

## Розділ 2.

**З МИНУЛОГО ТА СЬОГОДЕННЯ  
СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

УДК 78.071.1(44)(092):780.616.432“18/19”

DOI 10.34064/khnum2-3204

**Михайлова Ольга Валеріївна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри загального та спеціалізованого фортепіано

e-mail: olamykhailova@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-8246-3679

**Суаре для однієї персони: мікросвіт «Інтимної музики»  
Флорана Шмітта**

*Творча діяльність Флорана Шмітта (1870–1958) припала на кінець XIX – початок XX століття, коли яскраво виблискували такі зірки французької музики, як К. Дебюссі, М. Равель, а пізніше композитори французької «Шістки». Отже, доробок Ф. Шмітта залишався в їхній тіні. Виклики сьогодення сприяють розширенню звичних усталених горизонтів українських виконавців, актуалізуючи потребу звернути увагу на творчість менш відомих, але не менш цікавих митців, серед яких гідне місце посідає і Флоран Шмітт. Мета цієї статті – розширити обрії вивчення фортепіанного доробку Ф. Шмітта, висвітлити контекст та проаналізувати грані інтроспективного висловлювання композитора на прикладі першого зошита його циклу «Інтимна музика». Застосовані методи культурно-історичного, структурно-функціонального, компаративного аналізу дозволили дійти висновків, що програмність, пейзажність, насичена колористична гармонія, використання прийомів остинато, мерехтливих арпеджованих фігур у фактурі вказують на неабиякий вплив на музику Ф. Шмітта творчості його співвітчизників – К. Дебюссі та М. Равеля. Щира емоційність і поетичність висловлювання, імпровізаційність, наявність наскрізної драматургії нагадують про циклічні композиції Ф. Шопена та Р. Шумана. Тим не менш, при детальному аналізі*

першого зошита «Інтимної музики» легко помітити характерні риси, які стануть своєрідними «ідіомами» фортепіанної мови власне Ф. Шмітта.

**Ключові слова:** французька культура XIX–XX століть; інтроспективність; «Інтимна музика»; фортепіанний цикл; творчість Флорана Шмітта.

### **Постановка проблеми.**

Творча діяльність Флорана Шмітта (1870–1958) припала на кінець XIX – початок XX століття, коли яскраво виблискували такі зірки французької музики, як К. Дебюссі, М. Равель, а пізніше й композитори французької «Шістки». Тому доробок Ф. Шмітта певною мірою залишався в їхній тіні – серед імен виконавців його фортепіанних творів не почувеш «гучних», на кшталт В. Горовиця або Г. Гульда. Тим не менш, у останнє десятиліття опуси митця все частіше потрапляють до репертуару зарубіжних піаністів. Назвемо серед них, наприклад, Венсана Лардере (Франція), Іво Калчева (Болгарія), Біяну Урбан (Нідерланди), Едварда Раштона (Велика Британія / Швейцарія). Виклики сьогодення найкращим чином сприяють і розширенню звичних усталених горизонтів українських виконавців, актуалізуючи потребу звернути увагу на творчість менш відомих, але не менш цікавих митців, серед яких гідне місце посідає Флоран Шмітт.

**Останні дослідження і публікації.** Протягом багатьох років будь-хто, зацікавлений творчістю французького композитора Ф. Шмітта, стикався з браком ресурсів. Скудність письмових матеріалів про композитора настільки ж дивовижна, наскільки й розчаровує. Ба більше, майже всі існуючі дослідження опубліковано лише французькою мовою, що ускладнює наукові розвідки для тих, кому вона не є рідною. У першій половині XX століття побачила світ низка значних праць, повністю або частково присвячених творчості Ф. Шмітта (Ferroud, 1928; Aubert, Barraud, & Pignari-Salles, 1937; Sœurou, 1922; Dumesnil, 1946), більшість з яких давно не перевидаються. Зміна культурного контексту, традицій, сприйняття та розуміння музики, наукових підходів, вимог до якості досліджень не дозволяють сучасному науковцеві спиратись виключно на старі

видання. З іншого боку, якщо все ж таки брати до уваги перелічені праці, фортепіанна музика композитора не розглядається докладно, а лише вписана в панорамний огляд його спадщини. Відсутність вітчизняних досліджень спонукала авторку статті заглибитись у музичний світ французького майстра. На цьому шляху було опубліковано статті «Образний світ фортепіанних творів Ф. Шмітта на прикладі фортепіанного диптиху “Миражі”» (Михайлова, 2020 а) та «Piano triptych “Shadows” by F. Schmitt as a reflection of the French national tradition» (Mykhailova, 2020 b).

**Мета цієї статті** – розширити обрії вивчення фортепіанного доробку Ф. Шмітта, розкрити передумови та проаналізувати грані інтроспективного висловлювання митця на прикладі першого зошита циклу «Інтимна музика». Для цього було застосовано культурно-історичний, структурно-функціональний та компаративний **методи аналізу**.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

За свою надзвичайно довгу кар’єру (1889–1958) французький композитор написав більш ніж 30 фортепіанних творів, серед яких переважають циклічні опуси. У цьому ряду бачимо фортепіанний цикл «Інтимна музика» (1891–1904), який, на думку дослідників, представляє композитора «в його найінтроспективніших настроях» (Nones, 2018). Обрана Флораном Шміттом концепція інтимності стала відлунням актуальних процесів, що відбувалися у французькій культурі на межі XIX–XX століть, а саме – підвищеної уваги до потаємних рухів душі. Відмова від експресивної риторики, підкреслено-емоційного висловлювання набула статусу неоголошеного естетичного закону мистецької богемі за часів *Belle Époque*. Короткий екскурс у культурне життя тогочасної Франції, зокрема Парижа, допоможе зрозуміти не випадковість і певну зумовленість тяжіння композитора до інтроспективного висловлювання.

Париж – місто, в якого багато облич, у якому кожен гість може відкрити для себе щось своє. Одних приваблює його богемний флер, адже якимось дивним чином сучасний мандрівник відчуває присутність працюючого за друкарською машиною Е. Гемінгвея

в «*La Closerie des Lilas*», густе винне амбре в «*Café de la Paix*», де випивають художники і поети, «чує» перепалки Пабло Пікассо та Амедео Модільяні в «*La Rotonde*». Інші з головою занурюються в атмосферу свята й метушні з катанням на каруселі, відвідуванням сувенірних ярмарків, перебіжками з магазину в кафе, а звідти до музею, одночасно насолоджуючись грою вуличних музикантів та ухиляючись від численних міських шахраїв і жебраків. А для когось Париж стає місцем відпочинку, зречення, інтимного побачення із самим собою. Разом з тим, як відзначають дослідники, саме у відпочинку найбільше дається взнаки характер народу – французи рано лягають спати, а «вечір – це час для родини, сиру та вина» (Сулименко, 2017). Це можна пояснити, з одного боку, втомою корінних жителів від натовпу туристів, вітрин, що засліплюють, гучної музики, з іншого – уродженим прагненням до відокремленості, трепетним ставленням до особистих кордонів, хай навіть найскромніших. Якщо слов'янська душа розкривається на широких безмежних просторах, то французів мила крихітна майстерня, маленьке бістро, а за спогадами Е. Гемінґвея з його автобіографічного роману «Свято, яке завжди з тобою», він був щасливий у мініатюрній «двокімнатній квартирці без гарячої води та каналізації», проте з вікна відкривався чудовий краєвид (Hemingway, 1964: 37). М. Шагал, який жив у «Вулику» – своєрідному гуртожитку для бідної богеми без ванних кімнат і туалетів, стверджував, що має всі необхідні зручності, адже в його майстерні був критий балкон, де він міг спати або мріяти (Crespelle, 1976: 16)<sup>1</sup>.

Завдяки вродженій витонченості французи не тільки з блиском сприймають будь-які скрутні обставини, але й здатні надати децицію шарму майже всім, навіть самим звичайним, речам. Проста і нехитра, народна у своїх витоках *chanson* паризьких кафешантанів

---

<sup>1</sup> Такого роду лояльність до обмежених рамок притаманна французам не тільки у побуті, а й у мистецтві, про що свідчить популярність літературної і музичної мініатюри. Згадаймо есе Ш. де Монтеск'є та Вольтера, максими Ф. де Ларошфуко та Ж. де Лабрюйєра, клавесинні та фортепіанні п'єси Ф. Рамо та К. Дебюссі.

стараннями національних майстрів вийшла на рівень вишуканої візитної картки французької популярної музики, раніше дешевий питний заклад *cabaret* перетворився на майданчик для всесвітньо відомих пікантних шоу, національне кіно стало символом високого смаку, а вміння французів елегантно висловлюватися принесло світу чарівні афоризми на зразок «*cherchez la femme*» або «*c'est la vie*», зрозумілі сьогодні без перекладу на всій земній кулі. Неповторний колорит їх оригінального звучання не йде в жодне порівняння з іншомовними перекладами. У цьому ж ряду стоїть і лексема «*soirées*», яка не має еквівалентів в жодній мові і дослівно перекладається у більшості словників як «вечірка». Однак якщо дослідити контекст її застосування, то вона набуває присмаку загадковості й витонченості, огортається серпанком доступної лише обраним таємниці. Зокрема, літературно-художній огляд «*Паризькі суаре*», заснований Г. Аполлінером та групою його однодумців, позиціонувався авторами як естетичний привілей для читача, який бажає бути присутнім на містерії народження сучасного мистецтва. Назва ревію була запозичена зі збірки оповідань «*Суаре Медана*», яка репрезентувала своєрідний «таємний орден» письменників-соротників – Е. Золя, Г. де Мопассана, Ж.-К. Гюїманса, А. Сеара, Л. Енніка та П. Алексіса. Згадаємо також, що ліричні твори Г. Форе – «*Коліскова*», *Andante* для скрипки з фортепіано та інші – були випущені видавництвами *Alphonse Leduc* та *Choudens* під заголовком «*Інтимні суаре*», що поетизує їхній потаємний характер. У всіх згаданих випадках лексема «*суаре*» звучить приховано, ніби пошепки, наче запрошення приєднатися до дуже вузького кола посвячених осіб.

Суто приватний колорит лексеми, ясний *a priori* носію мови, відчувається і в іншомовному середовищі. «*Інтимними суаре*» іменує цикл фортепіанних п'єс португальсько-бразильський композитор А. Наполеау, під такою самою назвою об'єднав шість п'єс для фортепіано австрійський митець Е. Шютт. Як приклад використання цього виразу поза музичним ареалом доречно згадати вислів В. Айзексона, американського біографа А. Ейнштейна, щодо інтровертивного складу особистості відомого фізика: «Хоча він все

ще хизувався тим, що він “ледар і одинак”, він уже став відвідувати музичні *suare*<sup>2</sup> в компанії приятелів з представників богеми» (Isaacson, 2008: 35–36). У репліці з роману американської письменниці Б. Уайт відчувається потаємний тон запрошення: «Я подумала, що якщо ви не зайняті, то, можливо, погодитися відвідати маленьке *suare* у мене сьогодні ввечері» (White, 2015). Український культурний простір не залишився осторонь у застосуванні цієї загадково-витонченої лексеми – один із заходів фестивалю, присвяченого Ф. Пуленку (Київ, 18 травня 2019 року), був названий організаторами «*Весняне suare* “Пуленк і його епоха: таїнство народження Краси”».

У той же час, саме французький музичний ареал XIX–XX століть найбільше асоціюється із прихованим, приглушеним, потаємним. Доказом тому слугують десятки опусів зі словом «інтимний» у найменуванні. Назвемо «*Інтимні думки*» – два романси без слів для фортепіано А. Розеллена (1811–1876), фортепіанну п’єсу «*Інтимний роздум*» з циклу «*Три мрії*» А. Мармонтея (1816–1898), «*Інтимні п’єси*» – 12 етюдів для фортепіано в чотири руки Ж.-А. Равіна (1818–1862), три «*Інтимні пісні*» для вокалу та фортепіано Ж. Масне (1842–1912), три мініатюри для фортепіано «*Інтимна та секретна музика*» Е. Саті (1866–1925) тощо.

Отже, опус Ф. Шмітта «*Інтимна музика*» органічно вписується в існуючу національну традицію і втілює найбільш характерні для неї образні сфери. Цикл складається з двох зошитів по шість мініатюр у кожному. Судячи з найменувань п’єс, бачимо, що їх ріднить спільність тематики: милування красою гір, прогулянки навколо мальовничих водойм, пробудження від доторку пустотливого вітерцю, захоплення чарівними лісовими принадами – сонячними променями, що проникають між листям, шелестом зелені та, водночас, всепоглинаючою і заворожливою тишею. Доцільно навести влучну характеристику ранньої фортепіанної творчості Ф. Шмітта його учнем та дослідником П.-О. Ферру: «Освіжаючі мрії серед мирної природи, в якій відсутні турботи <...> де немає проблем

<sup>2</sup> Тут і далі в цитатах курсив у слові «*suare*» належить автору статті.

на завтра, коли життя легке, з нечисленними подіями і щасливе» (Ferroud, 1927: 47). На перший погляд, невеликі за обсягом мініатюри не висувають значних технічних проблем перед виконавцями, тим не менш, вони відзначені насиченістю фактури, ритмічним розмаїттям, щільністю гармонічної вертикалі, що вказує на наслідування Ф. Шміттом романтичної традиції.

Зосередимо увагу на Першому зошиті, написаному між 1891 і 1900 роками – до отримання Ф. Шміттом Римської премії та традиційної подальшої чотирирічної подорожі до Риму. Композитор неодноразово намагався виграти цю престижну нагороду, зробивши чотири невдалі спроби. Тому жаждоба подорожей, передчуття нових вражень наповнюють багато мініатюр першої частини *«Інтимної музики»*. Саме в цей час молодий музикант набув вирішального досвіду, відкривши для себе Ф. Шопена, та виявив нові обрії для своїх композиторських експериментів. Звернення сучасних виконавців до музики французького майстра допомагають відстежити паралелі зі здобутком композиторів-романтиків. Зокрема, болгарський піаніст І. Калчев вказує на «романтичну чутливість, виразну гармонію та педальні ефекти Шумана» у фортепіанній музиці Ф. Шмітта (цит. за: Nones, 2018).

Спадкові зв'язки між художнім мисленням Ф. Шмітта і Р. Шумана виявляються й у прагненні об'єднувати мініатюри завдяки наскрізним лініям розвитку, не уникаючи при цьому типового для циклічних композицій прийому контрасту. Ба більше, назви та послідовність мініатюр дозволяють зазначити наявність фабули на кшталт «подорожнього нарису» – літературного жанру, особливо популярного саме в романтичну добу. Через це складається своєрідний ліричний сюжет, головний герой якого – мандрівник з його подорожніми враженнями, настроями та відкриттями. Послідовно вибудовуючи сюжетну лінію, композитор обирає відповідний комплекс виразних засобів для відтворення навколишніх пейзажів та динаміки внутрішніх станів героя.

Наприклад, на початку мініатюри *«На горі Роше-де-Ней»* (№ 1) романтичний та безтурботний пасторальний настрій відтворюється за допомогою «баркарольної» фігурації у приглушеній звучності;

далі картину неспинного руху невагомих хмар та заворожуючих потоків повітря народжують імітаційні перегукування тематичних елементів, які лунають почергово в різних шарах фактури і допомагають сприйняттю поліфонічної тканини як гнучкого дихаючого організму. Теситурний діапазон – у окремих епізодах п'єси розбіг між шарами фактури досягає п'яти октав – надає звучанню об'єму, насичує його «повітрям» і створює ефект споглядання неохопних гірських краєвидів. Підсиленню зображальності неабияк сприяє висхідна направленість остинатних мотивних комплексів, що ніби прагнуть відірватися від звичних площин та сягнути безкрайніх альпійських просторів, з вершин яких відкривається і мальовниче Женевське озеро, і самотня «пустельна дорога». Такий символічний перехід до наступної п'єси циклу – «*На пустельній дорозі*» (№ 2) – демонструє трепетне відношення Ф. Шмітта до історії, яку він «розповідає», занурюючись у глибини композиторської «рефлексії» (див. Шаповалова, 1999).

У цій мініатюрі Ф. Шмітт залучає інший комплекс засобів мальовничої звукозображальності. Велику роль тут відіграє остинатна пунктирна ритмічна фігура з шістнадцятої та восьмої з точкою, яка ніби покликана графічно окреслити гострі контури ландшафту. Водночас, у поєднанні з динамікою *p* та *pp*, мерехтливим арпеджованим акордовим фоном та авторською ремаркою «з деякими ваганнями», цей хиткий ритмічний малюнок створює відчуття розгубленості й невизначеності, що виникають у подорожанина на початку довгого шляху. Тим часом у доволі напруженому «оповіданні» з'являється кантиленний мелодичний мотив, спочатку сором'язливий (у нюансі *pp*), а згодом все більш сміливий (на *ff* та у супроводі авторських позначок «з більшим натиском», «натхненно»), який звучить мов голос, що лине з невідомої далечини, як спів вітру, що бере у свої обійми і несе назустріч заманливим відкриттям на крилах незвичайної краси.

У широкому розумінні назва мініатюри сприймається як метафора життя, де кожен іде своєю пустельною дорогою, не знаючи, що чекає за наступним поворотом, але насолоджується красою кожної миті. Подібні філософсько-метафоричні паралелі,



приховані у назвах, мають історичне підґрунтя. Так, *24 Прелюдії оп. 28* Ф. Шопена, всупереч бажанню композитора не надавати п'єсам програмного навантаження, все ж таки були озаглавлені такими видатними митцями, як А. Корто, Ж. Санд та Г. фон Бюлов. Художні асоціації, які народилися у А. Корто від *Прелюдії № 2*, викликали до життя найменування «*Болісні роздуми в далекому пустельному морі*»; у той же час, Г. фон Бюлов, спираючись на свої особисті враження, назвав відповідну п'єсу «*Передчуття смерті*». Отже, Ф. Шмітт у підсвідомому прагненні не обмежувати аудиторію заявленою програмою, а наповнити твір прихованим емпіричним змістом, певним чином наслідує методи висловлювання доби Романтизму.

Сумніви мандрівника та відчуття тривоги перед невідомим повертаються наприкінці мініатюри в багаторазовому канонічному проведенні мелодичного мотиву, який наче застрягає в «замкненому колі», низці «повзучих» тритонів без розв'язання<sup>3</sup> та пульсуючому ритмі. Така драматургія п'єси наводить на думку, що композитор навмисно зберігає початковий настрій для гармонійного переходу до наступного номеру «*Тривожне мовчання*» (№ 3), впроваджуючи наскрізний розвиток ліричного сюжету і відповідний принцип з'єднання мініатюр.

Отже, «*Тривожне мовчання*» через малу тривалість (звучить менше хвилини) та у цілому «експромтовий» характер викладення сприймається не як окремий номер, а як своєрідна інтродукція. Тим більше, що назва, наведена композитором у дужках – «*Прогулянка до Лідо*», натякає на його перехідну роль – введення до наступної п'єси з майже такою самою назвою – «*Прогулянка у Лідо*» (№ 4). Художня функція подібної «гри» назв здається цілком виправданою, адже будь-який мандрівник, прямуючи на далеку відстань, завжди відчуває тривожне хвилювання. Якщо ж провести географічний

---

<sup>3</sup> Згідно зі спостереженнями О. Волика, чергування різновеликих інтервалів, а саме «гармонічно гострих вертикалей, що не отримують розв'язання», – прийом, характерний для мініатюр Ф. Шопена, а пізніше став відправною точкою для К. Дебюссі (Волик, 2017: 358).

вектор умовної музичної подорожі від швейцарського міста Монтре (саме там знаходиться гора Роше-де-Ней) до островів Лідо на венеційському узбережжі Адріатики, то складається проміжок у більш ніж 400 кілометрів. Тому залучені засоби виразності покликані не змалювати певну картинку, як було в попередніх мініатюрах, а створити необхідний настрій, емоційно налаштувати на подальші пригоди та враження. Зокрема, уривчасті акордові вертикалі *staccato* після люфт-паузи замість очікуваної опори на сильному часі, синкопований ритм у стрімкому темпі «*дуже жваво*» сприяють народженню внутрішнього збентеження, відчуття, ніби «грунт пливе з-під ніг».

Загалом, нотний текст «*Тривожного мовчання*» нагадує партитуру скрипкового квартету. На це вказують чотириголосне викладення та дублювання окремих голосів, наприклад, коли умовні «перша скрипка» та «віолончель» виконують одну й ту саму мелодію в різних октавах, а «друга скрипка» та «альт» утримують протяжні звуки середніх голосів на довгому смичку. Або наприкінці мініатюри – на «альт» і «віолончель» покладено педальну функцію, у той час як «скрипки» звучать у терцовому дуєті. Такий «напівструнний» напрям мислення композитора, з одного боку, пояснюється певною внутрішньою потребою наділяти фортепіанні твори оркестровим потенціалом, адже деякі з них згодом набували симфонічних втілень, з другого – навіть при побіжному погляді на фактуру наступного номера стає більш очевидною «інтродукційна» функція «*Тривожного мовчання*», що в цьому випадку налаштовує на симфонічну «зарядженість» подальших подій.

Захоплення дивовижним італійським берегом, де білий пісок зі срібним відливом розсипається під ногами, а лазурні хвилі з невтомною повільністю вибігають на берег, щоб потім знову повернутися назад у синю глибину, знайшло яскраве відображення у мініатюрі «*Прогулянка у Лідо*». Фігуративний тип акомпанементу, ніби наповнена сонячними променями та легкістю морського бризу летюча мелодія викликають до життя спадкові паралелі з «*Човном в океані*» М. Равеля та «*Баркаролою*» Г. Форе. Водночас індивідуалізований стиль композитора визирає у грі відтінками

гармоній, магії тональних перетворень, народжених у натхненні від самої природи. Лагідне сяйво ранішнього сонця разом із відчуттям спокою та затишку відлунюється в теплому та м'якому *Des-dur*, переливи яскравого денного світла на поверхні води й листя, насичене та контрастне забарвлення красвиду перегукуються в мажорних кольорах *H-D-F*, помірні передвечірні відтінки відбиваються у барві початкової тональності, чие повернення створює тричастинну репризну композицію.

Не менший ефект створює майстерне підключення тембрових уявлень, що народились у попередній п'єсі та завдали певний художній вектор. У цьому сенсі експозиція постає як своєрідний фортепіанний вступ, тоді як середній розділ набуває специфічних оркестрових виразних ознак завдяки низці імітаційних діалогів, у які «вступає» основна тема. Зокрема, тематичний матеріал, викладений у першій та другій октавах, асоціюється зі співом скрипки, сама тема в колоратурній зоні нагадує посвист флейти, відповідь у малій октаві народжує уявлення про оксамитове звучання гобоя, а події в нижньому регістрі постають як своєрідне змагання віолончелі та фагота. Завершальні ж фігурації, немов ніжні переливи арфи, асоціюються із серпанком останніх виблисків сонця на водній поверхні.

Звукозображальність шляхом залучення темброво-симфонічних асоціацій знаходить нове заломлення в мініатюрі «У сонячному лісі» (№ 5). За живою картинністю і яскравою наочністю п'єсу можна вважати предтечею окремих номерів «Каталогу птахів» О. Мессіана, хоча й більш традиційною за стилістикою. Такі прийоми, як щільна мелізматика, пружна артикуляція та гнучка агогіка посилюються регістровими перегукуваннями й покликані імітувати звуки пташиного співу. Виникає враження жвавого спілкування окремих птахів, передане відповідним звучанням інструментальних тембрів: соловейко – флейта, пересмішник – гобой, жайворонок – кларнет, інша перната ватага – розмаїття дерев'яних духових.

Поверненням до суто фортепіанного типу викладення означений фінальний номер – «Пісня листя» (№ 6). Основоположними прийомами досягнення художньої мети виступають токатність і *tremolo* терцових, октавних та акордових послідовностей. Їх

переміщення по регістрах, ущільнення або розрідження, гнучке нюансування породжують живі слухові ефекти й підкреслюють алегоричність назви, адже замість «пісні» можна почути цілу «флоричну виставу» – від шурхітливого та легкого шепоту поміж ожинових кущів і ясеневого молодняка до невгамовного могутнього гомону вікових дерев. Використання таких виразних прийомів сприяє виникненню своєрідної арки до вступної мініатюри, де звукозображальність досягала виключно піаністичними засобами, що створює відчуття завершеності «подорожі».

Отже, перший зошит *«Інтимної музики»* – яскравий приклад композиції, у якій кожна з п'єс являє собою оригінальну перлину, а зібрані в намисто, вони репрезентують неповторну чарівність композиторського стилю.

Підтвердженням слугують висловлювання шанувальників творчості французького маестро. Піаніста В. Лардере вразила індивідуальність його музики: «Незважаючи на немінучі впливи, вона не схожа на музику інших композиторів. <...> На мій погляд, музика Шмітта не піддається класифікації <...> у ній завжди є інтимна чуттєвість, яка здається мені дуже важливою» (цит. за: Nones, 2018). Мистецький критик Р. Барнетт пропонує відправитись у подорож доробком Ф. Шмітта тим, хто обожнює спостерігати за «зустрічами мелодії та задумливої, потаємної атмосфери» (там само). Музикознавець Е. Берман ділиться щирими враженнями: «Ця дуже інтимна музика звертається безпосередньо до душі без штучних засобів. У ній є певна невинність, яка робить її чарівною» (там само).

### **Висновки.**

Програмність, пейзажність, насичена колористична гармонія, присутні у фортепіанному циклі Ф. Шмітта, як і використання прийомів остинато, мерехтливих арпеджованих фігур у фактурі вказують на неабиякий вплив співвітчизників композитора – К. Дебюсі та М. Равеля. Наявність широкі емоційності й поетичності висловлювання, імпровізаційності, наскрізної драматургії нагадують способи мислення Ф. Шопена та Р. Шумана. Однак при детальному аналізі першого

зошита «Інтимної музики» легко помітити характерні риси, які стануть своєрідними «ідіомами» композиторської мови власне Ф. Шмітта, вивчення яких у багатому фортепіанному доробку майстра відкриває широке поле для подальших досліджень. Серед них – контрапунктні текстури, складні ритмічні малюнки, а також оркестровий підхід до інструмента. Всі ці виразні засоби спрямовані не на зовнішню афектацію, а на створення відчуття присутності на потаємній екскурсії світом близьких композитору вражень та емоцій. Через образи природи, споглядання якої сприяє спілкуванню особистості із собою, французький митець вводить слухача у свій персональний простір, відкриває особисті межі, що у цьому випадку можна сприймати як запрошення на закриті інтимне суаре з маестро Флораном Шміттом.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Волик, О. (2017). Семантические модусы пианистических формул в жанровом поле Прелюдий ор. 28 Ф. Шопена. *Аспекти історичного музикознавства*, 9, 354–365.
- Лисичка, О. (2021). Інтроспективність як ознака лірико-драматичного жанру скрипкового концерту Е. Елгара. *Аспекти історичного музикознавства*, 25, 57–86, DOI 10.34064/khnum2-2503
- Михайлова, О. (2020 а). Образний світ фортепіанних творів Флорана Шмітта на прикладі диптиху «Міражі». *Аспекти історичного музикознавства*, 19–20, 230–247, DOI 10.34064/khnum2-1913
- Сулименко, О. (2017). Ці дивні французи... *Format 21*, 17 черв., <https://format21.org/2017/06/17/czi-dyvni-franczuzy/>
- Шаповалова, Л. (1999). Рефлексія як образ людини (постановка проблеми). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 4, 152–162.
- Aubert, L., Barraud, H., Pignari-Salles, H. (1937). *Florent Schmitt*. Paris: L'Art Musical.
- Coeuroy, A. (1922). *La Musique français e moderne: Quinze musiciens français*. Paris: Librairie Delagrave.
- Crespelle, J.-P. (1976). *La Vie quotidienne à Montparnasse à la grande époque, 1905–1930*. Paris: Hachette.
- Dumesnil, R. (1946). *La Musique en France entre les deux guerres : 1919–1939*. Genève – Paris – Montréal: Éditions du Milieu du Monde.
- Ferroud, P. O. (1928). *Autour de Florent Schmitt*. Paris: Durand.

- Hemingway, E. (1964). *A Moveable Feast*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Isaacson, W. (2008). *Einstein: His Life and Universe*. New York – London – Toronto – Sydney – New Delhi: Simon & Schuster Paperbacks.
- Mykhailova, O. (2020 b). Piano triptych «Shadows» by F. Schmitt as a reflection of the French national tradition. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (2), 307–316.
- Nones, P. (2018). Musiques intimes (1891–1904): Captivating piano miniatures by Florent Schmitt that reveal the composer in his most introspective moods, <https://florentschmitt.com/2018/11/12/musiques-intimes-1891-1904-captivating-piano-miniatures-by-florent-schmitt-that-reveal-the-composer-in-his-most-introspective-moods/>
- White, B. (2015). *The Creole Princess*. Grand Rapids, Michigan: Revell Books, a division of Baker Publishing Group, [http://assets.bakerpublishinggroup.com/processed/book-resources/files/Excerpt\\_9780800721985.pdf?1421782331](http://assets.bakerpublishinggroup.com/processed/book-resources/files/Excerpt_9780800721985.pdf?1421782331)

## REFERENCES

- Aubert, L., Barraud, H., Pignari-Salles, H. (1937). *Florent Schmitt*. Paris: L'Art Musical [in French].
- Coeuroy, A. (1922). *La Musique français e moderne: Quinze musiciens français [Modern French Music: Fifteen French Musicians]*. Paris: Librairie Delagrave [in French].
- Crespelle, J.-P. (1976). *La Vie quotidienne à Montparnasse à la grande époque, 1905–1930 [Daily life in Montparnasse during the golden era, 1905–1930]*. Paris: Hachette [in French].
- Dumesnil, R. (1946). *La Musique en France entre les deux guerres: 1919–1939 [Music in France between the two wars: 1919–1939]*. Genève – Paris – Montréal: Éditions du Milieu du Monde [in French].
- Ferroud, P. O. (1928). *Autour de Florent Schmitt [Around Florent Schmitt]*. Paris: Durand [in French].
- Hemingway, E. (1964). *A Moveable Feast*. New York: Charles Scribner's Sons [in English].
- Isaacson, W. (2008). *Einstein: His Life and Universe*. New York – London – Toronto – Sydney – New Delhi: Simon & Schuster Paperbacks [in English].
- Lysyckha, O. (2021). Introspection as a sign of lyrically-dramatic genre type in E. Elgar's Violin Concerto. *Aspects of historical musicology*, 25, 57–86, DOI 10.34064/khnum2-2503 [in Ukrainian].

- Mykhailova, O. (2020 a). The figurative world of Florent Schmitt's piano works (following the diptych "Mirages"). *Aspects of historical musicology*, 19–20, 230–247, DOI 10.34064/khnum2-1913 [in Ukrainian].
- Mykhailova, O. (2020 b). Piano triptych «Shadows» by F. Schmitt as a reflection of the French national tradition. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (2), 307–316 [in English].
- Nones, P. (2018). Musiques intimes (1891–1904): Captivating piano miniatures by Florent Schmitt that reveal the composer in his most introspective moods, <https://florentschmitt.com/2018/11/12/musiques-intimes-1891-1904-captivating-piano-miniatures-by-florent-schmitt-that-reveal-the-composer-in-his-most-introspective-moods/> [in English].
- Shapovalova, L. (1999). Reflection as an image of a person (statement of the problem). *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 4, 152–162 [in Ukrainian].
- Sulymenko, O. (2017). These strange French... *Format 21*, June 17, <https://format21.org/2017/06/17/czi-dyvni-francuzuzy/> [in Ukrainian].
- Volyk, O. (2017). Semantic modes of piano formulas in the genre field of F. Chopin's Preludes op. 28. *Aspects of historical musicology*, 9, 354–365 [in Russian].
- White, B. (2015). *The Creole Princess*. Grand Rapids, Michigan: Revell Books, a division of Baker Publishing Group, [http://assets.bakerpublishinggroup.com/processed/book-resources/files/Excerpt\\_9780800721985.pdf?1421782331](http://assets.bakerpublishinggroup.com/processed/book-resources/files/Excerpt_9780800721985.pdf?1421782331) [in English].

### ***Olha Mykhailova***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
 PhD in Art Studies, Associate Professor,  
 the Department of General and Specialized Piano  
 e-mail: olamykhailova@gmail.com  
 ORCID iD: 0000-0002-8246-3679

### **Soirée for one person: A microcosm of Florent Schmitt's "Musiques intimes"**

#### ***Statement of the problem.***

*The creative activity by Florent Schmitt (1870–1958) took place in the late nineteenth and early twentieth centuries, when such stars of French music as C. Debussy, M. Ravel, and later the composers of the French "Six" group shone*

brightly. Therefore, Schmitt's work remained in their shadow – among the performers of his piano works you will not find “big” names like V. Horowitz or G. Gould; nevertheless, in the last decade, the composer's opuses have been increasingly included in the repertoire of foreign pianists. For example, Vincent Larderet (France), Ivo Kalchev (Bulgaria), Biljana Urban (Netherlands), and Edward Rushton (UK/Switzerland) are among them. The challenges of today are best suited to expanding the usual established horizons of Ukrainian performers, actualizing the need to pay attention to the work of lesser-known but no less interesting artists, among whom Florent Schmitt takes a worthy place.

**Objectives, methods, and novelty of the research.**

For a long time, anyone interested in the work by F. Schmitt faced a lack of resources. The scarcity of written materials about the composer is as surprising as it is disappointing. Moreover, almost all existing studies are published only in French, which makes research difficult for those who do not speak the language. In the first half of the twentieth century, a number of significant books were published, fully or partially devoted to the work of F. Schmitt (Ferroud, 1928; Aubert, Barraud, Pignari-Salles, 1937; Coeuroy, 1922; Dumesnil, 1946), most of which have long been out of reprint. Changes in the cultural context, traditions, perception and understanding of music, scientific approaches, and research quality requirements do not allow a modern scholar to rely exclusively on old publications. Besides, the composer's piano music is not considered in detail, but is only included in a panoramic overview of his heritage. The absence of domestic research prompted the author of the article to delve into the French master's heritage. The purpose of the article is to expand the horizons in the study of F. Schmitt's piano works, to reveal the prerequisites and analyze the facets of his introspective expression on the example of the first book of the cycle “Musiques intimes” (“Intimate Music”) op. 16. The cultural-historical, structural-functional and comparative methods of analysis were used.

**Research results and conclusion.**

The program names of the pieces, landscape sketches, rich coloristic harmony, use of ostinato techniques, shimmering arpeggiated figures in the texture, etc., indicate the considerable influence of F. Schmitt's compatriots music – C. Debussy and M. Ravel. The presence of sincere emotionality and poetry of expression, improvisation, and “through” dramaturgy resemble the ways of thinking of F. Chopin and R. Schumann. Nevertheless, a detailed analysis of the first book of “Musiques intimes” makes it easy to notice the characteristic features that will become a kind of “idioms” of Schmitt's piano language, namely counterpoint



*textures, complex rhythmic patterns and an “orchestral” approach to the instrument, which are not aimed at external affectation, but create a feeling of being present on a secret excursion into the world of impressions and emotions close to the composer. Through the images of nature, the contemplation of which promotes communication between the individual and himself, the French artist introduces the listener to his personal space, opens personal boundaries, that in this case can be perceived as an invitation to a private intimate soirée with Maestro Florent Schmitt.*

**Keywords:** *French culture of the XIX–XX centuries; introspection; “Intimate music”; “Musiques intimes”; piano cycle; Florent Schmitt’ works.*

*Стаття надійшла до редакції 23 червня 2023 року*