

Е. В. Носорева

Уфимский государственный институт искусств имени З. Исмагилова
450008, Российская Федерация, Республика Башкортостан, Уфа, улица Ленина, 14

ФОРТЕПИАННЫЕ БАРКАРОЛЫ ГАБРИЭЛЯ ФОРЕ: ТРАКТОВКА ЖАНРА

Баркарола — песня гондольера, родилась в Венеции, с образом которой неразрывно связана. В основе жанра баркаролы лежит поэтический параллелизм природы и человека, единство визуального впечатления от окружающего ландшафта и рефлексии на него. А самобытность города, расположенного на островах лагуны Адриатического моря, обусловила формирование особого акустического пространства — «колыбели» баркаролы.

К XIX веку баркарола прошла длительный путь развития — от инварианта (народной венецианской песни) — к «версиям» в различных видах композиторской музыки (в опере и камерно-вокальных сочинениях). В них в связи со словом и сюжетом обогащался ее «словарь», оттачивались средства художественного выражения, образы и мотивы. Однако наивысшего расцвета баркарола достигла в фортепианной музыке XIX века, где свобода от вербального компонента и сценического действия, богатство звукотворческих возможностей стали для композиторов своего рода пространством поэтизации жанра. Но и в инструментальных баркаролах наблюдалась эволюция — от камерных, салонных, близких к песне миниатюр, часто входящих в циклы, в сторону масштабных, самостоятельных, концертных сочинений. К концу XIX — началу XX века жанр значительно преобразился. Его своеобразной трактовке в фортепианном творчестве одного из выдающихся композиторов того времени, Габриэля Форе, и посвящена данная статья.

Ключевые слова: Габриэль Форе, баркарола, жанр, романтизм, символизм

DOI: 10.36871/hon.202204063

Статья поступила в редакцию: 18 октября 2022 года

Рекомендована в печать: 24 октября 2022 года

Сведения об авторе:

Носорева Елена Валентиновна — доцент кафедры общего курса фортепиано и кафедры камерно-концертмейстерского искусства, аспирант кафедры теории музыки (научный руководитель — докт. искусств., проф. И. В. Алексеева)

nosoreva@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5095-0854

Фортепианные баркаролы играют сквозную роль в творчестве Габриэля Форе, охватывая весь композиторский путь — от первой, написанной в 1880 году, до последней — в 1921-м. Им создано 13 баркарол, столько же, сколько и ноктюрнов. Они, по словам Р. В. Глазуновой, образуют «чрезвычайно интересный “двусторонний” портрет фортепианной лирики композитора» [1, 146].

Обращение Форе к жанру баркаролы нельзя назвать случайным. Грезы о далеких странах и страсть к путешествиям жили в поэтической душе автора. И хотя композитор никогда не бывал в Италии и конкретно в Венеции, а впечатления и образы черпал из книг любимых писателей, тем не менее в волшебной музыке его опусов отраже-

на несбывшаяся мечта о манящих морских горизонтах. По словам музыкального критика и композитора Эмиля Вюйермоза, баркаролы Форе — «это двойной пейзаж, пейзаж волн и пейзаж души, в которой колышутся смутные ощущения, разрозненные чувства, растроганное увлечение и где появляется в сверхощущении видение, более или менее безличное, вечно женственное» [17, 141].

Цель статьи — рассмотреть специфику преломления жанра баркаролы в фортепианных сочинениях Габриэля Форе. В этой связи возникает ряд *задач*: обозначить этапы развития «песни гондольера» в творчестве композитора; выявить инвариантные и вариативные черты; обнаружить общие закономерности жанровой трактовки; рассмотреть художе-

ственный мир баркарол и роль фортепиано в отображении жанрового содержания.

Методологической основой статьи стали работы отечественных и зарубежных авторов — исследователей творчества французского композитора. Ключевыми явились теории музыкального жанра, темы и стиля, необходимые для исследования ранее не изученных проблем. Импульсом для рассмотрения константных и изменяющихся, инвариантных и вариативных свойств баркаролы явились представления Е. В. Назайкинского о «жанровом каноне» [3], претворение которого в композиторских сочинениях направлено от прикладной в сторону эстетической функции. При этом музыка «освобождается от реального бытового контекста, переводя его элементы в идеальный план художественно возвышенных ассоциаций» [там же, 122]. В определении типологии песни гондольера осуществлялась опора на позицию О. В. Соколова, который относит баркаролу к синтезирующим жанрам чистой музыки [6, 27–28], где она занимает «дополняющую» смежные жанры позицию «в особых семантических аспектах, например, в пейзажно-созерцательном» [там же, 55].

Тонкая зарисовка впечатлений, но в большей степени эмоциональный отклик на них ярко выражены в баркаролах Форе. Несмотря на то, что они не объединены в цикл, все сочинения образуют общий текст, связанный рядом компонентов. Прежде всего, это заголовков с обозначением жанра, атрибуты которого воплощены в музыкальном содержании, и посвящения. Названия, возможно, носят условный характер, поскольку, по выражению Брайса Моррисона, обращение Форе к ним было «скорее удобным, чем точным»^{1,2} [14, 12]. А по воспоминаниям сына композитора, «он бы предпочел дать своим Ноктюрнам, Экспромтам и даже своим Баркаролам простое название “Пьеса для фортепиано № X”» [16, 48]. Тем не менее вслед за уже существующими образцами «песен гондольера» в фортепианной музыке Ф. Мендельсона, С. Геллера, Ф. Шопена и др., Г. Форе определяет свои опусы «баркаролами», направляя восприятие к вполне узнаваемым образам, связанным

с впечатлениями от акустического пространства, где исполнялась венецианская песня: качание на воде, шум волн, улетающее вдаль эхо. А другой вербальный компонент — посвящения баркарол друзьям-пианистам, современникам Форе, родным и близким известным деятелям — это, вероятно, дань моде или традиция того времени. Однако у композиторов-предшественников посвящения не были обозначены в «заголовочном компоненте» (термин Л. П. Казанцевой).

Баркаролы отражают эволюцию художественного мира автора от незамысловатого очарования в ранних к мистической загадочности воплощения тем и образов в поздних образцах. Их язык характеризует сложный синтез черт классицизма, романтизма и символизма, что отличает искусство Г. Форе в целом. Главной для баркарол является романтическая тема «человек и природа», мотивы мечты и грез. Приметы неоклассицизма присущи ранним баркаролам, где царит мир красоты и порядка, ясность и осмысленность, стройность и равновесность формы выражения. Баркаролы же позднего периода характеризуются тяготением к беспредметному, типичному для символизма. Форе уже стоял у истоков этого мощного культурно-исторического движения рубежа XIX–XX веков и чутко откликался на его новые веяния.

Французский символизм, по словам В. В. Максимова, отобразил одинокого, затерянного «в космическом пространстве» Земли человека, но свободного «от прокрустова ложа догм и религий, социальных структур, от наивного деления на черное и белое. Кажется, осталось сделать еще усилие, и земное тяготение будет преодолено. Дух свободы вселял отчаяние и восторг» [2, 3]. Символистское «бегство» от противоречий реальности в сферу фантазии и мечты об идеально-прекрасном было свойственно композитору, сказавшему, что «музыка существует для того, чтобы возвышать нас насколько возможно над всем, что существует» [10, 91]. Опора на эстетику символизма позволяла Форе довести в своем творчестве художественный образ до иллюзорной обобщенности, выразить, по определению В. Янкелевича, «невыразимое» [11]. Невозмутимое спокойствие, созерцание, которое исходит от фортепианных баркарол, типично для эмоциональной палитры творчества композитора в целом.

Баркаролы для Форе были той самой средой, где он мог воплотить всю тонкость и дели-

¹ Здесь и далее цитаты зарубежных источников даны в переводе автора статьи.

² Форе не привлекали причудливые названия музыкальных произведений, и он утверждал, что не стал бы использовать даже такие общие названия, как «баркарола», если бы его издатели не настаивали на этом.

катность, столь свойственные сдержанному, замкнутому и сосредоточенному на самом себе художественному миру композитора. В них он создает зарисовку впечатлений от картин природы. Названное определяет созерцательный характер баркаролы, тем не менее поражающих какой-то неизъяснимой внутренней силой. Его музыке свойственна устремленность к чему-то неопределенному, эфемерному. Эта полная поглощенность внутренним чувством обретает в баркаролах Форе характер экстатически страстной отрешенности, стремление оторваться от настоящего.

Длительный и сложный путь развития, который проходят баркаролы Форе, условно составляют три периода. К раннему отнесем четыре опуса, созданные в 1880-е годы. В них воплощаются мотивы *мечты, грезы, надежды на счастье*³ и преобладает светлый колорит, поскольку три из четырех написаны в мажоре (№ 2 – *G-dur*, № 3 – *Ges-dur*, № 4 – *As-dur*). Средний период начинается после восьмилетнего перерыва и условно охватывает с 1894 по 1909 годы. В это время были созданы пять баркарол (№ 5 – № 9). От первых образцов, по словам Р. В. Глазуновой, их «отделяет целая пропасть личных переживаний»⁴ [1, 148]. В них выражены мотивы *надежды*, стремления к идеалу, колорит становится преимущественно минорным (№ 5 – *fis-moll*, 7 – *d-moll*, 9 – *a-moll*). Композитору как подлинно поэтической натуре была присуща в самой высокой степени глубочайшая сосредоточенность на постижении идеально прекрасного. Мир, по словам Шарля Кеклена, «представлялся ему, прежде всего, как источник гармонии» [12, 124]. В поздний период (1913–1921 годы) созданы четыре баркаролы, которые пронизаны *ностальгией* о недостижимом или утраченном счастье, тоской об ускользающей в прошлое красоте. Они окрашены светлым колоритом (№ 12 и № 13 написаны в *Es-dur* и *C-dur* соответственно, а № 11 изложен в *g-moll*, но завершается в одноименном *G-dur*).

Несмотря на эволюцию, в фортепианных опусах Форе наблюдаются инвариантные черты баркаролы (см. о них подробно в ста-

тье автора [4]). Как и песни гондольера, они изложены в сложных, содержащих триольное наполнение размерах, свойственных жанру: 6/8, 9/8 или 6/4, преимущественно в умеренно-подвижных темпах. Сохраняется и ключевая для инварианта фигура волны, имитирующая перемещение, качание, скольжение гондолы на воде. Она, по словам Джесики Дюшен, биографа Форе, формирует в его баркаролах «магию раскачивающегося ритма и всплесков воды в сочетании с соответствующими лирическими мелодиями» [9, 5]. Главной же остается общехудожественная тема человека и природы, поскольку пейзажно-созерцательный план содержания фортепианных баркарол генетически связан с образами дали, мечты, которые отображены устремленной в море народной венецианской песней.

Однако трактовка жанра у Форе получает оригинальное воплощение, отличное от большинства камерно-вокальных и фортепианных «песен на воде» композиторов-романтиков, продолжающих уже сформированный стереотип. Баркаролы Форе — это концертные инструментальные «полотна», с многослойной, полифонизированной, многокрасочной фактурой, требующей от исполнителей утонченности и виртуозности. Как писал французский музыковед и близкий друг Форе Жозеф де Марлиав, «в одной “песне” мастера ... больше музыки, чем в какой-нибудь огромной симфонии, воздействие которой определялось больше ее размерами, внушавшими уважение публике» [13, 187]. Развернутые и сложные по компоновке и тематическому развитию, они противостоят вокальной природе «песен без слов». В большинстве отсутствуют подготавливающие тему вступления, типичные для камерно-вокальной музыки, а в заключениях происходит постепенное растворение мелодии, удаление и истаивание⁵. Создаются особые акустико-пространственные эффекты, столь свойственные бытованию песни гондольера. Однако здесь они связаны с темой погружения в мир грез и воспоминаний.

Баркаролы характеризует бесконфликтная драматургия, основанная на принципе тематического взаимодополнения. Каждая следующая тема является вариантом предыдущей. Однако от первых к последним

³ Баркаролы создавались в тишине и радости семейных ценностей после счастливой женитьбы композитора.

⁴ Это и утрата родителей, друзей, наставников, и творческая эволюция, плодами которой стали Реквием, романсы на стихи П. Верлена и другие сочинения.

⁵ Из 13 пьес только Баркарола № 8 заканчивается яркими жизнеутверждающими аккордами на *ff*.

баркаролам наблюдается своеобразная эволюция. Так, для ранних образцов характерна стройная, ясная сложная трехчастная форма (№ 4 изложен в простой трехчастной), четкие «рамки» которой «оживляют» *quasi*-импровизационные переходы. А поздние баркаролы отличают более разнообразные композиционные структуры. Помимо сложной/простой трехчастной появляются образцы в двухчастной (№ 7) или в вариантно-строфической (№ 9) формах. Отметим, что принципы тематического варьирования, единого интонационного дыхания, становятся общими для большинства баркарал. Они приводят к «размыванию» границ разделов, которые размыкаются, словно «перетекая» друг в друга. Баркаролам свойственна волновая логика тематического развития, которая подчинена универсальному принципу организации напряжения в музыкальном тексте в виде волн/волны с фазой импульса, накопления напряжения, кульминацией и спадом-угасанием. Все описанное выше складывается в своеобразный композиционно-драматургический канон.

Мелодические контуры баркарал Форе отличаются от целостных и законченных по структуре *quasi*-вокальных «песен без слов» Ф. Мендельсона, Ш.-В. Алькана и др. Они перемещаются из голоса в голос, распространены становится звучание в среднем пласте в окружении глубоких пространственных басов и виртуозных блестящих фигураций верхнего регистра, имитирующих всплески или брызги воды. Дюшен сравнивает названный эффект в фортепианных опусах Форе с «отражением, сияющим сквозь воду» [9, 5], словно преломленная в зеркале вод реальность перевоплощается в грезу-мечту. Это чисто инструментальная трактовка баркаралы, уводящая ее от песни. Так, уже в первом образце выразительная мелодия начинается в среднем регистре, акустически резонируя коротким, имитирующим щипки струнного инструмента басам и покачивающимся интонациям восьмых верхнего регистра. И такие проведения мелодической линии в средних голосах можно обнаружить в каждой баркарале. А гармонические фигурации-арпеджиато, обрамляющие мелодии сверху и снизу, по словам пианистки Маргариты Лонг, «венчают тему, как морская пена» [14, 11].

На организацию сложной и многоплановой музыкальной ткани баркарал Форе, возможно, оказали влияние органичные сочи-

нения, поскольку композитор долгие годы работал органистом. Результатом стала полифоничность и полилинейность фактуры, широкий регистровый охват, тематические образования, вкрапленные и распределенные между двумя руками, аккорды-фигурации. Они требуют аппликатуры, более подходящей для органистов, чем для пианистов. Композитор даже прибегает к трехстрочной записи, как, например, в Баркарале № 3. Названные закономерности фортепианного изложения в баркаролах среднего и позднего периодов типичны для позднеромантической инструментальной музыки с «полифункциональностью», по определению О. Е. Шелудяковой, «вплоть до рассредоточения мелодической линии по всей ткани, либо параллельного течения нескольких высказываний» [7, 32–33]. Интонационные контуры рассеиваются, образуются пространственно-регистровые переключки дополняющих друг друга голосов, а сама мелодия становится более прерывистой, близкой к разговорной речи. Композитор далеко отходит от песенного инварианта, «распыляя» тематизм. Гармоническое сопровождение не просто дополняет мелодию, но образует с ней диалог и второй план образности. Специфика такого изложения определяется Винсентом д'Энди как мелодико-гармоническая, «ибо мелодия кажется настолько слитой с тонкими гармониями, что их невозможно разъединить. Это производит впечатление... сравнимое с впечатлением от созерцания некоторых переливающихся красок» [цит. по: 5, 119].

Особую роль в фортепианных баркаролах получает живописность, воплощенная имитацией движения и звучания воды: журчания, переливов, каскадов, накатов и откатов, брызг и др. Фактурно-ритмические *фигуры волны*, изображающие водную стихию, пронизывают всю музыкальную ткань, а звуковая колористика обретает особый смысл, отображая быстротечность гармонии и красоты. Композитор же словно пытается их удержать и сохранить. Закономерно, что именно волнообразный абрис английский художник У. Хогарт назвал «линией красоты» [8, 145]. Баркаралы полны колористического любования ладогармоническими нюансами, а техника «вкрадчивого контрапункта» Форе, по выражению Р. Ана [цит. по: 5, 120], напоминает технику Дебюсси. И тот, и другой сформировались под влиянием символистской поэзии и от нее восприняли

двухслойную структуру художественного образа — новую форму выражения романтического «двоемирия», предвосхищенную в музыке гением Шопена.

В ряде баркарол Форе проявляются некоторые черты умеренного романтизма мендельсоновского типа (№ 1, 4, 9, 10). Так, девятая, по мнению Жана-Мишеля Некту, состоит из «серии гармонических или полифонических вариаций на странную, мрачную, синкопированную тему, монотонность которой напоминает какую-то матросскую песню» [15, 382]. А десятая, полная меланхолии, но развивающаяся со «все более оживленными ритмами и, в некоторых моментах, чрезмерно сложными фактурами» [там же, 385], ассоциируется с венецианскими темами из «Песен без слов» Мендельсона. Другие баркаролы (№ 2, 3, 4) близки фортепианному стилю лирических миниатюр Шопена, в них композитор предстает, по словам С. М. Сигитова, «сладкозвучным Орфеем» [5, 152].

Стилевое единство баркарол обуславливают сквозные *ритмопластические фигуры*. Одна из них образована полиритмическим наложением трехдольной мелодической линии-ячейки в движении четвертей на шестидольное триольное сопровождение. Она наблюдается в баркаролах повсеместно. Другая представлена вариантом традиционной баркарольной ритмоформулы (четверть-восьмая) в виде инверсии (восьмая-четверть), которые, чередуясь, словно отражаются одна в другой и образуют зеркальную симметрию. Их сцепление встречается во многих образцах (№ 1, 4, 8, 11, 12, 13). Примечательно, что зеркальная симметрия наблюдается в баркаролах на микро- и макроуровнях. Так, в седьмой баркароле второе вариантное проведение темы является как бы отражением первого: постепенному восхождению мелодии и заполнению ниспадающими волнообразными фигурациями противопоставляется нисхождение с поступательно-возвратным заполнением. При этом образуется эффект наката и отката волн. Эта баркарола стоит несколько особняком среди остальных, ее художественный мир посвящен прошлому, поскольку интонационное движение проходит «в увеличении», словно замедленно (размер 6/4), будто с поверхности воды погружается в глубину. Ритмопластику баркаролы отличает лаконизм и выверенность, аскетизм словно редуцированного, мерного движения хромати-

ческой «скованной» напряжением мелодии. Примечательно, что завершает баркаролу главная тема в увеличении, символизирующая замирание и растворение мысли в глубине сознания. Такой уход в ирреальный мир в целом свойственен опусам позднего периода. Завершает весь «макроцикл» баркарола № 13, которая, по мнению Кеклена, является самой выразительной «с той глубокой ностальгией по светлым горизонтам, которые исчезли: чувства, которые композитор только предполагает... кажется, он хочет сохранить иллюзорную и успокаивающую безмятежность миража» [12, 38].

Итак, жемчужины фортепианной лирики рубежа XIX–XX веков, баркаролы Габриэля Форе знаменовали расцвет венецианской песни, которая обрела новые художественно-поэтические возможности. По словам Ж. де Марлиава, «под внешне непритязательной и очаровательной оболочкой в этих пропорционально совершенных произведениях скрыты все чувства, которые посещают человеческую душу — любовь, грусть, радость, нега, жалость, нежность, стремление к счастью, выраженные с удивительной чистотой и глубиной» [13, 187–188]. Сквозь призму дихотомии — неразрывного единства внешнего (изобразительного) и внутреннего (выразительного) — в них проявляется «память жанра» (Е. В. Назайкинский). Вместе с тем в баркаролах Форе ярко обозначается авторская трактовка, складывается индивидуальная специфика. Опираясь на песенные истоки, композитор устремляется в направлении чистой инструментальной музыки с доминированием сосредоточенного и замкнутого на самом себе чувства отрешенности. А точкой притяжения становится мир мечты, грезы, который в поздних образцах трансформируется в чувство ностальгии по ускользающей в прошлое красоте. От ранних, ясных и четких по структуре образов постепенно происходит переключение в сторону усложнения, размывания границ формы и полифонического «распыления» тематизма. При этом контуры отображаемого мира стираются, происходит его «развеществление», что свидетельствует о новом этапе развития жанра баркаролы. Однако рамки статьи не позволяют решить весь спектр вопросов. За периметром остались проблемы исследования красочной палитры фортепианного звука и исполнительской интерпретации баркарол, обозначая новые научные горизонты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глазунова Р. В. Стилистические трансформации жанра фортепианного ноктюрна в процессе его исторической эволюции (XIX – первая половина XX века): дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.02. СПб., 2022. 209 с.
2. Максимов В. В. Французский символизм — вступление в XX век // Французский символизм. Драматургия и театр. СПб. : Гуманитарная академия; Гиперион, 2000. 480 с.
3. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студентов высших учебных заведений. М. : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
4. Носорева Е. В. Формирование венецианской народной баркароты: жанровые истоки и типология // Манускрипт. 2021. Т. 14. С.1473–1478. Вып. 7.
5. Сигитов С. М. Габриэль Форе. М. : Сов. композитор, 1982. 280 с.
6. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: монография. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 1994. 220 с.
7. Шелудякова О. Е. Феномен мелодики в музыке позднего романтизма: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. Магнитогорск, 2006. 50 с.
8. Хогарт У. Анализ красоты; пер.с англ. / вступ. ст. и прим. М. П. Алексеева. 2 изд. Л. : Искусство, 1987. 254 с.
9. Duchen J. Notes to Fauré — The Complete Barcarolles. London : Avie Records, 2011.
10. Fauré-Fremiet Ph. Gabriel Fauré. Paris, ed. par Albin Michel, 1957. 246 p.
11. Jankelevitch V. Gabriel Fauré, ses melodies, son esthetique. Paris, 1951. 343 p.
12. Koechlin Ch., Orrey L. (trans.) Gabriel Fauré (1845–1924). London : Dobson, 1946.
13. Marliave J. de. Etude sur Pénélope // Long M. Au piano avec Gabriel Fauré. Paris, 1963.
14. Morrison B. Notes to The Complete Piano Music of Gabriel Fauré. London: Hyperion Records, 1995.
15. Nectoux J.-M., Nichols R. (trans.) Gabriel Fauré: A Musical Life. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 1st ed. 672 p.
16. Nectoux J.-M. (éd.), Jones J. B. (trans. et éd.) The Correspondence of Camille Saint-Saëns and Gabriel Fauré: Sixty Years of Friendship. Aldershot: Ashgate, 2004. 153 p. (In English)
17. Vuillermoz E. Gabriel Fauré. Paris: Flammarion, 1960. 262 p.

E. V. Nosoreva

Zagir Ismagilov Ufa State Institute of Arts
14 ul. Lenina, Ufa, Republic of Bashkortostan, 450008, Russian Federation

PIANO BARCAROLLES BY GABRIEL FAURÉ:
INTERPRETATION OF THE GENRE

The Barcarola, a gondolier's song, was born in Venice, with the image of which it is inextricably linked. It is based on the poetic parallelism of nature and man, the unity of visual impression of the surrounding landscape and reflection on it. The identity of the city, located on the islands of the Adriatic lagoon, determined the formation of a special acoustic space — the "cradle" of the barcarolle.

By the XIXth century, the barcarolle had come a long way from its invariant — a Venetian folk song — to "versions" in various types of composite music — opera and chamber vocal works. In connection with the word and plot, its "vocabulary" was enriched and the means of artistic expression, images and motifs were perfected. However, the barcarolle reached its apogee in piano music of the XIXth century, where the freedom from the verbal component and the stage action, the richness of sound-making possibilities became a kind of space for composers to poetise the genre. But even in the instrumental barcarolle there was an evolution — from chamber, salon and song-like miniatures, often part of cycles, to large-scale, independent, concert works. By the late XIXth and early XXth centuries the genre had undergone a significant transformation. This article is devoted to its peculiar interpretation in the piano works of Gabriel Fauré, one of the outstanding composers of the time.

Keywords: Gabriel Fauré, barcarolle, genre, romanticism, symbolism

DOI: 10.36871/hon.202204063

Received: October 18, 2022

Accepted: October 24, 2022

Information about the author:

Elena V. Nosoreva — Associate Professor of the General Piano Course Department and the Department of Chamber and Concertmaster Art, Ph.D. student of the Music Theory Department (Scientific adviser — D.A., Professor I. V. Alekseeva)
 nosoreva@yandex.ru
 ORCID: 0000-0001-5095-0854

REFERENCES

1. Glazunova R. V. Stilisticheskie transformatsii zhanra fortepiannogo noktyurna v protsesse ego istoricheskoi evolyutsii (XIX – pervaya polovina XX veka) [Stylistic Transformations of the Piano Nocturne Genre in the Process of Its Historical Evolution (XIXth – first half of the XXth century)]. PhD dissertation. Saint Petersburg, 2022. 209 p. (In Russian)
2. Maksimov V. V. French Symbolism — Entry into the Twentieth Century. *Frantsuzskii simbolizm. Dramaturgiya i teatr [French Symbolism. Dramaturgy and Theater]*. Saint Petersburg, 2000. 480 p. (In Russian)
3. Nazaikinsky E. V. Stil' i zhanr v muzyke [Style and Genre in Music : textbook for students of higher education institutions]. Moscow, 2003. 248 p. (In Russian)
4. Nosoreva E. V. Formation of the Venetian Folk Barcarolle: Genre Origins and Typology. *Manuskript*. 2021, vol. 14, issue 7, pp. 1473–1478. (In Russian)
5. Sigitov S. M. Gabriel Fauré. Moscow, 1982. 280 p. (In Russian)
6. Sokolov O. V. Morfologicheskaya sistema muzyki i eyo khudozhestvennye zhanry [Morphological System of Music and Its Artistic Genres]. Nizhny Novgorod, 1994. 220 p. (In Russian)
7. Sheludyakova O. E. Fenomen melodiki v muzyke pozdnego romantizma [The Phenomenon of Melody in the Music of Late Romanticism]. Doctoral dissertation abstract. Magnitogorsk, 2006. 50 p. (In Russian)
8. Hogarth W. Analiz krasoty [The Analysis of Beauty]. Leningrad, 1987. 254 p. (In Russian)
9. Duchien J. Notes to Fauré — The Complete Barcarolles. London, 2011. (In English)
10. Fauré-Fremiet Ph. Gabriel Fauré. Paris, 1957. 246 p. (In French)
11. Jankelevitch V. Gabriel Fauré, ses melodies, son esthetique [Gabriel Fauré, His Melodies and Aesthetics]. Paris, 1951. 343 p. (In French)
12. Koechlin Ch., Orrey L. (trans.) Gabriel Fauré (1845–1924). London, 1946. (In French)
13. Marliave J. de. Etude sur Pénélope [Study on Penelope]. *Long M. Au piano avec Gabriel Fauré [Long M. At the Piano with Gabriel Fauré]*. Paris, 1963. (In French)
14. Morrison B. Notes to The Complete Piano Music of Gabriel Fauré. London, 1995. (In English)
15. Nectoux J.-M., Nichols R. (trans.) Gabriel Fauré: A Musical Life. Cambridge, 1991. 672p. (In English)
16. Nectoux J.-M. (éd.), Jones J. B. (trans. et éd.) The Correspondence of Camille Saint-Saëns and Gabriel Fauré: Sixty Years of Friendship. Aldershot, 2004. 153 p. (In English)
17. Vuillermoz E. Gabriel Fauré. Paris, 1960. 262 p. (In French)

