:Музыка. 1970. – 575 с.
11. Эррио Э. Жизнь Бетховена : [монография] / Э. Эррио ; пер. с фр. Г. Эдельмана. – 4-е изд. – М. : Музыка, 1975. – 350 с

### Додаткова література

1. Берни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествий 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Ч. Берни. – М.–Л. : Музыка, 1967. – 289 с.
2. Гете И. Из моей жизни / И. Гете // Собрание починений : в 10 т. Т. 3. – М. : Худож. лит., 1976. – 718 с.
3. Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы. Исследование и расшифровка Н. Л. Фишмана. – М. : Госмузиздат, 1962. – 341 с.
4. Моцарт В. Избранная переписка период создания оперы «Идоменей» 1789–1781/ В. Моцарт. – М. : Гос. муз. изд-во, 1958. – 173 с.
5. Стендаль А. Собрание починений : в 15 т. Т. 8 : Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазіо / А. Стендаль. – М. : Правда, 1959. – 679 с.



## Салонна культура у Відні

6. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие : в 8 вып. Вып. 5 : Бетховен. Великие творческие эпохи. От «Героической» до «Аппассионаты». Жизнь Бетховена / Р. Роллан ; пер. с фр. ; ред., сост. и коммент. В. Брянцевой. –М. : Музыка, 1990. – 285 с., нот., портр.

### Запитання для самоперевірки та повторення

- Чому салонна культура з Парижа поширилась по всій Європі?
- У чому спільність ознак французької і віденської салонної культури, а чим вони відрізняються?
- Які форми музикування сприяли створенню жанру варіацій?
- Які прийоми віртуозності використовував Моцарт у варіаційних циклах?
- Наведіть приклади музичних компліментів в ранньовіденському періоді творчості Бетховена.
- Охарактеризуйте жанр багателі в фортепіанній музиці Бетховена.



## РОЗДІЛ 5. САЛОНИ МЕЖІ XVIII І XIX СТОЛІТЬ

### 5.1. Паризький салон

#### 5.1.1. Салон давнього зразка

#### 5.1.2. Елегантність нових салонів

#### 5.1.3. Салон як сцена для непересічних чоловіків

#### 5.1.4. «Пробудження лева» Антона Контського як символ салонності

### 5.1. Паризький салон

Кожне століття володіє своїм мірилом. Наступне століття захоплюється тим, що пригнічувало попереднє. Французька революція дощенту розбила ніжний порцеляновий світ салонів XVII ст., проте уламки того життя, тих традицій були живучі у вищому товаристві межі XVIII і XIX ст. Поразка Наполеона призвела до реставрації Бурбонів. Отже, до Парижа посунули натовпи дворян-емігрантів.

Королівський двір епохи Реставрації не міг воскресити традицій дореволюційної доби: атмосфера його стала безбарвною і безплідною. Саме салони стають тією громадською інституцією, що продовжує національну традицію, наповнюючи новим змістом життя товариства.

#### 5.1.1. Салони давнього зразка

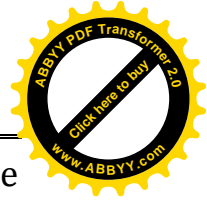
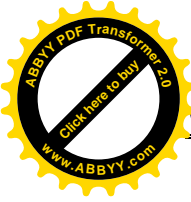
На межі XVIII і XIX сторіч королівський двір і салони давнього зразка поєднувалися численними зв'язками. У них бували одні і ті самі особистості. За Липневої монархії, навпаки, представники салонів здебільшого покидають двір. «Цілком утілення світськості»<sup>1</sup> – салон стає простором культурного спілкування вищого товариства.

До зміни сфер впливу спричинився переінакшений склад пореволюційного світського товариства, що потерпіло від революції, Директорії, імперії Наполеона. Епіцентр дворянської світської культури рішуче перемістився з королівського палацу до салонів.

Французьке слово «monde», що стало надбанням лексики Європи і Росії, означало «світ», «вищий світ», який складався із салонів, гуртків, придворних партій, які постійно прагнули розширити сферу свого впливу.

---

<sup>1</sup> Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь или как возник «весь Париж» / А. Мартен-Фюжье ; предисл. и пер. В. Мильчиной. – М. : Изд. Собашниковых, 1998. – 480с.



## Салони межі XVIII і XIX століть

У тлумачному словнику Еміля Літре «Весь Париж»<sup>1</sup> уперше з'являється поняття «світська людина» чи людина «comme il faut» (пристойна), що визначало феномен представника «світу» – джентльмена.

На початку Реставрації монархії світськими вважалися лише аристократи-придворні, у яких «красномовність уважалась лестити з гідністю»<sup>2</sup>. То було коло обранців, чи «Пті Шато», як називався «малий двір» під час Реставрації. Тут домінували манери вишуканого поведження, чарівливої витонченості та чіткого дотримання етикету. Це виклиало деяку іронію у Стендаля, який уважав, що жити смішно за правилом «1451, що скеровує його поведінку, або за правилом 8600-м»

Серед салонів Франції початку XIX ст. зберігаються шляхетні садиби з рисами дореволюційних традицій. Так, Сен-Жерменське передмістя «зі своєю говіркою, манерами... особливими традиціями... посідає в Парижі те ж становище, яке в давнину посідав двір. За всю історію в паризької аристократії був свій центр: Сен-Поль у XIV ст., Лувр у XV, "Отель" Рамбуйє, Версаль у XVII. Тут жив вищий прошарок французької шляхти, що була завсідником двору. До неї належали представники спадкової аристократії, що мешкали в Парижі. То був осередок "щирих" роялістів. У таких салонах панувала старовинна французька дотепність з її прихованою глибиною, з безліччю витівок та вишуканою ввічливістю.

Там можна було знайти «витончене обходження, всупереч стриманості, притаманній добре вихованим людям, а головне, там знайдете багатство думки»<sup>3</sup>.

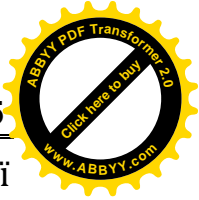
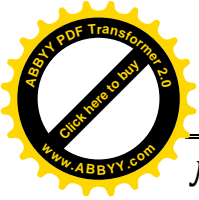
Розмовою в салоні керувала сама господиня, слідкуючи за її протіканням з більшою чи меншою пильністю. У деяких салонах було й слова мовити. Основну тему салонів «старовинного товариства» становило обурення сучасними порядками: «якобінством

---

<sup>1</sup> Тлумачний словник Е. Літре «Весь Париж» датує появу цього слова 1820 р., газета «Сьекль» 1837 р. визначить його як «священне воїнство», що нараховує від 4 до 5 сотень чоловік і складається «з денді, літераторів, модниць, синіх панчо, розмаїтих знаменитостей», «військо це набуває бойової готовності в разі різних торжеств, прем'єр, вечорів у Опері, перегонів, салонних прийнять»

<sup>2</sup> Ремюза Ш. Афоризмы / Ш. Ремюза. – Режим доступу : <http://aforism.nnov.ru/?owner=Шарль%20Ремюза>.

<sup>3</sup> Бальзак О. Второй силуэт женщины / О. Бальзак // Собрание починений : в 24 т. Т. 1. – М. : Правда, 1960. – С. 397–468 (Б-ка «Огонек»).



Людовіка XVIII, хартією, бонапартистами, блюзнірством щодо блакитної орденської стрічки, якої сподобались буржуа. Світський люд Сен-Жерменського передмістя жили від прибутків з ренти, розважаючись у салонах. Світське товариство епохи Реставрації – “ті, кого звать “весь Париж” – особи, рекомендовані до двору”, – пише у своїх мемуарах пані Гонто, гувернантка сина і доньки герцога Берійського»<sup>1</sup>.

Ця категорія парижан, крім належності до спадкової аристократії, підносила ще й стиль, який означав старовинну вишуканість мови та манер, коли, «людина вищого товариства... вміла чемно відрекомендуватись, мовити люб'язні слова, пам'ятаючи вишукані манери минулого і знаючи чи не всі правила галантної поведінки»<sup>2</sup>.

За Липневої монархії Сен-Жерменське передмістя стало символом старовинних цінностей, які суперечили сучасності. До його представників стали відносити всіх аристократів, вірних старшій галузі Бурбонів<sup>3</sup>.

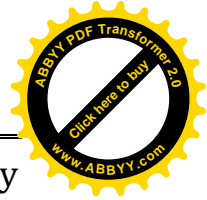
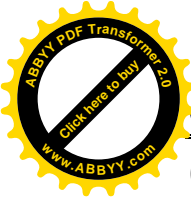
В опозиції до влади перебував салон Анни Луїзи Жермен, баронеси мадам де Сталь (1766–1817). То був різновид інтелектуального салону, де товариство збиралось винятково заради спілкування з усебічно розвиненою господинею. Прекрасна співбесідниця, мадам де Сталь уважала, що «бесіда не є для французів засобом передавання думок, почуттів чи ділових відомостей, ні – це інструмент, на якому люблять грати і який надихає уми, як музика в одних народів і міцні напої в інших»<sup>4</sup>. Вона скеровувала світську бесіду, яку вважала «вільним мистецтвом» – мистецтвом імпровізації на будь-яку тему. «Погляд швидкий і проникливий, зауваження рішучі за новизною та істиною... – усе прославляє розум і почуття цієї незвичайної жінки», – із захопленням характеризував мадам де Сталь

<sup>1</sup> Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь, или как возник «весь Париж» / А. Мартен-Фюжье ; предисл. и пер. В. Мильчиной. – М. : Изд. Собашниковых, 1998. – 480с.

<sup>2</sup> Бальзак О. Госпожа Фирмиани / О. Бальзак // Собрание сочинений: в 24 т. Т. 2. – М. : Правда, 1960. – С. 5–25 (Б-ка «Огонек»).

<sup>3</sup> Відтак давня аристократія залишилась вірна своїм традиціям, і салони Сен-Жерменського передмістя було закрито для нуворишів, а від липня 1850 вони пішли у мовчазну опозицію. Лише дехто не захотів відмовитися від впливу, який вони справляли на паризьке світське товариство. То був салон пані де Кастеллан (1796–1847) – дружини маршала Кастеллана – і салон пані Обертон (1800–1851)

<sup>4</sup> Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина / Ю. М. Лотман. – М. : Книга, 1987. – 336 с. (Писатели о писателях).



## Салони межі XVIII і XIX століть

О. Пушкін<sup>1</sup>. Цій непересічній жінці Ш. Ремюз присвятив у 1818 р. у «Філософських архівах» («Archives philosophiques») свою першу статтю.

Її проникливий розум та глибокий інтерес до метафізичних і політичних проблем не уможлиблює писати легко й вишукано в дусі традицій елегантного й вільного стилю старовинного салону. До того ж Жермена де Сталь була вельми музикальна і володіла чарівним голосом. У її салоні часто музикували й захоплено сперечалися про суть мистецтва і проблему впливу музики на людину. «Одні бажають знайти в ній (музиці) переклад слів, інші (це італійці) вдовольняються загальною відповідністю між ситуаціями п'єси та задумом арій і шукають насолоди від самого мистецтва. Жермені де Сталь ближча друга думка»<sup>2</sup>.

Виявом роялістського спрямування був розташований на бульварі Мадлен (boulevard de la Madeleine) № 32 салон славетної красуні пані Жюлі Аделаїди Рекам'є (1777–1849). Його, за словами інтенданта Парижа Берт'є де Совіньї (1737–1789), називали «капличкою для поклоніння богіві Шатобріану (1768–1848). Ежен Делакура, якого Генріх Гейне назвав «портретистом левів», написав портрет пані Рекам'є<sup>3</sup>. Завдяки його завсідництву і впливу, салон Рекам'є стає інтелектуально-артистичним. Серед його відвідувачів плеяда французьких знаменитостей, а саме : А. Ампер, О. Бальзак, В. Гюго, А. Мюссе, А. Стендаль, Е. Делакура. На відміну від Ж. де Сталь, пані Рекам'є не писала віршів та романів, не писала картин, однак була цікавою співбесідницею.

Літературознавець і критик Ш. Сент-Бев (1804–1869) – завсідник ліонського салону мадам Рекам'є – у 1817 році завважив особливість будь-якого салону, де домінувала освічена жінка, господиня дому, яка володіє вищою мірою не тим розумом, що сяє сам по собі, а тим, що змушує горіти і робить особливо осяйним розум інших.

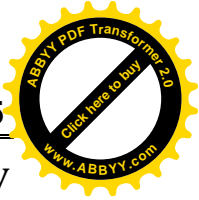
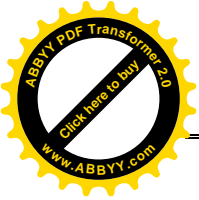
---

<sup>1</sup> Цветов В. Жермена де Сталь / В. Цветов. – Режим доступа : <http://his.1september.ru/2003/32/1.html>.

<sup>2</sup> Музыкальная эстетика Франции XIX века : сб. / [под ред. Е. Ф.Бронфин]. – М. : Музыка, 1974. – 327 с.

<sup>3</sup> Серов А. Н. Статьи о музыке: Музыкальная критика : в 7 вып. Вып. 6: 1863–1866 / А. Н. Серов. – М. : Музыка, 1990. – 343 с.





Був ще також салон пані де Буань (1781-1866), що, на думку письменника, філософа, державного діяча Шарля де Ремюза (1797–1875), зберіг «принади старовинної світської ввічливості та вміння вести себе в товаристві. Цей салон був відкритий для найповажніших представників влади. Там збирались уламки старовинного Сен-Жерменського передмістя. Шарль Ремюз уперше потрапив туди у 1832 р. й оцінив облесну доброзичливі сит та заохочувальну увагу, з якими зустрічала гостей господиня. Вона уникала оригінальничати, бо боялась більше усього, аби її салон не набув того «ексцентричного вигляду», якого не сприймали в Сен-Жерменському передмісті»<sup>1</sup>.

Якщо «французькі дами вищого світу наслідували своїм розумом літніх послів<sup>2</sup> «(вони були вельми стримані та манірні у прояві почуттів), то знамениті господині новомодних салонів прагнули оригінальності, що доходила до екстравагантності.

#### 5.1.2. Елегантність нових салонів

Поступово салони давнього зразка сходили зі сцени, а з ними і всі традиції аристократичного стилю поведінки. Стиль минулого століття стикається зі стилем віку нового: великосвітська дама йде вже під руку з ділком.

Образ знатної дами, яка пам'ятала салон XVIII ст., зникає з нових салонів «разом з усім пишним оточенням минулого століття, разом з пудрою, мушками, пантофлями, корсажами на планшетах, прикрашеними надміром пишних бантів»<sup>3</sup>. З'являються елегантні та ексцентричні жінки, обрані «суспільною думкою в жіночу законодавчу палату; і вони будуть для прекрасної статі тим, ким в Англії є джентльмен».

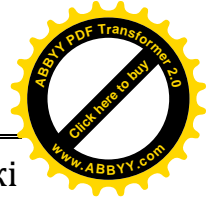
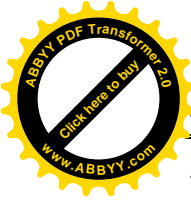
Слово «джентльмен» (з англ. gentleman, фр. gentilhomme) прийшло до Франції з Англії і спершу означало знатну людину, що належала до вищих кіл суспільства, до аристократії та дворянства. Відтак

---

<sup>1</sup> Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь или как возник «весь Париж» / А. Мартен-Фюжье ; предисл. и пер. В. Мильчиной. – М. : Изд. «Собашниковых», 1998. – 480с.

<sup>2</sup> Стендаль А. Арманс //Собрание починений : в 15 т. Т. 4 / А. Стендаль. – М. : Правда, 1959. – С. 5–187

<sup>3</sup> Бальзак О. Второй силуэт женщины / О. Бальзак // Собрание починений : в 24 т. Т. 1. – М. : Правда. 1960. – С. 397–468 (Б-ка «Огонек»).



## Салони межі XVIII і XIX століть

«джентльменом» стали називати людину, що чітко виконує світські правила й етикет. Риси джентльмена визначені ще у XVIII ст. Лорд Честерфілд у листах до сина детально описує прикмети джентльмена<sup>1</sup>.

Революція визначила свідомість нового покоління. Буржуазія внесла нові цінності і затьмарювала традиції спадкової аристократії. Знатність і шляхетність походження не давали більше привілеїв. Буржуазія відвоювала собі важливу роль у державному керівництві. Участь у виборній палаті відкрила їй шлях до судових і фінансових посад.

Нова генерація молоді оселяється у кварталі Шосе д'Антен на правому березі р. Сени. Там «усе молоде, сповнене життя, можна бачити останні новинки моди, бульварами гуляє ошатна публіка, а театри – поруч<sup>2</sup>. Банкіри, юристи мистці відкривають салони, де виявляються сучасні тенденції, пов'язані з динамічністю життя тих, хто завдяки промітності та особливим талантам пробиває собі шлях. «Усі прагнуть певної цілі або спішать розбагатіти. Час... став дорожчий від грошей»<sup>3</sup>.

Інтер'єр новомодного салону стає смисловим і композиційним центром усього дому та вельми змінюється. Вітальня тепер, за словами О. Бальзака, «ошатна, сіра з рожевим, де розкоші обстановки є тільки простою вишуканістю»<sup>4</sup>.

Мода на все в «античному стилі», чому вельми сприяли розкопки в Геркуланумі, Помпеях і Стабіях, що закінчились у першій половині XIX ст., проявляється в ужитку мармуру, яким викладено і підлогу, і мури у вигляді барельєфів. Стають модними меблі у стилі «Буль» чи «Жакоб», а замість каміна у центрі салону часто опиняється рояль<sup>5</sup>.

---

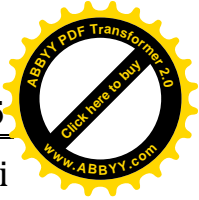
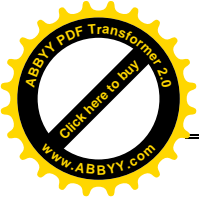
<sup>1</sup> На його думку, це «справжній життєлюб», він «дотримується пристойності і принаймні не наслідує чужих недоліків та не намагається бути фальшивим; ...має світський гламур, невимушену ввічливість, вишукане і приємне спілкування...». Честерфілд вважав за необхідне, «аби кожний рух був відзначений вишуканістю, а у спілкуванні з людьми відчувалось щось вельми привабливе». Джентльмен, на його думку, ніколи не вживає приказок та вульгарних висловів. Він галантний кавалер і щось собою являє у діловому світі.

<sup>2</sup> Бальзак О. Второй силуэт женщины / О. Бальзак // Собрание починений : в 24 т. Т. 1. – М. : Правда. 1960. – С. 228–297 (Б-ка «Огонек»).

<sup>3</sup> Бальзак О. Второй силуэт женщины / О. Бальзак // Собрание починений : в 24 т. Т. 1. – М. : Правда. 1960. – С. 397–468 (Б-ка «Огонек»).

<sup>4</sup> Бальзак О. Второй силуэт женщины / О. Бальзак // Собрание починений : в 24 т. Т. 1. – М. : Правда. 1960. – С. 272 – 527 (Б-ка «Огонек»).

<sup>5</sup> Меблі у стилі «Буль» – художні, розкішно інкрустовані. «Жакоб» – визначаються витонченістю ліній.



Захоплення середньовічною архітектурою романським і готичним стилями стають модною темою салонних бесід і дискусій. Говорити про стрілчаті вікна, розмальовані вітражі, рози і пілястри у світських колах уважається звичаєм і навіть обов'язком.

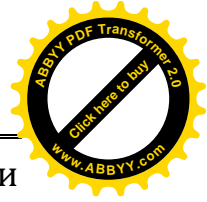
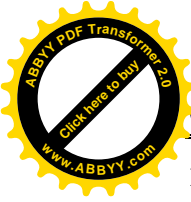
У салонному товаристві культивується мода на екзотичний Схід. Так, французький часопис «Ла Мод» пропонує своїм читачкам тюрбани, прикрашені пір'ям райських птахів. Екзотика завше принадна. Подорожі на Схід стають чи не обов'язковою модою у світських колах. Вишукана простота елегантності як антипод надмірної примхливості стає ідеалом епохи. Елегантність «набуває характеру суто естетичного»<sup>1</sup>, так що оточення начебто забуває про її матеріальні джерела. Елегантність стає модною у словах, думках, учинках. Формується база для нових законів етики вищого світу. У 1803 р. Гете у «Порадах акторам» описує до найдрібніших деталей елегантні умовні театральні жести. З'являється еліта світу, прикметою якої є насамперед фаховий успіх і громадське визнання. За цим уже не стоїть знатне походження чи виконання якихось громадських повинностей. Елітарність – коло «обранців» – стає тою соціальною сферою, куди прагне потрапити всупереч усьому нова генерація молоді.

Аби стати людиною еліти незалежно від походження, необхідно відвідувати салони, де «з'являтися завше елегантно одягненим згідно з модою, яка диктує особливий одяг для восьмої години ранку, полудня, четвертої години дня і для вечора, ...мати приємну зовнішність і з гідністю носити своє ймення, свій фрак і свою голову»<sup>2</sup>. Настає час теорії здібностей, висунутої французьким істориком Ф. Гізо (1787–1874), яка допускала талановитих, та не родовитих людей до керівництва державними справами.

Різного часу в кварталі Шосе д'Антен мешкали Марія Тальйоні, велика танцівниця, Жорж Санд, Фридерік Шопен і Калькбренер, а також Поліна Віардо з чоловіком. Салон ексцентричної Жорж Санд стає провісником нововведень. Своєрідність господині салону, зодягнутої в чоловічий редингот і краватку, чобітки на високих підборах і з

<sup>1</sup> Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь, или как возник «весь Париж» / А. Мартен-Фюжье ; предисл. и пер. В. Мильчиной. – М. : Изд. Собашниковых, 1998. – 480с.

<sup>2</sup> Бальзак О. Второй силуэт женщины / О. Бальзак // Собрание починений : в 24 т. Т. 12. – М. : Правда. 1960. – С.302 – 372 (Б-ка «Огонек»).



незмінною сигарою, надавали їй, на думку сучасників, вигляд трішки навіть агресивний. Сигара була ще одним штрихом в її новому екстравагантному образі. Вечорами в її салоні збиралось осяйне товариство. Стояли розкішні китайські вази, повні квітів. «Меблі оббиті зеленою тканиною, чудовий рояль з палісандрового дерева завше готовий, аби за нього сів Шопен. На стінах картини Делакруа»<sup>1</sup>. Присутніх вабила атмосфера вільного, галасливого салону, де гості часто жартували, іноді досить двозначно. Гостями Ж.Санд стають як літератори, митці (О. Бальзак, Г. Гейне, А. Міцкевич, П. Віардо, Ф. Ламенне, Е. Делакруа, Ш. Сент-Бев, Дж. Меєрбер, О. Франком), так і аристократи «крові» та грошей, введені сюди переважно Шопеном (Чарторизькі, Ротшильди, Дельфіна Потоцька, Сапіга).

### 5.1.3. Салон як сцена для непересічних чоловіків

У новомодних салонах на межі XVIII і XIX ст., як і раніше, існують стійкі ампула – «маски», що стають зразком наслідування. Носії «масок» сповідують протилежні стилі поведінки – «денді» і «enfant terrible»<sup>2</sup>.

Якщо перший був у всьому «comme il faut», то другий – «жахливе дитя» – у всьому був його антиподом. Бальзак уважає денді, «дженджиком», франтом, модником, птіметром<sup>3</sup>. Небайдужий до дендизму А. Мюссе (1810–1857) доповнює характеристику денді як молодика, який «навчився не мати потреби у собі подібних; любитель собак, коней, півнів і пуншу<sup>4</sup>».

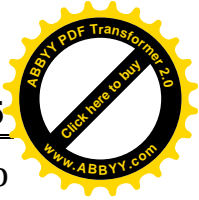
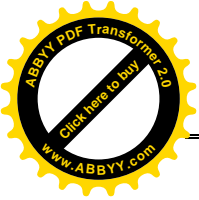
Для денді у його зовнішньому вигляді важливі деталі і позірна екстравагантність. Його костюм, як правило, відзначається економічністю засобів виразності, вишуканою простотою, що створює ефект «помітної непомітності» (conspicuous inconspicuousness). Сюртук на денді щільно обтягував талію і надавав йому подібності до красивої жінки. Його повільна хода, іронічно названа «посольською ходою», привертала до себе увагу.

<sup>1</sup> Кремлёв Ю. А. Фридерик Шопен : Очерк жизни и творчества / Ю. Кремлёв. – 3-е. изд. – М. : Музыка, 1971. – 605 с.

<sup>2</sup> «Enfant terrible» [анфан тэрибль], з фр. – буквально «жахливе дитя», людина, що докучає оточенню своєю поведінкою, нетактовною безпосередністю.

<sup>3</sup> Бальзак О. Собрание сочинений: в 24 т. Т. 4. / О. Бальзак. – М. : Правда, 1960. – 527 с. (Б-ка «Огонек»).

<sup>4</sup> Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь или как возник «весь Париж» / А. Мартен-Фюжье ; предисл. и пер. В. Мильчиной. – М. : Изд. «Собашниковых», 1998. – 480с.



Денді вводить моду на великі вузлуваті тростини і моноклі, що тримались в очній западині без допомоги рук, за рахунок скорочення м'язів обличчя. У паризьких салонах денді ввели моду на особливу вимову букви «р», на «модний жаргон і поверхово галантні слівця в поєднанні з елегійною стурбованістю»<sup>1</sup>. Неординарність зовнішнього вигляду й поведінки в денді мали єдину мету – стати зразком, який оточення «вважає гідним наслідування чи принаймні заперечення»<sup>2</sup>.

Одним із різновидів дендизму в салонах епохи Липневої монархії стає маска світського «лева», моду на якого спровокували, як це не дивно, російські війська. Після тріумфальної ходи російських козаків у 1812 р. «у Парижі замайоріли гривки, борідки та вусики "левів"<sup>3</sup>. Чоловіча мода в Парижі пропонує за збереження фрака з металевими гудзиками, як важливої деталі, в моду входять злегка приталений сюртук, застібнутий до горла, з легкої вовняної тканини, так званий твід. Порівняно вузькі світлі штани, з дугоподібним вирізом унизу, щоб тканина штанів не морщилась біля черевика, доповнюються кольоровою чи картатою жилеткою. У моду входять м'який фетровий капелюх, хоча ще зберігається і традиційний циліндр. Особливе значення має краватка – чорна вдень, біла – ввечері. Їй присвячують спеціальні навчальні посібники, автори яких попереджають чоловіків: пересічну особу впізнають за краваткою без фантазії.

Стати «левом» можна, й не маючи приємної зовнішності, особливих світських манер і тим більше знатного походження. Будь-який денді пристрасно бажає стати левом: не змігши цього зробити, назавжди залишися ніким іншим, як денді-невдахою. Щоб цього не сталося, в той час з'являється можливість відзначитися екзотичним подвигом чи винятковим спортивним досягненням, і ти – «зірка». Хай перебування у цьому амплуа скороминуще, та минуща слава тепер дає шанс пробитися до світського товариства, здобути з цього користь і перетворити її у більш тривалу відомість, про яку б сферу діяльності

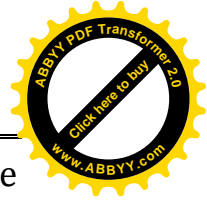
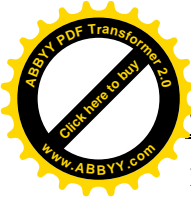
---

<sup>1</sup> Бальзак О. Поиски Абсолюта. // Собрание починений : в 24 т. Т. 20 / О. Бальзак. – М. : Правда, 1960. – С. 5–190 (Б-ка «Огонек»).

<sup>2</sup> Стендаль А. Арманс // Собрание сочинений : в 15 т. Т. 4. / А. Стендаль. – М. : Правда, 1959. – С. 5–187

<sup>3</sup> Бальзак О. Собрание сочинений: в 24 т. Т. 4. / О. Бальзак. – М. : Правда, 1960. – 527 с. (Б-ка «Огонек»).





## Салони межі XVIII і XIX століть

не зайшла мова. Париж стає столицею Європи. Тепер кожен прагне «справити ефект від поета до кондитера»<sup>1</sup>.

До Парижа рушив потік талановитої молоді з різних країн. Усі вони намагалися вхопити фортуна і стати хоча б недовго «зіркою».

Серед таких зірок салонів видатне місце належить музикантам. У Парижі на початку XIX ст., за враженням Г. Гейне та його сучасників, «панував насамперед культ віртуозності»<sup>2</sup>, який виявився спорідненим з пануючим у салоні прагненням досконалості. Це явище було поширене головним чином серед модних піаністів. Виступи мандрівних іноземців, піаністів-віртуозів із захопленням сприймалися у салонах і вносили особливий шарм у світські розваги. Запрошували іноземців з тим, щоб показати паризький світ і пізнати щось нове. Музиканти ставали кумирами французьких салонів, вони вели за собою довгий шлейф наслідувачів, шукачів слави, а також вельми обширне середовище прихильників моди, для яких фортепіанна гра ставала елементом буржуазного престижу.

Мода на фортепіанну музику, таку популярну в домашньому музикуванні на межі століть, формує нові пріоритети. На зміну клавесина приходить фортепіано, яке за словами О. Серова, стає «найбільш улюбленим і доступним з усіх музичних знарядь»<sup>3</sup>.

Фортепіано, як жоден інший музичний інструмент, стрімко вдосконалюється. Новий інструмент володіє обширним діапазоном, здатністю до поступового збільшення та зменшення звучності, резонатором, правою і лівою педалями<sup>4</sup>. Культ фортепіано поєднувався з епохою його вдосконалення.

Сенсаційним відкриттям у розвитку фортепіано став винахід парижанина Себастьяна Ерара (1752–1831) у 1821 р. механізму (*à double é chappement*)<sup>5</sup> «з подвійним ковзанням», пізніше дістав назву

---

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Последний день Помпеи. (Картина Брюллова) / Н. В. Гоголь // Собрание починений : в 8 т. Т. 7. – М. : Правда, 1984. – С. 113–120

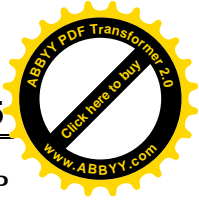
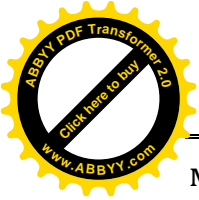
<sup>2</sup> Житомирский Д. В. Избранные статьи / Д. В. Житомирский. – М. : Сов. композитор, 1981. – 390 с.

<sup>3</sup> Серов А. Н. Статьи о музыке : Музыкальная критика : в 7 вып. Вып. 2 А : 1854–1856 / А. Н. Серов. – М. : Музыка, 1985. – 352 с.

<sup>4</sup> Педаль права (демпферна) виникла у 1781 р., ліва – у 1782 р. і називалася на початку XIX ст. «меланхолійна».

<sup>5</sup> С. Ерар винайшов механізм, що ковзає без товкача-шпілера «*Méchanique à é chappement*».





механіки «з подвійною репетицією». Завдяки механізму С. Ерара рояль зумів миттєво відповідати на дотик руки піаніста. Це вдосконалення уможливило видобувати повторно звуки, не відпускаючи клавіші до самого верху, що цілком перетворило виконання. Цей винахід дозволив розширити можливості інструмента та знайти нові засоби гри. Так, С. Ерар дав можливість 20-літньому Ф. Лістові вперше продемонструвати можливості свого рояля в аристократичних салонах Парижа. Нові віртуозні засоби викликали фурор.

Успіх Ф. Ліста починався з визнання в салонах. Княгиня Н. Куракіна, уроджена Головіна (1766–1831), одна з найблисучіших і найосвіченіших жінок епохи, перша помітила 13-літнього Ф. Ліста, запросивши до свого салону.

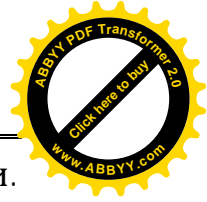
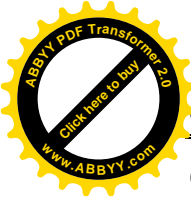
Батько Ференца – Адам Ліст – писав у спогадах про перші публічні виступи сина: «Після кожного пасажу публіка висловлювала свій захват щонайважливіше; після кожної п'єси його викликали по два–три рази і бурхливо аплодували. Публіка в той час дуже безпосередньо реагувала на бравурні “трюки” виконавця. Закріпити цей успіх можна було часом різними дрібницями, дитячими витівками тощо».

Перетворення інструмента торкнулось і характеру звучання. Зростала його наповненість і сила, відкривались невідомі раніше регістрові барви. Усі ці фактори за короткий період перетворили інструмент і просунули розвиток фортепіанного виконавства. Поширення фортепіано ставало тотальним. Цю характерну ознаку часу охарактеризував Г. Гейне в листах про музику. З властивим йому гумором він писав, що «фортепіано перетворилось у знаряддя для тортур (instrument de torture), що катував аристократію за всі її гріхи; від нього тепер нікуди дітись, його звуки чуєш у всіх будинках, у всякому товаристві вдень і вночі»<sup>1</sup>.

Зростання популярності фортепіанної музики у тридцяті роки привело до появи ешелону піаністів-віртуозів, які «закочували Європою – полководці роялів, з нешкідливими, та галасливими битвами. Їх вельми чорні фраки і вельми білі комірці були мундирами,

---

<sup>1</sup> Гейне Г. Проза. Мемуари. Письма. : в 6 т. Т. 6 / Г. Гейне ; пер. с нем., общая ред. А. Дмитриева. – М. : Худож. лит. 1983. – 462 с.



## Салони межі XVIII і XIX століть

одягнутими на голе тіло. Усі ці генії були без білизни і вітчизни. Полями битви були фортепіано Ерара, Плеєля чи Банкока»<sup>1</sup>. Епоху «творців-гравців» змінив час «творців-віртуозів», котрі мали встигнути «зробити собі ймення, яке відтак їм принесе грошові жнива в будь-якій країні»<sup>2</sup>.

XIX ст. наслідує традиції XVIII. Одним із способів привернути до себе увагу стають змагання віртуозів. Історія береже спогади про них. Зустріч Й. С. Баха і Маршана, що не відбулась; змагання у Відні (1782 р.) суперників М. Клементі та В. Моцарта, Штейбельта і Бетховена, Гуммеля і Бетховена.

У Парижі першої половини XIX ст. змагання віртуозів стають масовим захопленням, що вносить азарт у розваги салонного товариства. Так, відома зустріч на добродійному концерті С. Тальберга і Ф. Ліста 31 березня 1837 р., улаштована княгинєю Бельджойзо, почалася з того, що Ф. Ліст, зачувши про тріумфи С. Тальберга, негайно з'явився у Парижі і дав серію концертів. Відтак обидва піаністи виступали на одному і тому ж вечорі, після якого Ф. Ліст написав різку статтю про твори С. Тальберга.

У центрі салонної уваги опиняються і концерти незвичайних ансамблів. Відомо, що у програму першого виступу Ф. Шопена входив і марш з полонезом Калькбрєннера для шестити фортепіано.

Зовнішність піаніста-віртуоза тих років вимагала наявності «десяти гнучких, нервових пальців, сталеву кість, пишну шевелюру, символічний і натхненний поезією елегійний лоб, одухотворене обличчя й артистичну голову»<sup>3</sup>. Так з'являється ще одне салонне амплуа – амплуа віртуоза. Однак наслідувати амплуа не означало не мати індивідуальності.

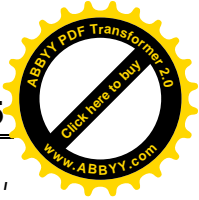
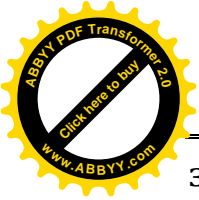
Багато віртуозів стають об'єктом глузувань у пресі. «Братію рояльних акробатів, за словами Ф. Ліста очолював німець Ф. Калькбрєннер (1785–1849). Сучасники бачили його "з

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Н. Смерть Вазир-Мухтара / Ю. Н. Тынянов. – Режим доступа :

[http://az.lib.Ru/t/tynjanow\\_j\\_n/text\\_0020.shtml](http://az.lib.Ru/t/tynjanow_j_n/text_0020.shtml)

<sup>2</sup> Серов А. Н. Статті о музице: Музыкальная критика : в 7 вып. Вып. 6 : 1863–1866 / А. Н. Серов. – М. : Музыка, 1990. – 343 с.

<sup>3</sup> Зингер Е. Из истории фортепианного искусства Франции до середины XIX века / Е. Зингер. – М. : Музыка, 1976. – 111 с.



забальзамованою усмішкою і марципановою чепурністю та вважали, що Калькбреннер схожий на цукерку, що впала в болото»<sup>1</sup>.

Г. Гейне вважав Сигізмунда Тальберга (1812–1871) притомним, спокійним, тихим, коректно стриманим, філігранно відточеним з обличчям красивої графині, з чоловічим носом. Він вирізнявся музикальністю манер і вродженим тактом. Його гра була така джентльменська, така благопристойна, чужа надуманому геніальничанню, дурному вихвалянню. Р. Шуман і Г. Гейне не були схильні іронізувати над аристократизмом С. Тальберга, для якого спосіб спілкування з публікою був багато в чому змодельованим поведінкою аристократа у своїм товаристві – чемність і вихованість, недопустимість виставляти напоказ особисті глибокі переживання.

Йоганн Петер Піксіс (1788–1874) та Анрі Герц (1806–1888) – французькі піаністи і композитори, об'єктом іронії з боку стали Гейне. Й. Піксіс, на його думку, «творив дуже маленьку музику, і його п'єси особливо цінували продавці птахів, що навчали канарок співа за допомогою шарманки», а А. Герц, автор салонних фортепіанних п'єс, був настільки оригінальний, що «давно похований, а недавно одружився». Він був «пурхаючим улюбленцем» салонної публіки, якому Р. Шуман відводив «місце ...трикутників... хай собі інколи брязкають світло і весело»<sup>2</sup>.

Тенденція до сенсаційності в салонах не могла не впливати на сценічні образи піаністів-віртуозів. Так, сучасники підкреслювали особливу схильність Ф. Ліста до найбезглуздіших віртуозних вибриків, особливо в ранній період його творчості. Мабуть, цим проявам зовнішніх ефектів передувало сильне враження від ореолу сенсацій від концертів Н. Паганіні (1782–1840). Цим можна пояснити і внутрішню потребу Ф. Ліста завоювати і підкорити публіку.

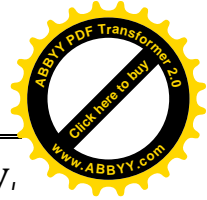
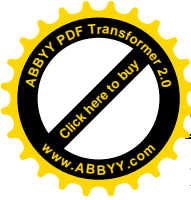
У ті незабутні моменти Ф. Ліста сприймали як «безумне, прекрасне, огидне, загадкове, чудове, примхливе дитя свого часу»<sup>3</sup>. Він

---

<sup>1</sup> Гейне Г. Проза. Мемуари. Письма : в 6-т. Т.6. / Г. Гейне ; пер. с нем., общая ред. А. Дмитриева. – М. : Худож. лит. 1983. – 462 с.

<sup>2</sup> Шуман Р. Избранные статьи о музыке / Р. Шуман ; под ред. Д. В. Житомирского. – М. : Музиздат, 1956. – 400 с.

<sup>3</sup> Серов А. Н. Статьи о музыке: Музыкальная критика : в 7 вып. Вып. 6 : 1863–1866 / А. Н. Серов. – М. : Музыка, 1990. – 343 с.



## Салони межі XVIII і XIX століть

міг дозволити собі зайву «манію орденів» на концертному фраку, «солодкаве і вишукане обходження з усіма зустрічними», відомий трюк зі стрибком на сцену і киданням рукавичок на підлогу під фортепіано»<sup>1</sup>. Сучасник Ф. Ліста А. Рубінштейн уважав, що маестро «був страшно розбещений змалку усіма – навіть найкращими особами. Результат цього – позування і афектація: позування у мистецтві перед слухачами, позування в релігії перед Богом, у ліризмі доведене часом до карикатури, хворобливої, вишуканої сентиментальності»<sup>2</sup>. Спогади сучасників не позбавлені перебільшень, проте дають змогу побачити у виконавському амплу деяку грань салонного «enfant terrible», особливу звабливість, яку не можна не помітити.

Безперечно, творчість Ф. Ліста виходить за межі салонного мистецтва. Та ймовірний вплив салонної естетики на становлення артистичного іміджу Ф. Лісту раннього періоду – очевидний факт. Адже атмосфера паризьких салонів першої половини XIX ст., що звеличувала віртуозність і екзальтовану бравуру як спосіб вираження протесту проти збудження життя, проти *juste milieu* (золотої середини) у суспільстві, в мистецтві, впливала на амплу виконавця. Зрозуміло, що геній Ліста дозволив йому естетизувати і перевершити модну салонну творчість, а відтак і відійти від неї. У композиторській творчості елемент віртуозності був важливим складником художнього задуму. Про це свідчать уведення численних каденцій до жанрів у розділи композицій, яким це не було властиво.

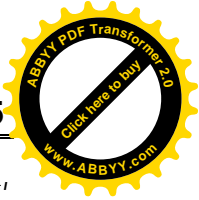
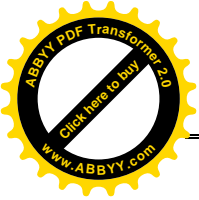
Включення каденцій до жанру концерту має свою історію. Цей віртуозний сольний епізод в інструментальному концерті широко використовували композитори ще у XVIII ст. «У деяких трактатах синонімом каденції вважалася фантазією, а сама каденція обростала епітетами вільна, довільна, прикрашена, фінальна, заключна, затримана, імпровізована, фантазована»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Глинка в воспоминаниях современников / [под общ. ред. А. А. Орловой]. – М. : Муз. издат., 1955. – 429 с.

<sup>2</sup> Рубинштейн А. Литературное наследие : в 3 т. Т. 3 : Письма 1872–1894. Лекции по истории фортепианной литературы / Сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступ. ст. Л. А. Баренбойма. – М. : Музыка, 1986. – 279 с., портр., нот.

<sup>3</sup> Меркулов А. М. Каденция солиста XVIII – начала XIX века / А. М. Меркулов // Старинная музыка. – Режим доступа : <http://stmus.nm.ru/arc/202/822.html>.



У виконавській, а відтак і композиторській практиці Ф. Ліста, каденція стає тим смисловим акцентом, за допомогою якого можна було «підігріти» публіку до захоплених оплесків.

Завдяки салону виник той самий «музикуючий Париж» – з культом художніх забав, марнословства, замилювання «"чарівними дрібничками" чи фальшивими захопленнями, викликаними черговими сенсаціями»<sup>1</sup>, згі й визначили шляхи розвитку високого мистецтва. Саме салон у той час диктував свою естетику блиску, бравури і самодостатньої віртуозності. Свідченням широти поглядів, притаманних французькому салону, є його здатність до сприйняття таких суперечливих особистостей, як Ліст і Шопен. «Ви не збагнете Ліста, поки не почуєте Шопена. Угорець – демон, поляк – ангел»<sup>2</sup>.

У 30-ті роки, прибувши до Париж, що був столицею не лише Франції, але й усього цивілізованого світу, Фрідерік Шопен входить до вишуканого світського товариства, де, за словами Ф. Ліста, не лише «акліматизувався, а й натуралізувався».

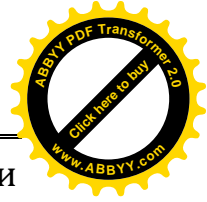
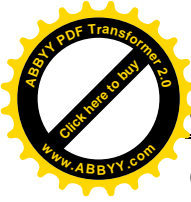
У мистецтвознавстві найчастіше акцентуються польські корені композитора, усупереч того, що батько його був француз. Батьки Шопена культивували у родині вільне володіння двома мовами. Це дає підстави говорити про наявність рис французької естетики у вихованні Фрідеріка. Мати композитора дістала відмінне виховання як дівчинка з шляхетської родини, з культом усього французького. Була вона прекрасною співбесідницею, начитаною, доброю піаністкою. З раннього дитинства прищеплювала дітям витончений смак і вміння триматися в товаристві. Добре виховання, як і прояв французького походження, Шопена уможливили йому у 30-ті роки природно стати парижанином *compte il faut*. Франція дала йому «свій легкий шарм і грацію»<sup>3</sup>, «яка позначилася на всьому. Одягався Фрідерік з великим смаком, віддаючи перевагу перлисто-сірим барвам – «вишукано витончений ...з його

---

<sup>1</sup> Житомирский Д. В. Избранные статьи / Д. В. Житомирский. – М. : Сов. композитор, 1981. – 390 с.

<sup>2</sup> Грум-Гржимайло Т. Н. Искусство фортепиано / Т. Н. Грум-Гржимайло – М. : Знание, 1979. – 56 с.

<sup>3</sup> Гейне Г. О французской сцене. Письма. / Пер. с нем., общая ред. А.Дмитриева. // Собр. соч. В 6-ти т. – Т.5. – М.: Худож. лит. 1982. – 462 с.



## Салони межі XVIII і XIX століть

елегантними костюмами тонкого сукна ніжніших кольорів і лаковими черевиками, що виблискували, наче дзеркала»<sup>1</sup>.

Шопен сприймається як денді з любов'ю до вишуканого одягу, квітів, елегантних костюмів – усе це виражало властивий йому витончений смак. Він стає бажаним гостем салонів Потоцьких, Четвертинських, Маріолів. Його слухали княгині Ловецька і Зайчонкова, був у фаворі в магнатів, генералів та князів. Його рано в «чайні церемонії, вечірки, бали», які поступово стали його звичкою і без неї композитор уже не мислив свого існування, – «то був наркотик, котрий, як і всякий наркотик, підривав його здоров'я. У Варшаві сварив за це Тітус, а згодом у Парижі над цим бідкався Адам Міцкевич».

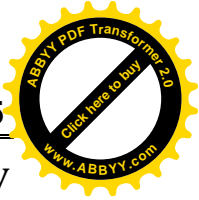
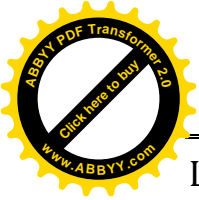
Паризька квартира Шопена на Шосе д'Антен у домі № 38, звичайно, мала музичний салон, меблі були у стилі Луї Філіппа, обшиті, усупереч звичаям того часу, білим атласом. На каміні стояв годинник епохи Людовіка XV і два чудових канделябри. Щілина каміна була прикрита вишитою ширмою. Концертний рояль Плейеля знаходився у центрі салону.

Шопен не любив великих, розкішно прибраних концертних залів, велелюдних аудиторій з великим натовпом. Почував себе «затишніше» у тісному колі близьких і друзів – там, де розуміли його найтонші і найсокровенніші музичні звертання до кожного з присутніх. Піанізм Шопена позбавлений позірної віртуозності, підкоряв своє простотою та щирістю, піднесеною з елегантною граціозністю. Природність висловлювання була своєрідною сенсацією. Салон, настроєний на екзотику й мелодраMATизм, чекав на чергового ексцентричного виконавця з демонстрацією всіляких музичних експериментів. Натомість піаніст «без довгих розкуйовджених кіс, без лорнета, просто підходив до рояля і без усяких вступів починав грати. Він на голову вищий од усіх тих вибриків: подавав мистецтво, а не паліатив його і тому всі форми афектації та шарлатанства були йому чужі». Внутрішня витонченість та елегантність зовнішнього оздоблення, на думку Р. Шумана, уособлювали особистий стиль

---

<sup>1</sup> Кремльов Ю.А. Фридерик Шопен: Очерк жизни и творчества. – 3-е. изд. – М.: Музыка, 1971. – 605 с.





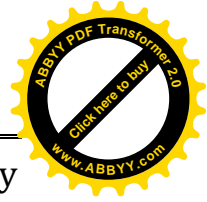
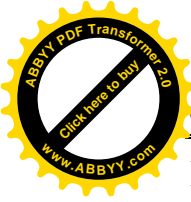
Шопена, який підкоряв теплотою звернення до слухачів. Відчувалось у ньому прагнення підняти слухача до свого рівня, а не переконати всіх у власній перевазі. Шопен у колі обранців аристократичного салону вводить тип музичного спілкування, позбавлений регламентованої етикетності. Бажання спіткати друга в кожному, знайти щиру любов і розуміння, очевидно, пояснюють особливість чар його виконавського стилю. Шопен досягав цього, мабуть, завдяки уродженому чуттю міри й особливому прагненню до завершеності форми.

Печать салонності лежить уже на ранніх творах композитора. З-поміж них – інтродукція і блискучий полонез для фортепіано і віолончелі на тему з «Роберта-Діявола» Мейєрбера (написаний разом із Франкомом) та варіації на тему з опери Гарольда «Людовік» ор. 12, ранні вальси, мазурки, рондо. Чотири рондо – rondo C-dur ор. 1 (1825), rondo a la mazur F-dur ор. 5 (1826), rondo C-dur для двох фортепіано ор. 73 (1828) і rondo es-dur ор. 16 (1832) – належать до раннього періоду творчості. У них досягнуто синтез блиску, витонченості, фантазії, філігранності, юнацької дотепності й артистизму.

До традиційного трактування рондо романтизм вносить окремі риси свіжості та збагачення, з-поміж яких такі: розширення зв'язувальних розділів, предиктів, включення моментів розробки, що завершувалися обширними бравурними кодами. Рондо після бетховенського періоду, на думку В. Цуккермана, «стає в першу чергу салонним»<sup>1</sup>. Найпоказовіше в цьому аспекті рондо C-Dur ор. 73, відоме у версії для двох фортепіано. Первісний варіант написано 1828 р. для одного фортепіано. Автограф рондо (версія для одного фортепіано) зберігся в архіві віденського «Gessellschaft der Musikfreunde». Ф. Шопен, даруючи його А. Фуксу, написав на рукопису: «пану Фуксу – Ф. Ф. Шопен». А. Фукс, передаючи його в дар Товариству друзів музики, написав на автографі: «Отримано як дарунок від самого композитора і Алоїзом Фуксом офіровано до збірки автографів тутешнього музичного товариства. Відень у листопаді 1840»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии / В. А. Цуккерман. – 2-я ч. – М.: Музыка, 1990. – 127 с.

<sup>2</sup> Шопен Ф. Комментарии к Т. XII / Ф. Шопен; под ред. И. Падеревского, Л. Бронарского и Ю. Турчиньского. – Польское муз. издательство. – 134 с.



## Салони межі XVIII і XIX століть

Про переробку його для двох фортепіано Шопен повідомляє Тітусу Войцехівському в Потужин тоді ж (Варшава, 9 вересня 1829 р.): «У Санніках я переробив рондо C-Dur (останнє, як пам'ятаєш для двох фортепіано; сьогодні я пробував його з Ернеманом у Бухгольца, і здається воно вийшло досить добре. Ми збираємось колись зіграти його в Купецькому зібранні»<sup>1</sup>.

Увага Шопена до цього рондо і бажання виконати його знову відноситься до цього ж року. «Осиротіле рондо для двох панталєонів знайшло в особі Фонтани свого вітчима<sup>2</sup>. Він учив його більше місяця, нарешті таки вивчив, і недавно у Бухгольца ми переконались, який він справляє ефект. Власне міг би справити, бо не зовсім добре були настроєні панталони, інколи підводило чуття і ті ж дрібниці, котрі, як знаєш, надають стільки відтінків кожній п'єсі. 9 вересня в Санніках у Прушаків я переробив рондо C-Dur для двох фортепіано, до сих пір ще не видане»<sup>3</sup>.

Рондо починається блискучим вступом – запрошенням до музичного спілкування. Образ невимушено кокетливої головної теми рефрену в сонячному C-Dur'і засновано на діалозі, що проходить «віч-на-віч» між концертантами.

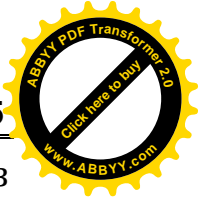
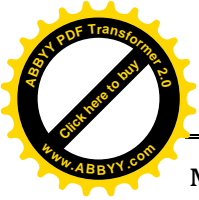
Скерцозно-танцювальний предикт до a-moll-ного епізоду не вносить великого контрасту. Кружляння пасажів триває на тлі ліричної теми, що відкриває цей розділ. Наступна трьохтактова секвенційна зв'язка вводить до другої народнопісенної теми-епізоду. Поява контрапунктичного обрамлення привносить риси варіаційності, в якій фактори мальовничо виразні й віртуозні ідуть назустріч одне одному. Перша кульмінація, побудована як віртуозний каскад секвенційних пасажів, створює атмосферу загального тріумфу. «Першоджерелом тут треба вважати віртуозність: саме віртуозність вимагає створення – у проміжках між темами – арен, на яких концертант блискуче переборює технічні труднощі. Ось чому

---

<sup>1</sup> Шопен Ф. Письма : в 2 т. Т. 1./ Ф. Шопен ; сост., вступ. ст., комент., хронограф. Г. С. Кухарского. – М. : Музыка, 1989. – 487 с.

<sup>2</sup> Шопен грав рондо з Ернеманом, який від'їхав. Його замінив Ю. Фонтана.

<sup>3</sup> Шопен Ф. Письма : в 2 т. Т. 1./ Ф. Шопен ; сост., вступ. ст., комент., хронограф. Г. С. Кухарского. – М. : Музыка, 1989. – 487 с.



міжтематичні простори часто являють собою лише серії пасажів, а з точки зору їх змістовності – “загальні форми руху”<sup>1</sup>.

Величезна зв'язка (32 такти) знімає емоційну напругу кульмінації і проходить на функції подвійної домінанти відносно до наступної теми рефрену (C-Dur). Музичний матеріал теми рефрену проводиться в точній відповідності первісно викладеному, але ефектна модуляція в Es-Dur (на матеріалі пасажів першої кульмінації) порушує інерцію сприйняття: «слухач ніби здійснює подорож від одного визначеного місця до іншого. Інколи навіть здається, що не зв'язкові частини ведуть од теми до теми, а самі теми – лише моменти згустків думки, що ведуть від одної зв'язкової частини до іншої».

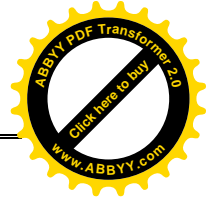
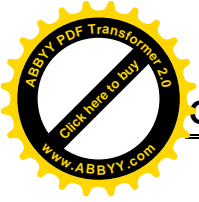
Другий епізод повторює перший зі зміною тонального плану в (e-moll), що вносить до загальної композиції риси сонатності і дозволяє зробити висновок про принцип єдності, конструктивного зрощення частин, пронизаних єдиним емоційним струмом. Стисла підсумкова кульмінація приводить до мажорного завершення, що вінчає рондо. Початковий мотив рефрену проводиться чотири рази. У коді, що вінчає рондо, проносяться бравурні пасажі двох концертантів.

Синтез у творчості Ф. Шопена паризького блиску і польських традицій, витонченості, віртуозного такту, який він увібрав у себе змалку, дозволив йому досягти рівня високого мистецтва.

Безумовно, творчість Ф. Шопена і Ф. Ліста сягає далеко поза межі салону, виявляється для нього завеликою. Та деякі з їх художніх відкриттів широко тиражувалися музикантами значно скромнішого обдарування, наприклад Сигізмунд Тальберг (1812–1871) і Антон Контський (1817–1899), чиї імена були модні, популярні й не сходили з вуст beau monde. Не можна не зважити на те, що піаністи-композитори другого і третього ешелонів зробили реальний внесок у розвиток фортепіанного мистецтва. Вони й стали тим середнім класом, порівнюючи з яким рельєфніше виступав масштаб обдарування Ф. Ліста і Ф. Шопена.

---

<sup>1</sup> Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии / В. А. Цуккерман. – 2-я ч. – М.: Музыка, 1990. – 127 с.



#### 5.1.4. «Пробудження лева» Антона Контського як символ салонності

Одним з таких піаністів-віртуозів, композиторів і педагогів XIX ст., «переможцем усіх віртуозів-піаністів»<sup>1</sup>, музичним еkleктиком був Ант. Контський – учень Дж. Фільда. Віртуозний стиль його гри, коли «нема труднощів», якій «він жартома переборює і засліплює, приголомшує слухачів буйним вихром гам». «Він грає, а не співає, дивує, а не зворушує» але «шукає вираження в акцентуації, у витонченості, у чепурності виконання».

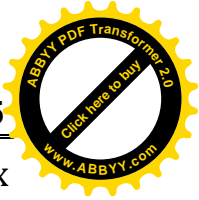
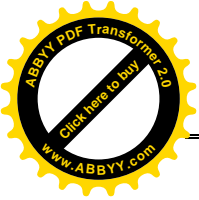
Вихований змалку комплекс вундеркінда, покладання у всьому на зовнішній ефект інколи спричинялись до позерства у поведінці. «Пан Контський, здається, бравує своїм байдужим виглядом за інструментом», – так писав про стиль поведінки маестро відомий музичний критик Б. Дамке. Грати Антон і Аполлінарій Контські – піаніст і скрипаль – увійшли до історії як справжні світські леви. Їх виступи викликають загальну допитливість і привертають пильну увагу. Збереглися спогади Ц. Кюї, захопленого виступами братів, «левів кількох сезонів підряд»<sup>2</sup>. Усе це збільшує цікавість як паризького, так і петербурзького світу. Цікавим є ставлення Антона Контського до так званої салонності, що не дістає в устах автора негативного відтінку. Ант. Контський «бачить у цій особливості виконавчого стилю ... привабливу сторону, що протистоїть такій чужій йому бравурності»<sup>3</sup>.

Письменники, критики, з-поміж них Г. Гейне і О. Серов, відзначали виконання Ант. Контським творів класиків, особливо В. Моцарта і Л. Бетховена. О. Серов навіть називав Ант. Контського ідеалом піаніста, бо манера виконання відзначалась у нього «великою емоційною витриманістю та врівноваженістю. Багато критиків уважали головного відзнакою його виконавської манери – спокій.

<sup>1</sup> Овчинников М. А. Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века / М. А. Овчинников. – М. : Музыка, 1987. – 198 с.

<sup>2</sup> Грум-Гржимайло Т. Н. Братья Контские и полемика о музыкально-исполнительских стилях / Т. Н. Грум-Гржимайло // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 4. – М. : Музыка, 1967. – С. 22–45.

<sup>3</sup> Овчинников М. А. Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века / М. А. Овчинников. – М. : Музыка, 1987. – 198 с.



У репертуарі піаніста, крім творів віденських класиків та ранніх романтиків, були салонні п'єси і танці, у тому числі його власні твори. Для Ант. Контського поняття «композитор-піаніст» було єдиним. І в цій єдності – одна з прикмет салонного мистецтва.

Хоча маестро і був автором опери, оперети і близько 400 фортепіанних п'єс, в історію музики він увійшов як автор єдиної фортепіанної п'єси, що «стала відтак до певної міри символом салонності»<sup>1</sup>. То був героїчний каприс «Пробудження лева» ор. 115, написаний 1848 р.

Його «Героїчний каприс» інтригує вже назвою. Чи то «лев» у Ант. Контського – тварина, чи то натяк на імпозантних сучасників, яких природа обдарувала ексцентричними смаками і бідовим характером.

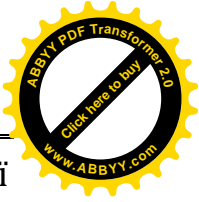
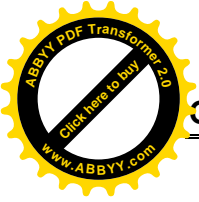
Слухачі знаходили у цьому творі відгуки на революційні події тих літ, хоча жанр капрису, здавалося б, найменше пов'язаний зі сферою героїчного. Момент актуальності як спосіб привертати уваги використав маестро відоме «"Reverie" починався ніби дзвін, а мрійність артиста була їх наслідком, мали так би мовити характер дзвона»<sup>2</sup>.

Очевидний той факт, на думку Б. Дамке, що Ант. Контському хочеться подобатися і грою, і манерою, і різновидом. Цей твір відзначається вторинністю художніх вирішень. Тут поєдналися жанр капрису, фактурні принципи Ф.Ліста, відомі інтонаційні формули Ф. Шопена. Сильова еkleктика виражена розмаїтими арпеджованими октавними, трелеподібними формулами загального руху, на жаль, позбавленими сенсу, не залишили ілюзій щодо оригінальності творчого обдарування композитора. Ця музика – лише привід для салонної бесіди на теми модного трактату чи майбутні воєнні події. Каприс наближено до жанру фантазії з рисами рондо з темповими контрастами. Маршеподібний рефрен із закличними вступними інтонаціями змінює мрійливий перший епізод, написаний у дусі ноктюрна. Характерні інтонації другої частини першого фортепіанного концерту Шопена стають для Ант. Контського звичними музичними засобами.

---

<sup>1</sup> Алексеев А. Д. Русские пианисты: Очерки и материалы по истории пианизма. Вып. II / А. Д. Алексеев ; под ред. А. Николаева. – М.–Л. : Музгиз, 1948. – 313 с.

<sup>2</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке: в 5 вып. Вып. 2: (1861–1879) / В. В. Стасов. – 439 с.



Подальший варіаційний розвиток є прикрашенням мрійливої теми, перенесеної до середнього регістру (улюблений засіб Тальберга) карколомними гамоподібними пасажами в діапазоні трьох октав. Це відразу призводить до втрати повітряності та безпосередності теми. Завершальний розділ першого епізоду прикрашено треллю, що ллється безперервно протягом дев'яти тактів. Цей ефектний фортепіанний засіб бездоганно вийшов у Коптського-піаніста. Та на думку Дюбюка: «хоч і служить трель прикрасою на кожному інструменті, але для чого перетворювати прикрасу в трелломанію»<sup>1</sup>.

Зв'язка між першим епізодом та рефреном безконечно розтягується на 24 такти і нагадує жонгливання перед салонною публікою. Музичний матеріал рефрену не обманює сподівань товариства, бо його проведено в незмінному варіанті.

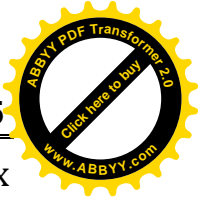
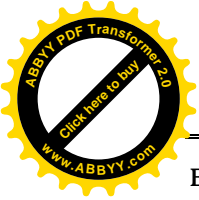
Найбільш осяйний другий епізод написано в дусі модного галопу. Але й тут Контський не був першовідкривачем. Уже 10 років тому було створено і сотні разів виконано «Хроматичний галоп» Ф. Ліста. Розгортання матеріалу йде за відомою схемою. Стакана тема галопу (*Tutta la forza*) у *Ges-Dur* звучить у середньому регістрі, яку ритмічно підганяє широкий акордовий супровід, що підкреслює кожную чверть.

Друге варіантне проведення теми галопу за рахунок подрібнення тривалостей (шістнадцятих у темі і восьмих в акомпанементі) створює враження прискорення темпу, що раптово перериває ніби трубним окликом. Гримотіння в басах, виражене тремолюючи ми октавами, знову переривається трубним окликом, що вривається в епізод-зв'язку після чергового басового тремоло; епізод «дає перепочинок» перед наступним проведенням теми галопу. Шістнадцяті, оспівуючи тему, звучать у тріольному фігураційному варіанті, що надає характер танцювальності. Зв'язка, побудована за зразком попереднього варіанта, приводить до останнього варіантного звучання теми, викладеною тими ж тріольними шістнадцятими, але у верхньому регістрі, наче останні хмари пилу, що спадають за вершинами, приводять до третього проведення теми рефрену. Заключний розділ героїчного капрису – апофеоз, динамічно

---

<sup>1</sup> Овчинников М. А. Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века / М. А. Овчинников. – М. : Музыка, 1987. – 198 с.





вибудований поступовим наростанням звучання від двох рр до трьох fff. Звучання каскаду громоподібних октав протягом майже двох сторінок, певне, доводило публіку до повного екстазу, а істеричних дам до непритомності. Такі прецеденти траплялися досить часто.

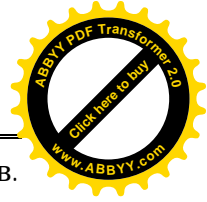
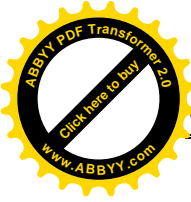
У «Героїчному каприсі» Ант. Контського прагнення ефекту є головним складником художнього задуму. Такі твори писалися сотнями, тиражувалися і мали відгук салонної публіки. Вони передавали дух часу, святковість і добробут того середовища, для якого писалися. Ця музика не мала емоцій романтиків, що краляли серце слухачеві. Вона інтригувала, зацікавлювала, зрештою розважала, що й було її основним покликанням. Незважаючи на всю критику, слід віддати належне маестро Ант. Контському. Йому вдалося у виконавській манері досягти високого рівня технічної майстерності, що надовго, стала еталоном для салонного музикування.

### Обов'язкова література

12. Гейне Г. О французской сцене. Письма. / Гейне Г. ; пер. с нем., общая ред. А. Дмитриева // Собрание сочинений : в 6т. Т. 5. – М. : Худож. лит. 1982. – 462 с.
13. Гейне Г. О французской сцене. Письма. / Гейне Г. ; пер. с нем., общая ред. А. Дмитриева // Собрание сочинений : в 6т. Т. 6. – М. : Худож. лит. 1983. – 462 с.
14. Грум-Гржимайло Т. Н. Братья Контские и полемика о музыкально-исполнительских стилях / Т. Н. Грум-Гржимайло // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 4. – М.: Музыка, 1967. – С. 22–45.
15. Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь или как возник «весь Париж» / А. Мартен-Фюжье ; предисл. и пер. В. Мильчиной. – М. : Изд. «Собашниковых», 1998. – 480с.
16. Музыкальная эстетика Франции XIX века : сб. / [под ред. Е. Ф. Бронфин]. – М. : Музыка, 1974. – 327 с
17. Серов А. Н. Статьи о музыке: Музыкальная критика : в 7 вып. Вып. 6 : 1863–1866 / А. Н. Серов. – М. : Музыка, 1990. – 343 с.
18. Серов А. Н. Статьи о музыке: Музыкальная критика : в 7 вып. Вып. 2 А : 1854–1856 / А. Н. Серов. – М. : Музыка, 1985. – 352 с.
19. Стасов В. В. Статьи о музыке : в 5 вып. Вып. 2 : (1861–1879) / В. В. Стасов – 439 с.
20. Стасов В.В. Статьи о музыке: в 5 вып. Вып2 : (1861–879) / В. В. Стасов – 439с.

### Додаткова література

1. Алексеев А. Д. Русские пианисты: Очерки и материалы по истории пианизма. Вып. II/ А. Д. Алексеев ; Под ред. А. Николаева. – М.–Л. : Музгиз, 1948. – 313 с.
2. Грум-Гржимайло Т. Н. Искусство фортепиано / Т. Н. Грум-Гржимайло. – М. : Знание, 1979. – 56 с.



## Салони межі XVIII і XIX століть

3. Житомирский Д. В. Избранные статьи / Д. В. Житомирский. – М. : Сов. композитор, 1981. – 390 с.
4. Зингер Е. Из истории фортепианного искусства Франции до середины XIX века / Е. Зингер. – М. : Музыка, 1976. – 111 с.
5. Глинка в воспоминаниях современников / [под общ. ред. А. А. Орловой]. – М. : Муз. издат., 1955. – 429 с.
6. Кремлёв Ю. А. Фридерик Шопен: Очерк жизни и творчества / Ю. А. Кремлёв. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1971. – 605 с.
7. Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина / Ю. М. Лотман. – М. : Книга, 1987. – 336 с. (Писатели о писателях).
8. Меркулов А. М. Каденция солиста XVIII – начала XIX века / А. М. Меркулов // Старинная музыка. – Режим доступа : <http://stmus.nm.ru/arc/202/822.html>.
9. Овчинников М. А. Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века / М. А. Овчинников. – М. : Музыка, 1987. – 198 с.
10. Рубинштейн А. Литературное наследие : в 3 т. Т. 3 : Письма 1872–1894. Лекции по истории фортепианной литературы / сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступ. ст. Л. А. Баренбойма. – М. : Музыка, 1986. – 279 с., портр., нот.
11. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии / В. А. Цуккерман. – 2-я ч. – М. : Музыка, 1990. – 127 с.
12. Шопен Ф. Письма : в 2 т. Т. 1. / Ф. Шопен ; сост., вступ. ст., коммент., хронограф. Г. С. Кухарского. – М. : Музыка, 1989. – 487 с.

### Запитання для самоперевірки та повторення

- Назвіть різновиди паризьких салонів давнього і нового зразків.
- Опишіть імідж денді як стійкого амплу нових салонів.
- Визначте етапи в еволюції фортепіано як музичного інструмента.
- Охарактеризуйте амплу віртуоза-піаніста на межі XVIII і XIX сторіч.
- Які виконавські прийоми почали з'являтися внаслідок розширення можливостей фортепіано?
- Поясніть, якими засобами користувалися композитори-віртуози, щоб справити справжній ефект у салонах Парижа?



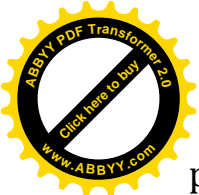
## ПІСЛЯМОВА

Отже, у Парижі і Відні XVII–XVIII ст. відбувається становлення нового виду мистецтва, пов'язаного з функціонуванням салонних форм комунікації. Салонне мистецтво, у тому числі й музика, призначалося для задоволення гедоністичних потреб людини. В ієрархії життєвих цінностей головне місце приділялося насолоді, звідси прагнення наповнити кожний прожитий момент вишуканістю і фліртом. Усе серйозне офарблювалося іронією, вага повсякденності перетворювалася у свято – «легкість буття».

Салонна музика мислилася як особлива форма розваги гостей, «мистецтво приємного». Цим вона принципово відрізнялася від придворної музики й театру тої пори, яка була покликана славити короля. У салоні культивувалося спілкування «на рівних», у якому кожний намагався так чи інакше виявити свої кращі якості й бути оціненим по достоїнству. При цьому салонний етикет не припускав сповідальності, розкриття внутрішнього світу, прояву суб'єктивності, що було можливо для домашнього й камерного музикування. У салоні виникав особливий простір комунікації «персон», що виключає все «тіньове». Тут домінувала установка на комплімент. Створення ідилічної атмосфери дозволило на час ізолювати салон і його відвідувачів від суперечностей і конфліктів дійсності.

У межах салону XVII–XVIII століть розвивався в музиці галантний стиль, що дістав назву рококо, а також на базі рондо почала формуватися специфічна жанрова система, що включає жанри програмного рондо, багателей, варіацій та експромтів. Салонна естетика найкраще відповідала формі лаконічної програмної мініатюри для клавесина та віденського фортепіано – інструментів винятково інтер'єрних, які посідали центральне місце в салоні тієї доби.

Салонна музика на межі XVIII–XIX ст. набуває рис яскравої віртуозності, бравурності, блиску. З'являється практика тиражування популярних інтонацій, спрямованих на зовнішній ефект. Багато композиторів у своїй творчості удаються до салонної музики. Вона стає обов'язковою частиною виконавської практики піаністів. Утверджується салонна манера фортепіанного виконання,



розрахована на бажання заінтригувати, ніж зробити якомога більше задоволення слухачам.

Прикметами салонного виконання стає імпровізаційна подача музичного матеріалу, що будується на різних, інколи перебільшених агогічних темпових відхиленнях, манера взяття звука мелодії відразу після баса, хвилеподібність у звучанні та примхливість ритміки.

«Кривава мітла революції вимела галантне століття, голови короля й королеви лежать у кошику гільйотини. Європа вже не читає “Енциклопедію” Вольтера й Руссо, не слухає італійських арій, а тремтить перед гарматами. Великий піст навис над Європою. Карнавалам і рококо настав кінець, немає більше кринолінів і напудрених перук, срібних пряжок на черевичках і брюссельських мереживах; ніхто не носить більше оксамитового одягу»<sup>1</sup>.

До кінця XVIII сторіччя, здавалося, салонна культура занепала. Однак це завершився лише перший етап розвитку салонної музики, розквіт якої був ще попереду.

---

<sup>1</sup> Мемуары Казановы / Пер. с фр. М. Позднякова. – М. : Олимп Аспол : РИК Милосердие, 1991. – 464 с.



## ДОВІДНИК ІМЕН

**Аїссе, мадемуазель** (?–1733) – черкешенка, куплена французьким послом у Константинополі і привезена в Париж у 1700 р., авторка документальної прози епохи Людовіка XIV (36 листів).

**Аламбер Жан Батіст Жозеф** (1749–1822) – французький мислитель, фізик, глава Французької академії.

**Алексєєв Олександр Дмитрович** (1913–) – історик фортепіанного мистецтва.

**Ампер Адре Марі** (1775–1836) – французький учений, іноземний член Петербурзької академії наук.

**Анна Австрійська** (1601–1666) – французька королева, дружина Людовіка XIII (з 1615 р.), у 1643–1651г.г. регентша при малолітньому Людовіку XIV.

**Апухтін Олексій Миколайович** (1841–1893) – російський поет.

**Асаф'єв Борис Володимирович** (1884–1949) – музикознавець, композитор.

**Базіле Джамбатісто** (1575–1632) – італійський письменник.

**Балакіреєв Мілій Олексійович** (1836–1910) – російський композитор, піаніст, диригент.

**Бальзак Оноре де** (1799–1850) – французький письменник.

**Баратинський Євген Абрамович** (1800–1844) – російський поет.

**Бах Йоганн Крістіан** (1735–1782) – німецький композитор і піаніст, «Лондонський» Бах.

**Бах Йоганн Себастьян** (1685–1750) – німецький композитор, органіст.

**Бах Карл Філіпп Емануель** (1714–1788) – німецький композитор, «Берлінський» Бах.

**Безекірський В.В.** (1835–1919) – російський скрипаль, диригент, композитор.

**Бейєр Фердинанд** (1803–1863) – композитор.

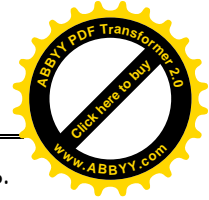
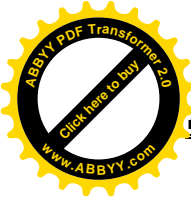
**Бенсерад Ісаак де** (1612–1619) – улюблений французький віршописець Людовіка XIV, у 1674 р. обраний членом Французької академії.

**Бенуа Олександр Миколайович** (1870–1960) – російський художник, історик мистецтва і художній критик.

**Берліоз Гектор Луї** (1803–1889) – французький композитор, диригент.

**Бернар Сара** (1844–1923) – французька актриса, одна з найбільш славетних в історії театру.

**Беррійський Шарль Фердинанд**, герцог (1778–1820) – герцог другий син графа де'Артуа, пізніше французького короля Карла X.



**Бессель Василь Васильович** (1843–1907) – петербурзький видавець.

**Бетховен Людвіг ван** (1770–1827) – німецький композитор, піаніст, диригент.

**Блуменфольд Фелікс Михайлович** (1863–1931) – радянський піаніст, диригент, композитор.

**Бомарше П'єр Огюстен** (1732–1799) – французький драматург.

**Бородін Олександр Порфирівич** (1833–1887) – російський композитор, учений-хімік.

**Браудо Євген Максимович** (1882–1939) – музикознавець і критик.

**Брейнінг Елеонора Бригіта фон** (1771–1841) – сестра Стефана фон Брейнінга, поета-аматора, близького друга Бетховена.

**Брокгауз Фрідеріх Арнольд** (1772–1825) – засновник видавничої фірми в Лейпцигу.

**Брунвік (сестри) Жозефіна** (1779–1927) – графиня, учениця Бетховена, **Тереза** (1775–1861) – графиня, учениця і близький друг Бетховена, авторка «Щоденників» і «Мемуарів».

**Буальдьє Франсуа Адрієн** (1775–1834) – французький композитор, 1784–1811 рр. працював у Росії.

**Буйє Луї** (–1869) – французький драматург.

**Букінгем Джон Шеффілд** (1648–1721) – герцог, англійський державний діяч і письменник.

**Букінік Михайло Євсейович** (1872–1947) – віолончеліст, викладач народної консерваторії (Москва, 1907 – 1918).

**Булахов Петро Петрович** (1822–1885) – російський композитор і педагог.

**Буль Андре-Шарль** (1642–1732) – французький художник-меблевик.

**Бутакова Софія Олександрівна** (1823–1904) – бабуся С. Рахманінова.

**Буффлер Станіслав де** (1738–1815) – французький письменник.

**Буше Франсуа** (1703–1770) – французький художник.

**Бюлов Ганс Гвідофон** (1830–1894) – німецький диригент, піаніст, композитор, музичний критик.

**Бюффон Жорж Луї Леклерк** (1707–1788) – французький природознавець, іноземний почесний член Петербурзької академії наук.

**Валішевський Казимир** (1849–1935) – учений-історик, соціолог.

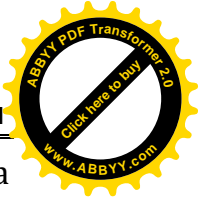
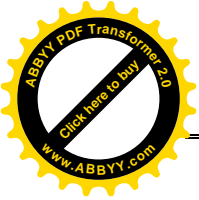
**Ван-Світен Готфрід** (1734–1803) – барон, директор королівської бібліотеки у Відні, друг Гайдна і Моцарта.

**Варламов Олександр Євгенович** (1801–1848) – російський композитор, співак.

**Ватто Антуан** (1684–1721) – французький художник.

**Вегелер Франц Гергард** (1765–1848) – ректор Боннського університету, професор медицини. Автор «Біографічних нотаток про Бетховена».





**Великий Конде** (1621–1686) – знаменитий полководець Франції. За життя батька Генріха II носив титул герцога Енгієнського.

**Веллінгтон Артур Веслі** (1769–1852) – герцог, англійській державний і військовий діяч.

**Веневітінов Дмитро Васильович** (1805–1825) – російський поет і критик.

**Венявський Генрик** (1835–1880) – польський скрипаль і композитор.

**Віардо Гарсія Мішель Поліно** (1821–1910) – французька співачка (меццо-сопрано), композитор.

**Вігано Сальватор** (1769–1821) – італійський танцівник, лібретист і балетний композитор.

**Вієльгорський Матвій Юрійович** (1794–1866) – російський віолончеліст і музичний критик.

**Вієльгорський Михайло Юрійович** (1788–1856) – композитор, меценат, власник салону.

**Віже-Лебрен Елізабет** (1755–1842) – французька салонна портретистка.

**Вінї Альфред Віктор де** (1797–1863) – французький письменник, романтик.

**Войцеховський Тітус** () – поляк, друг Ф. Шопена.

**Волконська Зінаїда Олександрівна** (1792–1862) – «Цариця муз», господиня великосвітського салону.

**Вольтер Марі Франсуа Аруе** (1694–1778) – французький письменник, філософ-просвітитель.

**Вуазнон Клод Анрі** (1708–1775) – французький письменник доби рококо.

**Вуатюр Вінсент** (1597–1684) – французький придворний літератор епохи Людовика XIV.

**Вяземський Петро Андрійович** (1792–1878) – князь, російський поет, літературний критик.

**Гайдн Франс Йозеф** (1732–1809) – австрійський композитор.

**Галіцин Дмитро Михайлович** (1721–1793) – князь, російський посол при Віденському дворі.

**Галлан Антон** (1664–1715) – французький орієталіст і нумізмат, професор арабської мови.

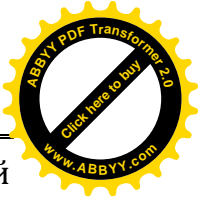
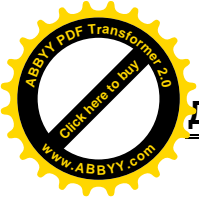
**Галлі Анатолій Іванович** (1858–1915) – піаніст, професор Московської консерваторії.

**Галуппі Бальдассаре** (1706–1785) – італійський композитор.

**Гальбах Поль Анрі** (1723–1789) – французький філософ-матеріаліст.

**Гарольд** – композитор.

**Гассе Йоганн Адольф** (1699–1732) – австрійський композитор.



## Довідник імен

**Гедіке Олександр Федорович** (1877–1957) – радянський композитор, піаніст, органіст.

**Гейне Генріх** (1797–1856) – німецький поет і публіцист.

**Гензельт Адольф** (1814–1889) – російський композитор, педагог, піаніст, учень І. Гуммеля.

**Генріх IV** (1553–1610) – французький король з 1589 р. (фактично з 1594 р.) після його прийняття католицизму у 1593 р. Париж визнав його королем 1594 р.

**Герен П'єр** (1774–1833) – французький художник, учитель Делакруа.

**Герц Анрі** (1806–1888) – французький піаніст і композитор.

**Гете Йоган Вольфганг** (1749–1832) – великий німецький письменник-просвітитель.

**Гізо Франсуа** (1787–1874) – французький історик.

**Глінка Михайло Іванович** (1804–1857) – російський композитор.

**Глюк Крістоф Вілібальд** (1714–1787) – німецький композитор, один із реформаторів опери.

**Гоголь Микола Васильович** (1809–1852) – російський та український письменник.

**Годар Бенжамен** (1849–1895) – французький скрипаль і композитор.

**Годовський Леопольд** (1870–1938) – піаніст, учитель Г. Г. Нейгауза, концертував у Росії з 1896 по 1913р.

**Головіна Варвара Миколаївна** (1766–1819) – графиня, уроджена княгиня Галіцина, мемуаристка, господиня великосвітського салону.

**Гольдоні Карло** (1707–1793) – італійський драматург, основоположник національної комедії.

**Гонда Жан-Франсуа Поль де** (майбутній кардинал де Рец) (1614–1679) – видатний діяч Фронди, інтригував проти Мазаріні.

**Горовіц Володимир Самійлович** (1903–1989) – російський, український та американський піаніст.

**Гофман Йосиф (Юзеф)** (1876–1957) – польський піаніст, концертував у Росії у 1895–1913 рр.

**Гофмейстер Франс Антон** (1754–1812) – композитор і музичний видавець.

**Грайнер** (1730–1798) – придворний радник.

**Гретрі Андре Ернест Модест** (1741–1813) – французький композитор і музичний письменник.

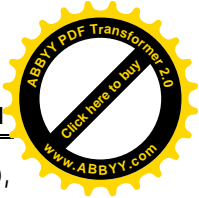
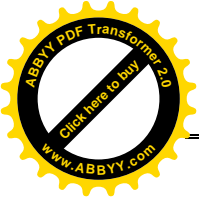
**Гріг Едвард** (1843–1907) – норвезький композитор, піаніст, диригент.

**Грюн Генріх** (1855–1931) – віолончеліст.

**Грюн Нільс** (1907–?) – композитор, музикознавець.

**Грюнфельд Альфред** (1852–1924) піаніст-віртуоз.

**Гульд Глен** (1932–1982) – канадський піаніст.



**Гуммель Йоганн Непомук** (1778–1837) – австрійський композитор, піаніст, диригент.

**Гуно Шарль** (1818–1893) – французький композитор.

**Гурільов Олександр Львович** (1803–1858) – російський композитор.

**Гусев Петро Андрійович** (1904–1987) – артист балету, балетмейстер.

**Гюго Віктор Марі** (1802–1885) – французький письменник.

**Давидов Олексій Августович** (1867–1940) – композитор, віолончеліст, один із фундаторів Петербурзького товариства музичних зборів.

**Давидова Олександра Ільвіна** (1842–1891) – сестра П. І. Чайковського.

**Давід Жак Луї** (1748–1825) – французький художник, представник революційного класицизму.

**Даль Володимир Іванович** (1801–1872) – російський письменник, лексикограф, етнограф.

**Дамке Бертольд** (1812–1875) – композитор, піаніст, музичний критик.

**Декарт Рене** (1596–1650) – французький філософ, математик, фізик і фізіолог.

**Делакруа Ежен** (1798 – 1863) – французький художник, графік. Глава французького романтизму.

**Деламбер Анна-Тереза** (1647–1733) – маркіза, французька письменниця, моралістка, господиня салону.

**Деліль Жак** (1738–1813) – абат.

**Державін Гавриїл Романович** (1743–1816) – російський поет.

**Дідро Дені** (1713–1784) – французький мислитель, енциклопедист, ідеолог салонного життя.

**Діттерсдорф К.** (1739–1799) – австрійський композитор і скрипаль.

**Дмитрієв Микола Дмитрович** (1838–?) – російський художник (живий у 1885 р. за Брокгаузом).

**Долгорукова Катерина Федорівна**, княгиня (уроджена Барятинська) (1769–1849) – господиня великосвітського салону, мемуаристка.

**Донауров Сергій Іванович** (1839–1897) – російський композитор романсів.

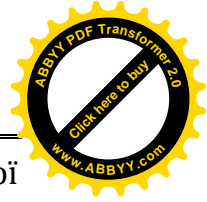
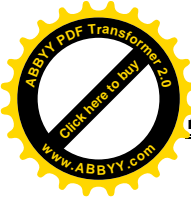
**Дора Клод** (1754–1770) – французький поет.

**Дрейшок Александр** (1818–1869) – німецький піаніст-віртуоз.

**Дюбаррі Жанна** (1746–1793) – графиня, фаворитка Людовіка XV, господиня салону.

**Дюбуа Каміла** () – учениця Шопена.

**Дюбюк Олександр Іванович** (1812–1897) – піаніст, композитор, педагог, учень Дж.Фільда.



## Довідник імен

**Дюдефан Марія** (1697–1780) – маркіза, відома в історії французької культури через свій салон, Кохана англійського письменника Горація Веспала.

**Дюкло Шарль Піно** (1704–1772) – французький письменник та історик, член Французької академії (1747), королівський історіограф, друг Ж.-Ж. Руссо.

**Дюфлі Жак** (1715–1789) – французький композитор.

**Ерар Себастьян** (1752–1831) – французький майстер арф і клавішних інструментів.

**Еспрі Жак** (1787–1851) – академік, автор збірки афоризмів, друг Ларошфуко.

**Жоффрен Мадлен** (1699–1777) – відома через свій салон, який Сент-Бев назвав «енциклопедією в дії та бесіді».

**Завадський Михайло Адамович** (1828–1887) – український та польський композитор та педагог.

**Зайончова** – польська княгиня, в салоні якої виступав Ф. Шопен

**Заремба Владислав Іванович** (1833–1902) – український та польський композитор, письменник і музичний педагог.

**Зверев Микола Сергійович** (1832–1893) – російський піаніст, педагог, наставник С. Рахманінова і О. Скрябіна.

**Зенкін Костянтин Володимирович** (1958) – професор, доктор мистецтвознавства, музикознавець-історик, педагог, піаніст.

**Зілоті Олександр Іванович** (1863–1945) – російський піаніст, педагог, улюблений учень Ф. Ліста, вихованець М. Зверева, М. Рубінштейна.

**Золя Еміль** (1840–1902) – французький письменник.

**Йосиф II** (1741–1790) – син і сопровитель Марії-Терезії, від 1780 року глава Германської імперії.

**Казанова Джованні Джакомо** (1725–1798) – італійський авантюрист, автор мемуарів.

**Калькбренер Фрідріх Вільгельм** (1785–1849) – німецький піаніст-віртуоз.

**Кампан Жанна-Луїза** (1752–1822) – господиня салону, авторка мемуарів «Спогади про приватне життя Марії-Антуанети», виданих у 1822 р.

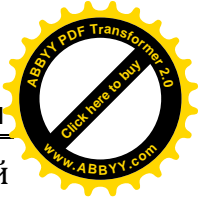
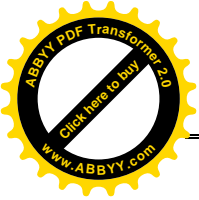
**Карамзін Микола Михайлович** (1766–1826) – російський письменник, історик.

**Картигіна Олександра Михайлівна** (1802–1880) – російська драматична актриса, учениця відомої Марс.

**Кастеллан Луїза де** (1796–1847) – дружина маршала де Кастеллана, її салон був впливовим у 20–30 рр. XIX ст.

**Каталані Анжеліка** (1779–1840) – італійська співачка (сопрано).

**Катерина II Олексіївна** (1729–1796) – російська імператриця від 1762 р.



**Кашкін Микола Дмитрович** (1839–1820) – російський музичний критик, професор Московської консерваторії.

**Кейлюс Анн-Клод** (1692–1765) – французький письменник.

**Керубіні Луджі** (1760–1842) – композитор.

**Кітсон М.** – англійський мистецтвознавець.

**Клевер Юліан Юліанович** (1850–1924) – російський художник, у салонних пейзажах використовував ефект вечірнього освітлення.

**Клементі Муціо** (1752–1832) – піаніст, композитор, педагог.

**Климова С. В.** (архітект.).

**Кондратьєв Микола Дмитрович** (1832–1887) – меценат, спадкоємець засновника Сум (Україна).

**Контський Антон** (1817–1899) – польський піаніст і композитор, учень Фільда. У 1847 р. заснував у Петербурзі школу фортепіанної гри.

**Контський Аполінарій** (1825–1879) – польський скрипаль, придворний музикант у Петербурзі (1853–60).

**Корнель П'єр** (1606–1684) – французький драматург.

**Кос-Анатальський Анатолій Йосипович** (1909–1983) – український композитор.

**Косенко Віктор Степанович** (1895–1938) – український композитор, піаніст.

**Костянтин Костянтинович** (1858–1915) – великий князь російський поет.

**Крамер Йоганн Баптіст** (1771–1858) – німецький піаніст, педагог, композитор.

**Кребійон Клод Проспер** (син) (1702–1777) – французький письменник.

**Кросс Густав Густавович** (1831–1885) – професор, піаніст, учень А. Рубінштейна і А. Гензельта.

**Куллак Теодор** (1818–1882) – піаніст, композитор, музичний видавець.

**Куперен Маргарита-Антуаннета** (1705–1775) – друга дочка Ф. Куперена.

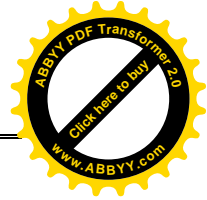
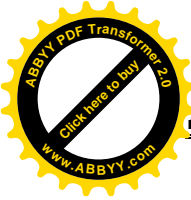
**Куперен Франсуа** (1668–1733) – французький композитор, клавесиніст, органіст.

**Куракіна Наталія Іванівна**, княгиня (уроджена Головіна) (1766–1831) – господиня салону в Парижі, одна з найблискупіших жінок свого часу.

**Кюї Цезар Антонович** (1835–1918) – російський композитор, музичний критик.

**Кюстін Аскольд де, маркіз** (1790–1857) – французький літератор, вірний і гарячий шанувальник Ф. Шопена.





## Довідник імен

**Лагарп Ф** (1739–1803) – французький драматург і критик.

**Ламенне Фелісите Робер де** (1782–1854) – абат, французький публіцист.

**Ланкло Нінон де** (1616–1706) – так звана «цариця куртизанок».

**Ларош Герман Августович** (1845–1904) – російський музичний критик.

**Ларошфуко Франсуа де**, герцог (1613–1680) – французький письменник, мораліст.

**Лафайєт Марі-Мадлен де** (1634–1693) – французька письменниця.

**Лафар Шарль Огюст** (1644–1712) – французький поет.

**Лафонтен Жан де** (1612–1695) – французький письменник, мораліст і сатирик.

**Ленц Вільгельм** (1808–1883) – музичний письменник, піаніст.

**Ленц Н.К.** () – учень М. Римського-Корсакова.

**Леонард Юбер** (1817–1990) – бельгійський скрипаль і педагог.

**Лепешинська Ольга Василівна** (нар. 1916) – артистка балету.

**Лешетицький Теодор** (1830–1915) – польський піаніст, У 1852–1878 рр. концертував і викладав у Петербурзі.

**Лещинська Марія** (1703–1769) – дружина Людовіка XV з 1725 р.

**Лисенко Микола Віталійович** (1842–1912) – композитор, піаніст, хоровий диригент, основоположник української класичної музики.

**Лінь Жозеф де**, князь (1735–1814) – австрійський фельдмаршал.

**Ліст Адам** (1776–1826) – батько Ф. Ліста.

**Ліст Ференц** (1811–1886) – угорський композитор, піаніст, диригент.

**Літтре Еміль** (1801–1881) – французький філософ і філолог, упорядник «Словника французької мови».

**Ліхновська Марія Христина**, княгиня (1765–1841) – дочка графині Тун.

**Ліхновський Карл** (1756–1814) – князь, меценат, шанувальник творчості Бетховена.

**Лорм Маріон де** (1606–1650) – куртизанка, фаворитка кардинала Рішельє.

**Лотман Юрій Михайлович** (1922–1993) – літературознавець, культуролог і семіотик.

**Людовік XIV** (1638–1715) – французький король з 1643 р. Його правління – апогей французького абсолютизму.

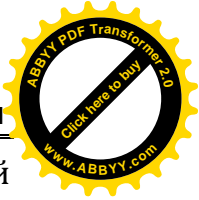
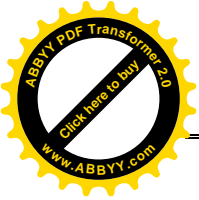
**Людовік XV** (1710–1774) – король Франції з 1715 р. при регентстві герцога Філіпа Орлеанського (1674–1723).

**Людовік XVIII** (1755–1824) – король Франції у 1814–1824 рр.

**Людовік XIII** (1601–1643) – французький король.

**Люллі Жан Батист** (1632–1687) – французький композитор.





**Лядов Анатолій Костянтинович** (1855–1914) – російський композитор.

**Львов А. Ф.** (1798–1870) – князь, російський скрипаль, диригент, композитор, директор співочої капели.

**Мадам Д'Онуа** (1650–1750) – графиня, французька письменниця, авторка казок.

**Мазаріні Джуліо** (1602–1661) – кардинал з 1641 р., прем'єр-міністр Франції з 1643 р., вів боротьбу з Фрондою.

**Маковський Костянтин Єгорович** (1839–1815) – російський художник.

**Малерб Франсуа** (бл. 1555–1628) – французький поет, автор од, гімнів.

**Малібран Марія Феліста** (1808–1836) – французька співачка (меццо-сопрано), дочка іспанського співака М. Гарсія, сестра Поліни Віардо Гарсія.

**Марвінес Анна Катаріна Маріанна** (174–1812) – австрійська композиторка, співачка, піаністка.

**Марія Федорівна** (1759–1828) – з 1776 р. дружина російського імператора Павла I.

**Марія-Антуанетта** (1755–1793) – дружина французького короля Людовіка XVI з 1770 р.

**Марія-Терезія** (1717–1780) – австрійська імператриця, мати Марії-Антуанетти.

**Маркевич Болеслав** (1822–1884) – письменник.

**Мармонтень Антуан-Франсуа** (1816–1898) – французький піаніст, композитор і музичний критик.

**Мармонтень Ж.** (1723–1799) – французький письменник, прозаїк, драматург.

**Марон Жан-Батіст** (1677–1745) – французький композитор, сучасник Ф. Куперена.

**Маршан Луї** (1669–1732) – французький органіст і композитор.

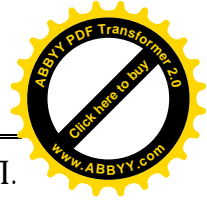
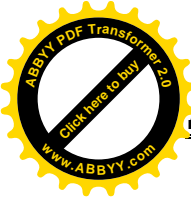
**Маршан Луї-Жозеф** (1791–1876) – граф, з 1812 р. камердинер Наполеона, супроводжував його на о. Св. Єлени.

**Маттесон Йоганн** (1681–1764) – німецький композитор і музичний критик.

**Медічі Марія** (1573–1642) – вдова Генріха IV, короля Франції і регента його сина Людовіка XIII.

**Медушевський В'ячеслав В'ячеславович** – заслужений діяч мистецтв РФ, доктор мистецтвознавства, професор Московської консерваторії ім. П. Чайковського.

**Меєрбер Джакома** (1791–1864) – композитор.



## Довідник імен

**Мекк Надія Філаретівна** (1831–1894) – меценатка, спонсорувала П. І. Чайковського.

**Мендельсон-Бартольдї Якоб Фелікс** (1809–1847) – німецький композитор, піаніст, органіст.

**Ментенон Франсуаза** (1635–1719) – морганатична дружина Людовіка XIV, «неоголошена королева».

**Меріме Проспер** (1803–1870) – французький письменник, новеліст.

**Мерсі д'Аржанто Луїза**, графиня (1837–1890) – уроджена княгиня Караман-Шіме, меценатка, піаністка.

**Метастазіо (П'єтро-Антоніо Доменіко Трапассі)** (1698–1782) – італійський поет.

**Меттерніх Клеменс** (1773–1859) – князь, міністр іноземних справ, дел. Канцеляр (1821–1848 рр.).

**Микола I** (1796–1855) – російський імператор з 1825 р.

**Микола II** (1868–1918) – останній російський імператор, син Олександра III.

**Міцкевич Адам Бернард** (1798–1855) – польський поет, публіцист.

**Мольєр** (справжнє ім'я Жан Батист Поклен) (1622–1673) – французький комедіограф, реформатор сцени.

**Мондовіль Жан Жозеф де** (1711–1772) – французький композитор.

**Монпансьє Анна-Марія-Луїза де** (1627–1693) – дочка Гастона Орлеанського, господиня одного з паризьких салонів.

**Монтеск'є Шарль Луї** (1689–1755) – французький просвітител, філософ.

**Монтеспан Атенаїс Франсуаза**, маркіза (1641–1707) – фаворитка Людовіка XIV.

**Монтозьє**, герцог (1619–1690) – жених дочки маркізи Рамбуйє.

**Моцарт Вольфганг Амадей** (1756–1791) – великий австрійський композитор, віденський класик.

**Моцарт Леопольд** (1719–1787) – композитор, батько і вчитель Вольфганга Моцарта.

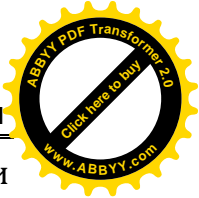
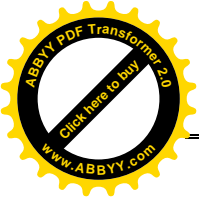
**Мошелес Ігнац** (1794–1870) – німецький піаніст, диригент, композитор. Учень Бетховена і Вебера.

**Мошковський Моріц** (1854–1925) – польський піаніст, композитор і педагог.

**Мюссе Альфред де** (1810–1857) – французький поет-романіст.

**Наполеон Бонапарт** (1769–1821) – французький імператор, 1804–1814 і в березні–червні 1815 рр.

**Нейгауз Генріх Густавович** (1888–1964) – піаніст, професор Московської консерваторії (з 1922 р.).



**Неккер Сюзанна** (1739–1794) – господиня паризького салону, мати письменниці Жозефіни де Сталь.

**Нефф Тимофій Андрійович** (1805–1876) – історичний і портретний маляр, родом з Естляндії. Малював для Ісаакіївського собору.

**Нижанківський Нестор** (1893–1940) – український композитор, педагог, просвітитель.

**Нуантель Портъє Жан де** (?) – королівський скарбничий Людовіка XIV.

**Обернон Луїза де** (1800–1851) – господиня великосвітського салону, шанувальниця Дюма-сина, носила в діадемі його мініатюрний бюст.

**Одескалка Анна Луїза** (пом. 1813) – піаністка, учениця Бетховена.

**Одоєвська Ольга Степанівна** (1797–1872) – (уроджена Ланська), княгиня «бонтона» господиня великосвітського петербурзького салону.

**Одоєвський Володимир Федорович** (1804–1869) – письменник, видавець, музичний критик.

**Ожегов Сергій Іванович** (1900–1964) – мовознавець, лексиколог, лекикограф.

**Олександр I** (1777 – 1825) – російський імператор з 1801 р.

**Олена Павлівна**, велика княгиня (1806–1873) – дружина Михайла Павловича, великого князя, брата імператора.

**Ольденбурзький Петро Георгійович** (1812–1881) – принц, генерал від інфантерії, племінник Миколи I.

**Орлеанська Шарлота Єлизавета** (1652–1722) – герцогиня господиня салону.

**Орлов Григорій Григорович** (1734–1783) – граф, фаворит Катерини II.

**Орнатська Анна Дмитрівна** (?–1927) – учителька музики Сергія Рахманінова.

**Пабет Павло Августович** (1854–1897) – російський піаніст, композитор, професор Московської консерваторії. П. Т. Чайковський присвятив йому «Концертний полонез для фортепіано».

**Паганіні Нікколо** (1782–1840) – італійський скрипаль і композитор.

**Паїзелло Джованні** (1740–1816) – італійський композитор.

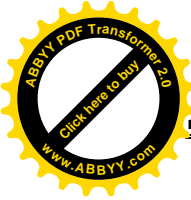
**Пальфі фон Ердед, Фердинанд**, граф (1774–1840) – віденський аристократ, з 1807 р. член Правління віденських придворних театрів.

**Пані Буань де** (1781–1866) – господиня салону в Парижі.

**Паскаль Блез** (1623–1662) – французький філософ, математик і фізик.

**Пеліссон П'єр** (1612–1691) – французький поет, академік.

**Перро Шарль** (1628–1703) – французький письменник, казкар, академік.



**Писарєв Олександр Олександрович** (1780–1848) – почесний член Академії наук і Академії художеств, поет.

**Піксіс Йоганн Петер** (1788–1874) – німецький піаніст і композитор.

**Піндар Л.** (1729–1807) – поет, одописець.

**Плейель Ігнац** (1757–1831) – учень Й. Гайдна, німецький композитор, засновник у Парижі фабрики роялів.

**Плейєль Марія** (1811–1876) – відома піаністка, дружина Камілла Плейєла, сина Ігнаца.

**Плеська Н. Д.** (?) – внучка декабриста А. В. Подпсіо (1798–1873).

**Польська Ірина Ільїна** – доктор мистецтвознавства, професор Харківської академії культури.

**Потоцькі** – польські аристократи.

**Пресман Матвій Леонтійович** (1870–1941) – піаніст, професор Саратовської та Бакинської консерваторії.

**Пушкін Олександр Сергійович** (1799–1837) – російський письменник.

**Рабінович Давид Абрамович** (1900–?) – музикознавець.

**Радзінський Едвард Станіславович** (нар. 1 936) – російський драматург, письменник, історик.

**Ракан Оноре де Буель**, маркіз (1598–1670) – французький драматург, учень Малерба.

**Рамбуйє Катрін де Вівон**, маркіза (1588–1665) – господиня салону.

**Рамо Жан Філіпп** (1683–1764) – французький композитор, теоретик.

**Расін Жан** (1639–1699) – французький драматург, представник класицизму.

**Рахманінов Аркадій Олександрович** (1808–1881) – дід Сергія Рахманінова, композитор, піаніст, збирач народних пісень.

**Рахманінов Василь Аркадійович** (1841–1916) – батько С. Рахманінова.

**Рахманінов Сергій Васильович** (1873–1943) – російський композитор, піаніст, диригент.

**Рахманінова Марія Аркадіївна** (1853–1941) тітка С. Рахманінова, в заміжжі Трубникова.

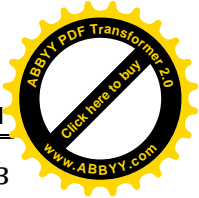
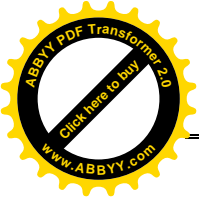
**Рекам'є Жюлі Аделаїда** (1777–1849) господиня салону.

**Ремезов Сергій Михайлович** (1854–?) піаніст, викладач Московської консерваторії.

**Ремюза Шарль де** (1797–1875) – французький письменник, філософ, політичний діяч.

**Римський-Корсаков Миколай Андрійович** (1844–1908) – російський композитор, диригент, представник «Могучої кучки».

**Ріс Фердинанд** (1784–1838) німецький композитор і педагог.



**Рішельє (Арман Жан дю Плессі)** (1585–1642) – кардинал з 1622 р., з 1624 р. – глава королівської Ради.

**Розенталь Маурицій** (1862–1946) – польський піаніст.

**Ромберг Бернгард** (1767–1841) – німецький композитор і віолончеліст.

**Россіні Джоаккіно** (1792–1868) – італійський композитор.

**Рубінштейн Антон Григорович** (1829–1894) – російський піаніст, композитор, диригент.

**Руссо Жан-Жак** (1712–1778) – французький письменник і філософ.

**Саблієр Маргарита де** (1636–1693) – господиня блискучого салону в Парижі.

**Сальєрі Антоніо** (1750–1825) – італійський композитор, з 1766 р. жив у Відні, учив Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Ліста.

**Санд Жорж (Аврора Дюдеван)** (1804–1876) – французька письменниця, правнучка маршала де Сакса.

**Сарті Дж.** (1720–1802) – італійський композитор.

**Свечина Софія Петрівна** – господиня католицького салону в Парижі.

**Своїні Бертє де** (1737–1789) – інтендант Парижа Сталь Жермена, Анна-Луїза (1766–1817) – баронеса, французька ліберальна письменниця романтичного напрямку.

**Сгамбаті Джованні** (1841–1914) – італійський диригент, композитор і піаніст. Учень Ф. Ліста.

**Севіньє Марі де Рабютен Шанталь**, (1626–1696) – маркіза авторка листів до дочки.

**Семирадський Генріх Іполитович** (1843–1902) – польський та російський художник.

**Сенезіно Франческо** (1685–1750) – італійський оперний співак-кастрат.

**Сен-Марс** (1620–1642) – фаворит Людовіка XIII.

**Сен-Санс Каміль** (1835–1921) – французький композитор, піаніст, диригент, музичний критик.

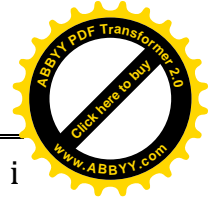
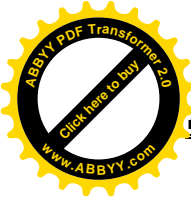
**Сен-Сімон, герцог де** (1675–1755) – політичний діяч і письменник.

**Сент-Бев Шарль Огюстьєн** (1804 – 1869) – літературознавець і критик.

**Сент-Еврімон Шарль де** (1613–1703) – французький історик, критик, вільнодумець і епікуреєць.

**Серве Франсуа** (1807–1866) – бельгійський віолончеліст і композитор.

**Серов Олександр Миколайович** (1820–1871) – російський композитор і музичний критик.



**Скаррон Поль** (1610–1660) – французький романіст, драматург і поет, майстер бурлеску.

**Скорик Мирослав Михайлович** (нар. 1938) – український композитор, доктор мистецтвознавства.

**Скрябін Олександр Миколайович** (1871/72–1915) – російський композитор і піаніст.

**Скюдери Мадлен де** (1607–1701) – французька письменниця.

**Стасов Володимир Васильович** (1824–1906) – російський художник, музичний критик, історик мистецтв, учень Гензельта.

**Стендаль (Анрі Марі Бейль)** (1783–1842) – французький письменник.

**Стерн Лоренс** (1713–1768) – англійський письменник.

**Стравінський Ігор Федорович** (1882–1971) – російський композитор, диригент, українець за походженням.

**Суассон Жюлі**, графиня де – племінниця кардинала Мазаріні, господиня салону.

**Сумароков Олександр Петрович** (1717–1777) – російський письменник.

**Сю Ежен** (1804–1857) – французький письменник.

**Талейран Шарль Моріс** (1754–1838) – французький дипломат.

**Таллеман Поль** (1642–1712) – письменник, член Французької академії.

**Тальберг Сігізмунд** (1812–1817) – австрійський піаніст і композитор, учень І. Гуммеля.

**Тальйоні Марія** (1804–1884) – італійська актриса балету.

**Тальма Франсуа Жозеф** (1763–1826) – французький актор.

**Танєєв Сергій Іванович** (1856–1915) – російський композитор, піаніст, учень А. Гензельта.

**Тансен Клодіна-Александріна Герен де** (1685–1749) – господиня паризького салону. Мати знаменитого вченого і філософа Жана Ле Рона д'Аламбера.

**Таузіг Карл (Кароль)** (1841–1871) – польський піаніст, учень Ф. Ліста, композитор, педагог.

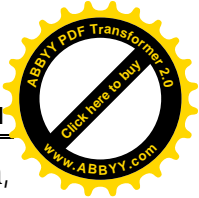
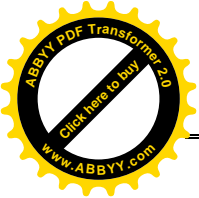
**Титон дю Тійє, Еврар** (1677–1762) – французький музикант-аматор, перший біограф Ф. Куперена.

**Тома Шарль Луї Амбруаз** (1811–1896) – французький композитор, диригент Паризької консерваторії.

**Тредіаковський Василь Кирилович** (1703–1768) – російський поет, філолог.

**Тун Марія Вільгельміна фон, графиня** (1744–1800) – господиня салону.





**Тютчева Анна Федорівна** (1829–1889) – дочка поета Ф. Тютчева, дружина І.Аксакова, фрейліна при дворі Миколи I і Олександра II.

**Уолпол Горацій** (1717–1797) – англійський письменник.

**Фільд Джон** (1782–1837) – піаніст, композитор, педагог.

**Фітінгоф-Щель Анна Маргарет** (?–1803) – піаністка-аматорка.

**Флобер Гюстав** (1821–1880) – французький письменник.

**Фонтана Ю.** – товариш Ф.Шопена

**Фонтенель Бернар Ле Бов'є де** (1657–1757) – французький письменник.

**Форстер Йоган Георг Адам** (1754–1794) – німецький просвітител, літературознавець і художній критик.

**Фрагонар Жан Оноре** (1732–1806) – французький художник XVIII ст.

**Франком Огюст Жозеф** (1808–1884) – французький віолончеліст і композитор.

**Фрідріх II Великий** (1712–1786) – прусський король з 1740 р.

**Фукс Алоїс** (1799–1853) – віденський колекціонер.

**Хабершрейт Пантелон** – музикант-цимбаліст.

**Харитоненко Павло Іванович** (1856–1914) – директор Московського відділення музичного товариства, меценат.

**Хогарт Вільям** (1697–1764) – англійський художник і теоретик мистецтва.

**Чайковський Модест Ілліч** (1850–1916) – російський драматург, лібретист, літературний критик, брат П. Чайковського.

**Чайковський Петро Ілліч** (1840–1893) – російський композитор.

**Чарторизькі** – польський княжий рід.

**Чарторизькі Адам** (1770–1861) – виховувався разом з майбутнім імператором Олександром I, був його другом.

**Черні Карл** (1791–1857) – австрійський піаніст, педагог і композитор.

**Честерфілд Фімм Дормер Стегон, граф** (1694–1773) – англійський письменник, державний діяч.

**Четвертинські** – польський княжий рід.

**Шамбоньєр Жак Шампйон де** (між 1607 і 1611–1672) – французький музикант.

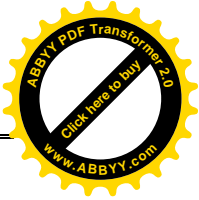
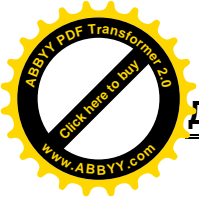
**Шаплен Жан** (1595–1674) – французький письменник, теоретик класицизму, наближений з кола Ришельє, Мазаріні.

**Шатле де, маркіза** (1706–1749) – господиня паризького салону.

**Шатобріан Франсуа Рене де, віконт** (1768–1848) – французький письменник, романтик, політичний діяч.

**Шимановський Кароль** (1882–1937) – польський композитор, піаніст.

**Шимко Олександр** – сучасний український композитор.



## Довідник імен

---

**Шіканедер Емануель** – директор австрійського мандрівного театру.

**Шінар Жозеф** (1756–1813) – французький скульптор, автор міфологічних, алегорійних композицій.

**Шлезінгер Моріс** – французький видавець нот і книготорговець.

**Шоберт Йоган** (1720–1767) – німецький клавесиніст і композитор, що працював у Парижі.

**Шольє Гійом Амфрі де** (1639–1720) – французький поет.

**Шопен Фридерік** (1810–1849) – польський композитор і піаніст.

**Шпор Людвіг** (1784–1859) – німецький скрипаль, диригент, педагог, композитор.

**Штеинбельт Даніель** (1765–1823) – німецький піаніст, диригент, композитор.

**Штраус Йоган-син** (1825–1899) – австрійський композитор, скрипаль і диригент.

**Шуберт Франц** (1797–1828) – австрійський композитор.

**Шувалов Андрій Петрович, граф** (1744–1789) – автор знаменитого послання «До Нінон Ланкло», яке приписували Вольтеру.

**Шуман Роберт** (1810–1856) – німецький композитор, піаніст.

**Юргенсон Петро Іванович** (1836–1903) – російський видавець нот, музично-громадський діяч.

**Яхимецький Здислав** (1882–1953) – композитор і музикознавець.



Навчальне видання

**Антонець Олена Анатоліївна**

## **Салонне мистецтво в європейській культурі XVII–XVIII століть**

Навчальний посібник  
для студентів вищих навчальних закладів  
III–IV рівнів акредитації

Суми: Видавництво СумДПУ, 2012 р.  
Свідоцтво ДК № 231 від 02.11.2000 р.

Відповідальна за випуск **А. А. Сбруєва**  
Комп'ютерна верстка **Ю. С. Нечипоренко**

Здано в набір 10.09.12. Підписано до друку 11.10.12.  
Формат 60x84/16. Гарн. Cambria. Друк ризогр.  
Папір офсет. Умовн. друк. арк. 7,2. Обл.-вид. арк. 6,3.  
Тираж 100 прим. Вид. № 65.

Видавництво СумДПУ імені А. С. Макаренка  
40002, м. Суми, вул. Роменська, 87

Виготовлено на обладнанні СумДПУ імені А. С. Макаренка

