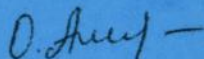


ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ім. І.П.КОТЛЯРЕВСЬКОГО

АНТОНЕЦЬ Олена Анатоліївна



УДК 78.071.1. (430)+ 786.3

**ЕВОЛЮЦІЯ САЛОННОЇ МУЗИКИ
В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Харків - 2006



48
Дисертацією є рукопис.
Робота виконана в Сумському державному педагогічному університеті ім. А.С.Макаренка

Міністерства освіти і науки України

- Науковий керівник:** доктор мистецтвознавства, доцент
ДРАЧ Ірина Степанівна
Сумський державний педагогічний університет ім. А.С.Макаренка,
завідувач кафедри хореографії,
образотворчого мистецтва, теорії,
історії музики та художньої культури
- Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор
ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО Марина Романівна
завідувач кафедри історії
зарубіжної музики
Національної академії
України ім. П.І.Чайковського
- кандидат мистецтвознавства, доцент
КОПОТЬ Ірина Євгенівна
Державний агроєкологічний університет
доцент кафедри культури та мистецтв (м. Житомир)
- Провідна установа:** Одеська державна академія музики
ім. Н.В.Нежданової, кафедра історії та музики та
музичної етнології.

Захист відбудеться «19» лютого 2006 р. о 15 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64.871.01 у Харківському державному університеті мистецтв ім. І.П.Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції, 11/13, ауд. 58.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції, 11/13.

Автореферат розісланий «14» вересня 2006 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства, доцент

Чернявська М.С.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. На межі XX – XXI ст. спостерігається активне відродження салонного мистецтва. Так, наприклад, в Москві в квітні 2000 р. відбувся фестиваль «Кремль музичний», проведений всесвітньо відомим піаністом М.Петровим. В рамках цього фестивалю була відтворена давня традиція музикування в салоні, під час якої музиканти і слухачі спілкувались вузьким колом в особливій інтимній атмосфері. Свідченням інтересу до салонної культури також стає виставка «Полонені красою», яка проходила в 2004-2005 р. в Москві у Державній Третьяковській Галереї на Кримському Валі. Цей масштабний проект включав майже 500 творів живопису, графіки, скульптури, а також афіші, рекламні листівки, фотографії, меблі, фарфор, бронзу, скло, одяг, шедеври ювелірного мистецтва 1830-1910 рр.

Сучасна наукова думка переглядає ставлення до салонного мистецтва як до зразка «беззмістовності» та «банальності». Салон все частіше стає об'єктом серйозних досліджень. Зокрема, характеризуються салони різних історичних періодів, наприклад, Франції першої половини XVIII ст. (А.В. Ніконова), епохи Реставрації у Франції (А.М.Фюж'є), або в Україні кінця XVIII – першої половини XIX ст. (Т.Н. Ніконенко). Особливо відзначається роль жінки у французькому салоні XVII – XVIII ст. (В.І.Успенська). Однак, залишається без відповідей ціла низка питань, пов'язаних з салонним мистецтвом: не вивчена природа цього явища, його онтологічні засади, хронологічні межі існування, основні етапи розвитку. Відсутнє навіть визначення поняття «салонне мистецтво», яке в довідковій літературі трактується і як стиль, і як жанр, і як естетичний напрямок.

На відміну від салонної поезії, яку досить високо оцінили історики літератури, музичний салонний репертуар здебільшого викликав зневажливе ставлення дослідників. Салонну музику було заведено звинувачувати у відсутності ідей та не уважності до нагальних проблем часу. Негативне ставлення викликали зовнішні віртуозні ефекти, чуттєва мелодика, шаблонні гармонії. Однак ще В. Стасов був змушений визнати, що в цьому мистецтві є дещо таке, котре відповідає потребам і естетичним почуттям людини. Салонна музика є живою часткою культурної спадщини. Тому пізнання сутності салонного мистецтва, магістральних шляхів його еволюції в європейській культурі є актуальним і потребує подальшого вивчення.

Мета дослідження полягає у визначенні видової своєрідності салонної музики в її історичному розвитку. Відповідно до цього в дисертації вирішуються наступні завдання:

- визначити поняття салонного мистецтва;
- виявити специфіку салону як культурного феномену;

- надати загальну характеристику еволюції салонної музики XVII-XIX ст.;
- здійснити періодизацію розвитку салонної музики;
- надати характеристику основних етапів еволюції салонної музики.

Об'єкт дослідження – салонна музика в історико-культурному контексті Європи XVII – XIX ст.

Предмет дослідження – процес еволюції салонного музикування як складової загальнокультурної традиції.

Матеріалом дослідження обрано найбільш показові для усвідомлення загальної еволюції салонного мистецтва музичні явища, головним чином французької та російської культури, зокрема відомі клавесинні твори Ф.Куперена, зразки фортепіанної спадщини А.Гензелта, А.Контського, Ц.Кюї, Ф.Ліста, І.Мацієвського, М.Мошковського, С.Рахманінова, Дж.Фільда, П. Чайковського, Ф.Шопена. У дослідженні проаналізовані також виконавські інтерпретації салонного репертуару С.Рахманінова. Звичайно, салонна музика звучала в інструментальному та вокальному ансамблі, але ці сфери не стали специфічно салонними, як свого часу музикування на клавесині, а у подальшому на фортепіано, для яких була створена велика кількість творів, призначених для салонної публіки. Цей величезний пласт репертуару сьогодні активно відроджується і може відтворити загальну панораму еволюції салонної музики як самостійного виду мистецтва. Крім того, в якості матеріалу дослідження використані численні епістолярні джерела та мемуари Аїссе, Д'Артен'яна, О.Бальзака, Г.Берліоза, П.Бомарше, К.Валішевського, Е. Віже-Лебрен, Г. Гейне, О.Дюма, Дж. Казанови, М. Карамзіна, А. де Кюстіна, О.Пушкіна, С.Рахманінова, Севіньє, А.Сен-Сімона, А.Стендаля, Е.Сю, С.Танєєва, Л.Толстого, А.Тютчевої, Г.Флобера, П.Чайковського, Ф.Шопена, Р.Шумана та ін., в яких простежується реконструкція історії салонних форм минулого.

Теоретичною базою дисертації стали семіотичний підхід до фактів культури Ю.Лотмана і Г.Почепцова, «музична онтологія» В.Медушевського і пов'язані з нею методологічні розробки Л.Зайцевої і Р.Мізітової. У якості методичного підґрунтя використовується концепція жанру фортепіанної мініатюри К.Зенкіна, матеріали, що узагальнюють досвід фортепіанного музичного виконавства, зокрема, дослідження О.Алексєєва, М.Овчиннікова, Д.Рабіновича. Тематика дисертації обумовила використання методу історичної реконструкції, що дозволило по фрагментарних свідцтвах сучасників відтворити цілісний образ конкретної історичної доби. Все це обіймається рамками історико-еволюційного підходу до вивчення явищ музичного мистецтва.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана на кафедрі хореографії, образотворчого мистецтва,

історії, теорії музики та художньої культури Сумського державного педагогічного університету ім. А.С.Макаренка і відповідає темі №187 «Українська культура і світ: від Бароко до постмодернізму» перспективного плану науково-дослідницької роботи Сум ДПУ на 2000 – 2006 роки. Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради СумДПУ (протокол №4 від 28.11.2005р.).

Наукова новизна. В дисертації вперше запропоновується визначення салонного мистецтва як форми об'єктивізації особливого типу комунікації, виявляється загальна картина походження та розвитку салонної музики, а також її онтологічні засади. Вперше салонне мистецтво усвідомлене як цілісний феномен в історії культури, який у процесі еволюції пройшов декілька стадій розвитку. Це дозволяє включити в науковий обіг салонний репертуар різних історичних періодів, а також поглибити уявлення про музику Ф.Куперена, Ц.Кюї, С.Рахманінова, П.Чайковського, Ф.Шопена та інших.

Теоретичне і практичне значення отриманих результатів дослідження полягає у можливості використання їх у подальшому розгляді даної проблематики та у педагогічній сфері. Матеріали роботи допоможуть фахівцям у підготовці лекційних курсів з естетики, культурології, історії мистецтв, зокрема історії музики, всесвітньої художньої культури, історії фортепіанного мистецтва, аналізу музичних творів, методики викладання гри на фортепіано в вищих навчальних закладах. Дослідження заслуговує на увагу концертуючих виконавців та може бути використаним у класі спеціального фортепіано.

Апробація праці. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри хореографії, образотворчого мистецтва, теорії, історії музики та художньої культури Сумського державного педагогічного університету ім.А.С.Макаренка. Основні положення дисертації викладені у доповідях на міжнародних наукових та науково-теоретичних конференціях: «Навколо Земпера»: «Синтез мистецтв у європейській культурі XIX і XX століття» (Суми, 5 – 7 травня 2003), «Спадщина П.І.Чайковського: на шляху в XXI століття» (Харків, 30 вересня – 2 жовтня 2004), а також на VII міжнародному фестивалі «С.Рахманінов і українська культура» (Харків, 27 – 28 травня 2005), «Феномен школи в музично-виконавському мистецтві» (Київ, 22 – 23 березня 2005).

Публікації. За темою дослідження опубліковані п'ять статей, з них чотири у фахових виданнях, затверджених ВАК України.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаної літератури, нотного, ілюстративного додатків та дискографії С.В. Рахманінова. Загальний обсяг дисертації – 244 сторінок, із них основний текст складає 183 сторінки. Список використаних джерел налічує 404 позиції – 32 сторінки; додатків – 28 сторінок.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У Вступі обґрунтовується актуальність теми, визначається об'єкт та предмет дослідження, наукова новизна отриманих результатів, формулюються методологічні засади вивчення, з'ясовується практичне значення одержаних результатів, характеризується структура дисертації.

Перший розділ «ДІМ ЯК ЕЙДОС ТА ТОПОС КУЛЬТУРИ» присвячений усвідомленню онтологічних засад салонної музики, пов'язаної з категорією дому як особливого культурного простору. Поняття «дому» розглядається в фізичному розумінні як архітектурна споруда і в метафізичному – як topos, життєвий простір і заселений світ, котрий стає особливим місцем – ейдосом культури.

У Підрозділі 1.1. «Салонне мистецтво як об'єкт критики» подається аналіз причин негативного ставлення до салонної музики, яке сформувалося у середині XIX ст. Визначається час виникнення терміну «салонне мистецтво», пов'язаний з діяльністю Д.Дідро та його описами художніх експозицій в епістолярних "Салонах". Подається огляд музикознавчої літератури та енциклопедичних статей, присвячених салону та салонному мистецтву. Розглядаються праці О.Алексєєва, Д.Рабіновича, К.Зенкіна, І.Польської, і М.Чернявської, в яких в загальних рисах розглядаються деякі аспекти салонної музики, пов'язані з концертно-віртуозним піанізмом. Доводиться, що концертно-віртуозний піанізм стає явищем, безпосередньо пов'язаним з салонним мистецтвом. Це явище має глибинні корені та відповідає нагальним потребам людини. Зазначається факт життєздатності салонного мистецтва на протязі більш ніж трьох століть. Факт активного відродження салонного мистецтва сьогодні дає змогу констатувати наявність в цьому культурному феномені рис, пов'язаних з реалізацією особливого роду комунікації, яка виникає в певному секторі приватного дому.

Підрозділ 1.2. «Дім як світ людини» спирається на тлумачення дому як ейдосу, що з давніх давен функціонував у людській свідомості. Розглядається тлумачення категорії дому в дослідженнях М.Бубера, Ф.Лазарева, Ю.Лотмана, В.Медушевського, та статтях А.Бабасової, С.Клімової, Р.Мізітової. В працях доводиться, що постійна потреба людства знайти загишок задовольняється лише в домі. На сучасному етапі, коли панує всеохоплююча безпорадність і безпритульність, атмосфера загубленості і духовної дезорієнтації, дім стає єдиним притулком. Дім дозволяє людині на власний розсуд організувати простір навколо себе.

У підрозділі 1.3. «Архітектурно-предметні форми дому» визнається, що дім та його предметне середовище в усі часи були протиставлені зовнішньому світу як закритий простір – відкритому і мали

захисну функцію. Архітектура в даному випадку створює своєрідне обрамлення для заселеного світу. Але дім не є тільки продуктом архітектурної діяльності. Предметне середовище містить характеристику людини, якій належить дім.

Підрозділ 1.4. «Салон як особливий комунікативний простір» наголошує, що традиційним центром життя в домі було домашнє вогнище, навколо якого збиралися не тільки «свої», але й ті з «чужих», що отримували статус гостя. Характеризуються різні традиції гостинності. В європейській культурі Нового часу форми гостинності стверджувались в контексті світського образу життя. В оселях заможних господарів виділяється спеціальне місце для прийомів гостей, яке отримало назву «салону», що в перекладі з французької означає «велика зала». На перший погляд «салонна музика» здається тотожною італійській версії поняття «камерна музика». Але в роботі поняття «салонна музика» усвідомлюється як специфічний різновид камерного мистецтва, яке також охоплює всі види домашнього та побутового музикування, що не мають безпосереднього відношення до ритуалів гостинності. Також в певному сенсі салонна музика, як форма дозвілля, протиставлена камерному музикуванню «кабінетного», інтелектуального спрямування. Виходячи з вищезазначеного, пропонується вважати салонне мистецтво формою об'єктивізації особливого типу комунікації «Господар – Гість», в якому актуалізуються історично сформовані та функціонуючі в визначений період цінності в їх ієрархії. Музика в салоні покликана реалізувати цього роду комунікативний акт.

Другий розділ «ФОРМУВАННЯ САЛОННОЇ КУЛЬТУРИ У ФРАНЦІЇ XVII-XVIII СТ.» висвітлює історію народження салонної музики, яка формується в добу, коли особистість прагне відкрити світові свою самобутність та неповторність. Салон стає осередком нової культури, що утворює альтернативу придворному укладу.

У Підрозділі 2.1. «Виникнення салонної культури у Франції XVII – XVIII ст.» привертається увага до факту, що салон починає функціонувати як нова форма публічності. Нагадується, що королівський двір на початку XVII ст. за часів правління Людовика XIV був єдиним центром політичного, суспільного та духовного життя країни. Перші салони кинули виклик придворним ідеалам. Вони змогли піддати сумніву аристократичне походження як єдину можливість зайняти відповідне положення у службовій ієрархії. Доцільно констатувати, що салони – породження міського життя – стають середовищем культурної взаємодії, фактором розвитку якої є тепер новий «позапротокольний» тип спілкування, не обмежений правилами придворного етикету (пункт 2.1.1). Оскільки дім завжди усвідомлювався як світ жінки (сфера чоловічої діяльності, як правило, знаходилась поза межами дому), то зрозуміло, що

у перших французьких салонах XVII ст., (як і у подальшому) домінували жінки, які прагнули виявити витончені почуття, вишукані манери, щоб повернути до себе численних шанувальників, тим самим підвищити свою соціальну значущість. Жіноча природа впливала на філософію салонного життя та створювала нове культурне специфічне середовище, де складні комунікативні процедури ставали умовою та запорукою його існування. Відомо, що салонне спілкування допускало певний рівень взаємодовіри. Поступово салон стає тим простором, де затверджувались нові форми дозвілля в аристократичному середовищі.

У якості першого зразка салону виступає так званий «Готель» Рамбуїє – «Оселя вічної весни» (пункт 2.1.2). Він відкрився у 1620 році у помешканні маркізи Катрин де Вивонн Рамбуїє, якій належить ідея створення своєрідного інтер'єру для кімнати – гостині, де б усе сприяло створенню відчуттів весняного сподівання. Замість темного (дерев'яного або шкіряного) декору, в «Готелі» Рамбуїє панували світло блакитні і зелені кольори та велика кількість дзеркал, які підсилювали світ свічок. Господиня першою стала прикрашати салон живими квітами. Гості збиралися навколо невисокого каміну, заставленого численними дрібничками, де панувала атмосфера дотепності та вишуканих відносин. Приємні експромти були притаманними для салонного проведення часу. Завдяки Рамбуїє у Франції стає модним бути господинею та приймати гостей. Салон перетворюється на місце специфічного спілкування, де господарі і гості опиняються у світі всіляких приємностей.

В салоні XVII ст. розгортається змагання преціозності і граціозності (пункт 2.1.3). Прибічники «преціозності», тобто вишуканості, витонченого смаку, надмірної манірності (салон Мадлен де Сюдєрі) прагнули перетворити буття на досконалий витвір мистецтва. Інтелектуальна бесіда наповнювалась вигадливими метафорами, порівняннями. Вершиною преціозності стала культура компліменту, яка вимагала дотепного розуму та вишуканих манер. Різновиди компліменту, починаючи від приємного, галантного і закінчуючи люб'язним зауваженням чи короткою похвалою, були продовженням своєрідного мистецтва вишуканого дозвілля, котра так природно процвітала в салонному мистецтві.

Протилежний принцип «граціозності» панував в салоні Нінон Ланкло. В її товаристві цінувалось все те, що здавалося природним і безпосереднім. Ця атмосфера передається салону романтичної доби першої половини XIX ст. Штучно витворені преціозність і природна граціозність як різні грані умовності все більше впливають на мистецтво, що заповнює салонний простір.

Салони другої половини XVII ст. об'єднували державних діячів, військових, вчених, музикантів, літераторів, акторів. В салонах складалась

громадська думка кіл, що так чи інакше впливала на життя країни. Відомо, що поряд із «ученими» і «філософськими» салонами з'являються салони суто літературні. Кожен з них відзначався особливими літературними інтересами: в одних культивувався жанр «характерів», в інших – «портретів» (підрозділ 2.1.4). Гра в «характери» та «максими» вимагала від співрозмовників уміння тонкого аналізу почуттів, влучного визначення предмета. Це також називалося грою в «сентенції», з котрих починались «максими».

Епістолярне мистецтво другої половини XVII ст. стає свідомо високорозвиненої в аристократичному середовищі майстерності витонченої бесіди. Листи писались із урахуванням на їх читання та обговорення в салоні. Звідси – підкреслена вишуканість стилю, логічна послідовність і спроба більш безпосередньо розкрити внутрішній світ людини. Складний синтез різних ідейних напрямків та естетичних уподобань в цей час досягає повноти і зрілості. Вишуканість і блиск, у поєднанні з прекрасним розумінням людської душі, ставали основою художньої гармонії в мистецтві, впливаючи на внутрішній стан людей, на їх сприйняття світу.

У Підрозділі 2.2. «Салон галантного століття» характеризується ключова для XVIII ст. категорія «галантність». Відомо, що поняття «галант» спершу було пов'язано зі стрічками на камзолі кавалера чи на сукні модниці. Потім «галантним» стали називати все шгучне, вишукане та рафіноване в мистецтві, все те, що запрошувало у світ фантазії, театралізованої гри, у світ міфічних і пасторальних сюжетів з обов'язковим натяком на еротіку.

В той час в аристократичному товаристві надається перевага темам чуттєвого задоволення. Придворний аристократичний офіціоз поступається місцем настановам відвертого гедонізму. Ця тенденція не могла не відбитися на характері мистецтва епохи, що опинилася у полоні «випадкових принад» (пункт 2.2.1). У французькому мистецтві XVIII ст. виникає самостійний естетичний напрямок «рококо» чи «рокальний стиль». Бог кохання Амур у вигляді крилатого хлопчика з луком і сагайдаком став своєрідним символом епохи. Стиль рококо був принципово елітарним. Він став «мистецтвом приемного», котре хотіло подобатися, але не бентежити. Мистецтво рококо концентрувало особливості національної психології, салонний спосіб життя і стиль мислення. Разом з рококо приходить естетизація деталей. До них відносяться лінія, барва, фактура матеріалів, музичний орнамент. Це сприяло вихованню доброго смаку, що перетворилось на традицію, котра створила протягом кількох десятиліть, особливе «чуття форми», пластичну культуру, тонкість мислення.

Іншим ключовим поняттям епохи стала категорія «гривуазність», що пов'язана з грайливістю, легковажністю (2.2.2). Цей бік світосприйняття відбивається у мистецтві розваг салонного товариства, де поширюється читання казок, присвячених знатним особам. Мова героїв казок рясніла порівняннями і гіперболами. Захоплення казками було пов'язане з орієнтальними мотивами. Вплив Сходу добре відчувався саме в аристократичних салонах, де вітали будь-яку екзотику. Відомо, що визначним явищем XVIII ст. став розквіт мемуарного мистецтва, альманахів, сентенцій і моральних правил. Мемуари пишуть відомі філософи, літератори, господині салонів, які намагалися залишити нащадкам свідчення про свій час, власні трактування перебігу історичних подій та визначити роль, яку вони самі відіграли у суспільстві.

Отже, на початку XVIII ст. салон перетворився на центр громадської культури Франції (пункт 2.2.3). Тепер тут обговорюються політичні питання, робиться кар'єра, зав'язуються ділові стосунки. У салонах презентують літературні і музичні новинки, обговорюються художні виставки. Саме для такого салонного товариства і писав свої «Салони» Д.Дідро. Формування салону як особливої сфери публічності активно впливало на культурний розвиток країни багато десятиліть і перетворило Францію в центр художнього життя Західної Європи.

У підрозділі 2.3. «Франсуа Куперен і генеза салонних форм музикування Франції XVII – XVIII ст.» розглядається клавесинна творчість Ф. Куперена у контексті салонної культури того часу. П'єси відтворюють дух саме вишуканого салонного спілкування, а не помпезних свят при дворі. Ф.Куперен був обдарований надзвичайно живим і гострим сприйняттям докільля, художньою інтуїцією, тактом, вишуканим смаком та уявою. Йому стала притаманна вроджена спостережливість, що допомагала помічати особливі типологічні риси: властивості темпераменту, соціального стану, національної специфіки, настроїв. Ці характерні риси, а також дух часу надихав Ф.Куперена на створення особливих п'єс – «іменних портретів». Завдяки легкій і принадній формі викладу думки Ф.Куперен створює не просто типажі, а музичні «характери», які не поступалися влучністю афористичним портретам Ф.Ларошфуко. Це була своєрідна можливість зробити у вишуканій формі комплімент господині дому чи дамі серця. В музиці Куперена вперше яскраво і виразно визначились характерні риси салонної поезії, які дозволили перетворити музичні твори в різновид компліменту та сувеніру. Така творча настанова була реалізована переважно у сфері рондо, яке дозволяло збалансувати «знайоме», вже звичне з «новим» несподіваним; реальне – з уявним, бажаним. Також в творчості Куперена формується жанр багателі як різновиду «музичного дарунка» – принципово іншого, порівняно з бахівським та бетховенським

трактуванням. Інтелектуальна змістовність замінюється на декоративну – зовнішню привабливість, цікавість сувеніру виявляється більш важливою, ніж його змістовне наповнення.

Третій розділ «РОЗКВІТ САЛОННОГО МИСТЕЦТВА В ЕПОХУ РОМАНТИЗМУ» характеризує розвиток салонної культури у першій половині XIX ст.

У підрозділі 3.1 «Паризький салон першої половини XIX ст.» характеризуються зміни у суспільному ладі Франції, які вплинули на подальший хід історії. Увага приділяється остаточному відмежуванню королівського двору від салонів, які культивували свій тип комунікації. Тепер салони стають тим громадським інститутом, що продовжує національну традицію і сприяє наповненню живим змістом життя вищого світу. В цей час існують салони старого і нового взірця (підрозділ 3.1.1). Перші були розташовані у Сен-Жерменському передмісті у кварталі Сент-Оноре. Наголошується, що поняття вищого світу (*beau monde*), котре стає загальноживаним в Європі та Росії, з'являється саме в цей час. Паралельно з цим виникають словосполучення «світська людина» та поняття «*comme il faut*» («пристойний»), які зустрічаються у тлумачному словнику Еміля Літре «Увесь Париж» (1820). Основною відмінністю салонів давнього взірця було неприйняття оригінальності та ексцентричності, які різною мірою виявились у нових салонах. В цей час, поряд з іншими, існував інтелектуальний салон старого зразка письменниці Анни Луїзи Жермен, баронеси мадам де Сталь і салон роялістського спрямування славетної красуні пані Жюлі Аделаїди Рекам'є. Відомий салон пані де Буань було відчинено для найвизначніших діячів, пов'язаних з новою владою. Культурні традиції аристократичних передмість зберігають старовинну вишуканість мови і манер.

У нових паризьких салонах, які були розташовані у кварталах Шоссе-д'Антен і Маре, формується нова система цінностей (пункт 3.1.2). Знатність і шляхетне походження не давали більше привілеїв. Нова генерація відвоювала собі важливу роль у громадському житті та державному управлінні. В цей час з'являється еліта світського зібрання, ознакою якої є професійний успіх та громадське визнання. Тепер за цим не завжди стоять знатність походження та виконання будь-яких громадських обов'язків. Еліта стає колом «присвячених», тією соціальною сферою, куди прагне, всупереч усьому, потрапити нова генерація молоді. Стає очевидною залежність кар'єрного зростання від відвідин модних світських салонів. На початку XIX ст. визначальною стає мода «на античний стиль». (Цьому значною мірою сприяли розкопки в Геркуланумі, Помпеях і Стабіях). В роботі визначений факт кардинальних змін смаків салонного товариства. Вишукана простота як антипод надмірної вигадливості та елегантність як риса вишуканості стають

ключовими словами епохи. Інтер'єри нових салонів змінюються під впливом археологічних знахідок. У змістовний центр салону вміщено роаяль. Музиканти тепер не сприймаються у якості кваліфікованої прислуги. Вони претендують на особливий статус митця, якого природа обдарувала особливими якостями.

У світському салонному колі складаються стійкі ампула. Це – «денді» і «enfant terrible» (жахливе дитя). Останні вдавалися до епатажу салонного товариства, який вибачався гостю через якусь його надзвичайність (або мистецьку обдарованість, або заможність). Характерними рисами маски «денді» стає витонченість зовнішнього образу і показна екстравагантність. Різновидом дендізму у салонах доби Липневої монархії стає маска «світського лева». Типовими ознаками зовнішнього вигляду стають гривки, борідки та вусики «левів». Стати «левом» можна без приємної вроди, особливих світських манер і тим більше шляхетного походження. Достатньо відзначитися екзотичним вчинком чи винятковими спортивними досягненнями.

У світському товаристві того часу стає домінуючим прагнення справити враження будь-яким чином. Це народжує одну з головних причин спалаху маніакальної віртуозності у музиці. Певною мірою цьому сприяло розширення можливостей фортепіано: збільшення діапазону звучання, застосування правої і лівої педалі та винахід парижанином С.Ераром фортепіанного механізму *à double échappement*, що пізніше дістав назву механіки з «подвійною репетицією», так званий «з подвійним ковзанням». Здивувати салонну публіку, окрім екстравагантних витівок за інструментом, можна було музичними змаганнями, як, наприклад, Ф.Ліста із З.Гальбергом, І.Мошелеса з Ф.Шопеном та ін., незвичними інструментальними ансамблями, як виконання «Маршу з полонезом» Ф.Калькбренера для шести фортепіано, мати незвичайну зовнішність чи надзвичайну манеру виконання за інструментом.

Усі ці надмірності повинні були продемонструвати салонному колу непересічну особистість, котра може розраховувати на успіх. Відомо, що у ранній період виконавської діяльності Ф.Ліст виступав у салонному ампула «enfant terrible», що пояснювалось його сильним враженням від сенсаційних концертів Н.Паганіні та його внутрішньої потреби будь-що підкорити публіку. Однак, геній Ф.Ліста дозволив йому часом естетизувати модні салонні перебільшення. Поступово його віртуозність стає важливим елементом художнього задуму. Цьому, зокрема, сприяло широке введення каденцій до жанрів і розділів композицій, яким це не було властиво. У виконавській, а відтак, і в композиторській практиці Ф.Ліста каденція стає тим смисловим акцентом, за допомогою якого можна було «підіграти» публіку для схвальних оплесків.

У дослідженні також аналізується «дендізм» Ф.Шопена. Розглядається його виконавський почерк і тип музичного спілкування, позбавлений регламентованої етикетності, сповнений виконавського шарму, елегантності та природності. Аналізуються ранні твори композитора, в яких Ф.Шопен досягнув синтезу блиску, вишуканості, філігранності та артистизму. Звісно, що творчість Ф.Шопена, як і Ф.Ліста, виходить далеко за межі салону, але їхні художні відкриття широко тиражувалися музикантами більш скромного обдарування, такими як З.Тальберг (1812-1871) і А.Контський (1817-1899). Ці піаніст-композитори зробили внесок у розвиток фортепіанного мистецтва. Вони стали тим середнім прошарком, завдяки якому могли бути поціновані належним чином масштаб обдарування Ф.Ліста і Ф.Шопена. З часом віртуозність і блиск гри, ефектність манери виконання піаністів – композиторів другого і третього ешелонів – стали сприйматися музичними критиками негативно – як беззмістовне «віртуозування».

Роздратування критиків викликав А. Контський – відомий піаніст, віртуоз, композитор і педагог XIX ст., співвітчизник Шопена. Виконавський репертуар А.Контського включав, окрім творів віденських класиків та ранніх романтиків, велику кількість салонних п'ес і танців, в тому числі і власних творів. Піаністу вдалося досягти такого рівня технічної досконалості, який надовго став еталонним для салонного фортепіанного музикування. До музичної історії А.Контський увійшов як автор Героїчного капрису «Пробудження лева» op.115 (1848), що став символом салонності в фортепіанній музиці (пункт 3.1.4). Цей твір відрізняє вторинність художніх рішень: еkleктично поєднані жанр каприса, фактурні знахідки Ф.Ліста і відомі інтонаційні формули Ф.Шопена. Таких творів писалося безліч. Вони тиражувалися і знаходили відгук у салонної публіки, віддзеркалюючи дух того часу, святковість того середовища, для якого створювались. Подібна музика не була сповнена емоціями романтиків, які збуджували серця слухачів. Вона інтригувала, зацікавлювала і, кінець кінцем, розважала, у чому полягало її основне призначення.

У розділі 3.2 «Специфіка російських салонів» визнані французькі корені салону в російській культурі. Згадується спроба філолога, перекладача, реформатора російських віршів і мови В.К.Тредіаковського відкрити салон у 1730 р. Окреслюються хронологічні межі існування російських салонів, та якостей, властивих господарям російського салону, які були позбавлені рис емансипованості та «вченості», притаманних дамам французького вищого світу (пункт 3.2.1). Головною прикметою російських салонів стає атмосфера кохання як справжнього покликання жінки. Привертається увага до салонів паризьких емігранток у Росії, які

відіграли певну роль у привнесенні французьких традицій на російську землю (Віже-Лебрен (1755-1842) – салонної портретисти).

В контексті інонаціональних впливів в Росії розглядається музика вчителя А.Контського, ірландського композитора, піаніста, педагога Джона Фільда (1782-1837), для якого Росія стає другою вітчизною. Виявляються цікаві факти незвичайної поведінки артистичної особистості та непересічний піаністичний талант маестро. Відзначається прикмета його піанізму, котра стає новим мірилом цінностей у фортепіанному мистецтві першої половини XIX ст. Вона втілює витончену манеру гри, знамените *pegè* ("перлинна техніка"). На прикладі рондо *op.1* Фільда розкриваються салонно-сентиментальні естетичні принципи композитора, що заклав нові засоби інтерпретації ліричних настроїв.

Зазначається вплив російських салонів на паризький світ (пункт 3.2.3). Розглядаються музичний салон у Парижі Н.І.Куракіної, вродженої Головіної і паризький салон С. Свечіної, котрий являв собою центр ліберального католицизму. Крім того наводиться огляд московських салонів першої половини XIX ст. (пункт 3.2.4). Відзначається коло інтересів яскравої господині салону, «Цариці муз» З.Волконської (1792-1862) і салону вродженої О.Ланської (1797-1872) та її чоловіка князя В. Одоевського (1804-1869). Окрема увага зупиняється на музичному салоні братів Михайла та Матвія Вієльгорських. Згадується їх меценатська діяльність, котра задавала тон світському життю в Москві і Петербурзі.

Послідовником фільдівських традицій в Росії стає А.Гензельт (1814-1889), якого називали «німецьким Шопеном» (пункт 3.2.6). Розглядається цикл А.Гензельта «Салонні етюди» *op.5*, який створювався в один час з етюдами Ф.Шопена і Ф.Ліста, однак мав іншу спрямованість. Основна діяльність піаніста була пов'язана з викладацькою роботою, що мало вплив на подальшу творчість композитора. Специфікою використання інструменту для А.Гензельта стало насамперед виявлення піаністичності в його звучанні. Це завдання композитор виконав при написанні «Салонних етюдів» *op.5*. Воно стає однією з виконавчих ознак салонної музики.

Отже, у першій половині XIX ст. салонна фортепіанна музика досягає кульмінаційного етапу у своєму розвитку. Вона набуває рис загальної європейської значимості. Цьому сприяє гастрольна практика, єдиний репертуар, який виконується у Франції, в Відні, в Англії і в Росії. Також особлива мода до залучення «чужого» – іноземця як гостя, для якого яскравий виступ у салонному колі стає запорукою успіху в подальшому творчому житті. Максимальне розкриття інтенцій салонного музикування, що полягало у прагненні до парадності, стає характерною рисою цього мистецтва.

В четвертому розділі «Занепад салонного мистецтва» наголошується, що у другій половині XIX ст. салони поступово починають сходити з авансцени історії, поступаючись перед зростаючим валом періодики різного спрямування. Поява концертних організацій давала змогу ширше, ніж у салоні, реалізувати творчі потенції музикантів, вносити розмаїття до програм виконавців. Відзначається, що концерти вже проводились у залах, музичних «клубах» перед анонімною публікою. Підкреслюється, що ситуація відчуження також поглиблювалася через розширення можливостей проведення дозвілля. Цьому сприяло відкриття клубів, кав'ярень, ресторанів для зустрічей світського кола поза межами приватного дому. Привертається увага до факту появи гурткових форм, в котрих культивували «корисність», «ідейність», «служіння громаді». Виявляється, що життя гуртка, як правило, було не тривале і, як форма об'єднання проти салонів, менш діяльне. Це відбувалося у зв'язку з новим типом комунікації, обмеженим ідеологічною або фаховою сферою. Підкреслено, що фортепіанна музика другої половини XIX ст., з одного боку, бере курс на вищий рівень фаховості, замикаючись у гуртковій формі, а з іншого, оселяється у концертних залах, набуваючи нового змісту і масштабу. Однак, метаморфози салонної культури на цьому не закінчуються. На межі XIX – XX ст. відбувається естетизація гурткових форм. У рамках таких «гуртків-салонів» фортепіанна музика набуває, окрім традиційно віртуозно – бравурних, також і рис елегантного забарвлення.

Підрозділ 4.1 «М. Мошковський – класик *morceaus du salon*» присвячений вияву ознак салонної музики другої половини XIX ст., які були чудово втілені композитором М.Мошковським (1854-1925) у фортепіанній творчості. Відзначені риси рондальності як специфічної жанрової сфери в салонній музиці. Виведена характерна формула п'ес – «бісівок», які існують у виконавському мистецтві за принципами салонного музикування («сувенір на згадку»).

У Підрозділі 4.2 «Ц. Кюї – "гурман звуків"» виявляються салонні ознаки в музиці циклу «Аржанто» ор. 40, які належали етнічному французу Ц. Кюї (1835 – 1918). У фортепіанній музиці композитор не прагнув розвинути масштабні форми і віртуозну фактуру. Йому більш близька була сфера інтимної лірики. Визначається ідея написання циклу, якою стало враження і вдячність за ласкаве прийняття другом сім'ї Ц.Кюї графінею Мерсі Аржанто. П'еси змальовують замок та його мешканців, де привітність витала всюди. Відзначається, що особливий, ненав'язливий делікатний характер спілкування Мерсі Аржанто з Ц.Кюї зміг передати у музиці салонного циклу «Аржанто», який наближається до сфери домашнього музикування.

У підрозділі 4.3 «Салон як "amarcord"¹» розглядаються фортепіанні п'єси П.Чайковського, про цінність яких у творчому спадку композитора точилися суперечки ще за його життя, починаючи з першого записаного твору «Анастасія – вальс», створеного чотирнадцятилітнім підлітком, і закінчуючи п'єсами ор.72, написаними в останній рік життя. Ця музика була особливою «оазою» почуттів кохання та глибоких особистих настроїв, пов'язаних з домом, сімейною, дружньою атмосферою як найвищою цінністю у житті П.Чайковського. У подібному ракурсі розглядаються фортепіанні цикли ор.51 та ор.72 композитора, осмислення яких у контексті салонного мистецтва дозволяє істотно поглибити уявлення про творчу постать П.Чайковського. Підкреслюється, що сповідальність його фортепіанної музики, ушляхетнена рисами салонності в його геніальному перетворенні, резонує з ностальгійним сумом сучасної людини.

У підрозділі 4.4 «Московський салон "зверевських часів"» окреслюється салонна сфера у творчості С.Рахманінова. Розглянуті культурні традиції прищеплені геніальному композитору під час навчання у М.Зверева. Аналізується притаманна «інтернату» М. Зверева атмосфера художнього салону, в якому музика ставала засобом спілкування. Виявляються жанрові уподобання композитора на прикладі «П'єс – фантазій» ор.3 і «Салонних п'єс» ор.10. Відзначається цінність рахманіновських «Салонних п'єс», яка полягає в тому, що в них відображена сучасна композитору салонна традиція. П'єси демонструють мистецтво, культуру спілкування через музику, яка існувала у дворянських салонах в роки дитинства та юнацтва композитора. Особливу увагу у підрозділі надано салонно – віртуозному репертуару, який С.Рахманінов виконував у клавірабендах протягом всього життя. Важливим виявляється факт існування у рахманіновських записах салонних п'єс А.Гензельта, А.Зілоті, М.Мошковського, І. Падеревського, обробок А.Рубінштейна, Д.Стамбаті, К.Таузіга, а також власних транскрипцій, які разом становили значну частину його репертуару (понад тридцять відсотків). Порівнюються виконавські манери сучасників С.Рахманінова, І.Гофмана і Л.Годовського, виявляються риси їх взаємовпливу. Аналізуються три рахманіновські виконавські версії різних років його «Польки В.Р.», яка міцно увійшла до «бісівок» разом із прелюдями c-moll і g-moll. Підкреслюється, що бездоганне трактування С.Рахманіновим численних транскрипцій і переробок, а також «легких дрібниць» є частиною його виконавської особистості. Грайлива, легка,

¹ Сконструйований Ф.Фелліні багатозначний неологізм, спирається на дієслово «amare» – хотати та «cord» – струна.

салонно-розкута, дещо умовна манера гри була однією з невід'ємних рис його універсального піанізму.

Підрозділ 4.5. Фортепіанне салонне музикування на українському ґрунті побіжно торкається розвитку салонної традиції в Україні. Акцентується факт, що запозичена культура салонів не одержала тут широкого розповсюдження. Окремі поодинокі зразки салонів європейського взірця у заможних українських поміщиків зустрічались, здебільшого, не на українській землі. Так, наприклад, розкішний салон відомого мецената, вихідця зі Сумщини П.І.Харитоненка (1856 – 1914) був розташований на Софійській набережній у Москві.

Для України більш характерним було спрямування на культивування різних гуртків, товариств, братств і «громад». Тип спілкування, де були всі «свої», значно відрізнявся від салонного. Стосунки «господар – гість» перетворювались на імітування родинних «братерських» зв'язків. Якщо в салонах Західної та Центральної Європи улаштовували інструментально-музичні зустрічі, то в українському товаристві замість цього експромтом співали хором, що для салонного побуту було нетиповим.

Українська музика, яка мала більш вокальну природу, зводила використання фортепіано тільки до рівня акомпануючого інструмента. Риси салонності в фортепіанній українській музиці виявляються в «музиці побуту», орієнтованій на стиль "bidermajer" з рефлексією на стиль концертуючих віртуозів – інструменталістів.

Ренесанс салонного мистецтва кінця ХХ ст. торкнувся і сучасної української музики. Як зразок в роботі наводиться цикл І.Мацієвського «12 образків для фортепіано. Недавнє й далеке (тіні петербурзькі)» (2001) і фортепіанний твір «Sharme» op.1 (2002) молодого київського композитора О. Шимка.

Отже, салонність в фортепіанній музиці «сутінкового» періоду еволюції проймається рисами елегантності. В протилежність цьому підсилюються риси штучності та механістичності. Ці якості постають, як позитивний і негативний полюси у розвитку салонної музики. Останній вектор визначається головним для салонного мистецтва протягом наступного століття. І лише наприкінці ХХ ст. на хвилі постмодернізму відбувається насичення фортепіанної музики рисами салону – «amarcord».

У **Висновках** дисертації підсумовано теоретичне узагальнення проблеми салонної музики. Запропоновано нове її висвітлення через розгляд еволюційних процесів із поясненням його логіки, рушійних сил з онтологічних позицій. Здійснене дослідження генези та розвитку салонної музики дозволило стверджувати наступне:

1. Дім як функціональна категорія завжди існував у свідомості людини. Він утворюється за межами соціального простору і містить світ особистих речей. Дім не є тільки місцем для життя, він стає способом

існування людини. В європейській культурі у домі з'являється спеціальний простір для прийому гостей – «салон», який стає топомостом гостинності. У салоні формується комунікативний простір для спілкування у затишку і комфорті. Умовами для його існування стають довірливість господарів та гостей і відчуття особливого ставлення до кожного із присутніх. Відвідування салону стає часом дозвілля. Як правило, зустріч у салоні і відбувається заради задоволення. Проте у підтексті такого спілкування була демонстрація іншому своєї системи цінностей, її позитивного спектру. Мистецтво, яке заповнює простір салону, було формою об'єктивізації цього типу комунікації на протязі XVIII – XX ст.

2. Історичний цикл існування салонної музики в європейській культурі охоплює три століття (XVIII – XX). Спираючись на загальні закономірності розвитку природних явищ, встановлених Л.М.Гумільовим в дослідженні етногенезу, виявляються такі етапи розвитку салонної музики:

- Пусковий момент настає у XVII ст.;
- Періодом розвитку стає XVIII ст.;
- «Акматичною» фазою – слід вважати першу половину XIX ст.;
- Перехід в «інерційну фазу» відбувається у другій половині XIX ст.;
- «Фаза обскурації» – «золота осінь» феномена салонної музики припадає на кінець XIX – початок XX ст. У цей час відбулася хвиля відродження салонів.
- Переходом до «меморіальної фази» стає XX ст. В цей час салон існує поза публічним життям. На межі XXI ст. можна спостерігати спалах інтересу до салонного мистецтва, що створює передумови для виникнення «неосалону».

3. Салонна музика усвідомлюється у роботі як різновид камерної, що функціонує в рамках салону. Салонний ген виявлено на матеріалі творчості Ф.Куперена, який визначається у поєднанні принципів компліменту і «дарунку». Стильовими ознаками салонної музики XVII – XVIII ст. стають граціозність, галантність, настанова на типажність, декоративність.

Салонна музика першої половини XIX ст. набуває рис яскравої віртуозності, бравурності, блиску. З'являється практика тиражування популярних інтонацій, спрямованих на зовнішній ефект. Багато композиторів того часу працюють у сфері салонної музики, яка стає обов'язковою частиною у виконавському репертуарі піаністів. Салонна манера фортепіанного виконавства XIX ст. була спрямована на бажання заінтригувати, надати більше задоволення слухачам. Це «експромтна» подача музичного матеріалу, яка будувалась на різних перебільшеннях, агогічних, темпових відхиленнях, манері взяття звуку мелодії відразу

після басу, постійному використанні хвилеподібності звучання та капризності у ритміці.

У другій половині XIX ст. показна бравура салонної музики поступово набуває рис елегантності. Важливим виконавським показником салонності у фортепіанній музиці є піаністична зручність та вияв еталону бездоганного звучання, яке не виходило б за межі тембрової характерності роялю і не набувало ілюзії звучання голосу або інших інструментів, навіть цілих оркестрів.

У композиторській практиці XX ст. з її спрямованістю на виявлення ударної специфіки фортепіано, салонний шарм фортепіанного виконавства втрачає свою актуальність. Лише на межі XX – XXI століть в руслі ретротенденцій салонна музика відроджується, як і раніше, продовжує реалізовувати свою головну функцію – створення позитивних емоцій для запрошених гостей.

Список опублікувань праць за темою дисертації:

1. Амбівалентність салонного мистецтва // Теоретичні питання культури, освіти та виховання. Науковий Вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 25. – К.: 2003. – С. 20-25.
2. П.І.Чайковський і салон його часу // Спадщина П.І.Чайковського на шляху у XXI століття: 36. наукових праць. – Вип. 14. – Харків.: ХДУМ ім.І.П.Котляревського. – 2004. – С. 248-260.
3. Формування салонної естетики в європейській музичній культурі // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Науковий Вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 27. – К.: 2004. – С. 53-60.
4. Традиція салонного музикування в фортепіанній творчості С.В.Рахманінова // С.Рахманінов: на зламі століть. – Вип.2. – Х.: Харків.: ХДУМ ім.І.П.Котляревського. – 2005. – С.110-120.
5. Салонний репертуар в клавірабендах С.В.Рахманінова // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Науковий Вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 2. – К.: 2003. – С. 110-120.

Антонець О.А. Еволюція салонної музики в європейській культурі. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Харківський державний університет мистецтв ім. І.П.Котляревського, Харків, 2006.

У дисертації досліджується проблема еволюції салонної музики з загальною картиною походження, виявленням її особливостей,

закономірностей та етапів розвитку в європейській культурі. З'ясовуються хронологічні межі функціонування салону як самобутнього художньо – культурного феномена. Висвітлюються традиції фортепіанного салонного музикування як складової загальнокультурної традиції, розглядається салонний репертуар різних історичних періодів. Вперше салонне мистецтво пропонується як форма об'єктивізації особливого типу комунікації, в якому музика реалізує цього роду комунікативний акт.

Ключові слова: дім, салон, комунікація, дозвілля, клавесин, фортепіано, виконавська інтерпретація.

Антонец Е.А. Эволюция салонной музыки в европейской культуре. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03. – Музыкальное искусство. – Харьковский государственный университет искусств им. И.П. Котляревского, Харьков, 2006.

В диссертации исследуется проблема эволюции салонной музыки с общей картиной происхождения, выявлением ее особенностей, закономерностей и этапов развития в европейской культуре.

В исследовании предлагается обоснование онтологических принципов салонной музыки, связанных с категорией дома как особого культурного пространства, в котором в определенный исторический период формируется особое место релаксации, развлечения, которым становится салон. В салонном пространстве реализуется скрытая, завуалированная сфера деятельности, направленная на демонстрацию собственных ценностей в рамках особого рода коммуникации между Хозяином и Гостем. Целью коммуникации «Хозяин – Гость» в салоне становится обмен иерархиями ценностей в рамках досуга. Музыка как неотъемлемый атрибут быта, выполняющая функцию релаксации и создания положительных эмоций в салонном пространстве, была призвана реализовать этого рода коммуникативный акт.

Зарождение салонного искусства, в том числе и музыки, происходит во Франции XVII – XVIII вв., где в иерархии жизненных ценностей главное место отводилось наслаждению. Салонная музыка мыслилась как особая форма развлечения гостей, «искусство приятного». Этим она принципиально отличалась от придворной музыки и театра той поры, призванных восславить короля. Салонной эстетике лучше всего соответствовала форма лаконичной программной миниатюры для клавесина – инструмента исключительно интерьерного, занявшего центральное место в салоне той поры. К концу XVIII столетия, казалось, салонная культура

пришла в упадок. Однако это завершился лишь первый этап развития салонной музыки, расцвет которой был еще впереди.

После революции 1789–1794 гг. во Франции меняется общественный строй, происходит утверждение буржуазии. Наступает прагматичный XIX в., лишенный всяких иллюзий. Культура Франции оказывается в эпицентре европейской культуры и безоговорочно влияет на вкус и стремления всех слоев высшего общества России. Французский салон с чертами космополитизма превращается в эталон светскости и наполняет жизнь общества новым содержанием. Происходит регламентация салонов по интересам, ведущая к появлению салонов нового образца с установкой на внешний эффект. Эксцентричность как проявление незаурядности становится признаком новых салонов. Зарождается элита общества, характерной чертой которой становится прежде всего эlegantность. Эстетика блеска, бравуры и самодовлеющей виртуозности в фортепианном искусстве превращается в характерную тенденцию в салоне. Прежняя установка салонной музыки на комплимент сменяется установкой на эффект, во имя которого пишутся, исполняются, а затем тиражируются сотни произведений.

Во второй половине XIX и начале XX в. происходит закат салонной культуры. В этот период формируется негативная оценка всего, имеющего отношение к салону, которая распространяется на весь предыдущий период существования салонного искусства. Это было обусловлено сменой эстетического сознания, изменяющегося в сторону прагматизма, идейности, полезности, морально-этического отношения к труду и служения общественным идеалам. Понятие красоты перестает быть самоценной категорией, а искусство – украшением жизни. Приятный досуг, легкое времяпрепровождение считается проявлением обыденного, мещанского сознания. Салонный тип коммуникации «Хозяин – Гость» перестает быть актуальным. Салонность в музыке второй половины XIX в. проникается элегичностью. В противоположность этому усиливается искусственность и механистичность в исполнении. Эти полярные качества выступают как положительный и отрицательные полюсы в развитии салонности на современном этапе. Последний вектор становится определяющим для салонного искусства в течение двадцатого столетия. И лишь к концу XX в. на волне постмодернизма происходит возвращение салона типа «amarcord».

Ключевые слова: дом, салон, коммуникация, досуг, клавиесин, фортепиано, исполнительская интерпретация.

O.A. Antonets. Evolution of salon's music in the European culture. – Manuscript.

Dissertation for the scientific degree of Candidate of Arts. Specialization 17.00.03 – Musical Art. – Kharkiv State University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky, 2006.

The problem of evolution of salon music is researched in the dissertation including its general origin and peculiarities and stages of its development in European culture. Chronological stages of salon existence as a unique artistic and cultural phenomenon are also explained.

Traditions of the piano performance in salon as a part of the common cultural traditions as well as salon repertoire of different historical periods are observed in the work.

For the first time salon art is proposed as a form of existence of a special type of communications in which music realizes this kind of communicative act.

The key words are: home, salon, communication, leisure, harpsichord, piano, performer treating.

Підписано до друку 11.09. 2006. Формат 60x90 1/16
Обсяг 0,9 ум. Друк. Арк. друк різнограф.
Наклад 100 прим. Зам. № 36

Надруковано у редакційно-видавничому відділі
Сум ДПУ ім. А.С.Макаренка
40002, М.Суми, вул. Роменська, 87

48 3016

СД

АВ 69.469

Мист.

ЛСС

Мист