

Научная статья

УДК 78

DOI: 10.36871/hon.202402110

ПРЕЛОМЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ ДРЕВНИХ КУЛЬТУР В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕ ЖОЛИВЕ (на примере «Песни Линоса» для флейты и фортепиано)

Роман Вячеславович Чистяков

Московский педагогический государственный университет (МПГУ)
119991, Российская Федерация, Москва, улица Малая Пироговская, 1,
строение 1

fanddt1980@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-2679-7455

Статья посвящена раннему творчеству французского композитора Андре Жоливе, в котором гармонично сочетаются музыкальные традиции разных культур. В первую очередь, это взаимодействие восточных и африканских традиций с опорой на ритмическую составляющую и модальность, а также тенденций французской музыки первой половины XX века: от импрессионизма К. Дебюсси и М. Равеля до модерна и авангарда. Подробно рассматривается центральное сочинение композитора, «Песнь Линоса» для флейты и фортепиано, созданное на границе раннего и зрелого периодов творчества, где переплетение традиций рассматривается в контексте технических приемов и средств звукоизобразительности при игре на духовых инструментах. В отличие от соратника по объединению «Молодая Франция» О. Мессиаана, всегда устремленного в своей музыке к Богу и Небесам, А. Жоливе раскрывал все многообразие человеческих страстей сквозь призму мистической сущности музыки. Главным стремлением А. Жоливе стало возвращение музыке ее изначального предназначения — магического воздействия на психику человека. Творчество А. Жоливе позволило значительно расширить художественные горизонты музыкальной педагогики в области духовых инструментов: возникли новые приемы исполнительства, что обусловило рост технического мастерства музыкантов.

Ключевые слова: Андре Жоливе, инструментальная музыка, камерный ансамбль, французская музыкальная культура, группа «Молодая Франция», африканские традиции, сочинения для флейты

Для цитирования: Чистяков Р. В. Преломление музыкальных традиций древних культур в творчестве Андре Жоливе (на примере «Песни Линоса» для флейты и фортепиано) // Художественное образование и наука. 2024. № 2 (39). С. 110–118. <https://doi.org/10.36871/hon.202402110>

Original article

REFRACTION OF MUSICAL TRADITIONS OF ANCIENT CULTURES
IN THE WORK OF ANDRÉ JOLIVET

(on the example of “The Song of Linos” for flute and piano)

Roman V. Chistyakov

Moscow Pedagogical State University (MPGU)

1, str. 1 Malaya Pirogovskaya ul., Moscow, 119991, Russian Federation

fanddt1980@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-2679-7455

This article is devoted to the early work of the French composer André Jolivet, which harmoniously combines the traditions of different cultures. It is primarily an interaction of Eastern and African traditions based on the rhythmic component and modality, as well as trends of French music of the first half of the twentieth century in all their diversity — from the impressionism of C. Debussy and M. Ravel to modernism and avant-garde. This material examines in detail the composer's central work “The Song of Linos” for flute and piano, created on the border of the early and mature periods of creativity, in which the interweaving of traditions is considered in the context of technical methods and means of sound representation in playing wind instruments. André Jolivet, as did Olivier Messiaen, was a member of the Young France group of French composers. Unlike Olivier Messiaen, who always looked towards God and Heaven in his music, A. Jolivet strove to reveal the diversity of human passions through the prism of the mystical essence of music. The main aspiration of A. Jolivet was to return music to its ancient meaning — the magical beginning that unites people. Thanks to A. Jolivet, the artistic horizons of musical performance and pedagogy were significantly expanded, including the growth of the technical level of performers and the emergence of new performance techniques.

Keywords: André Jolivet, instrumental music, chamber ensemble, French musical culture, Young France group, African traditions, works for flute

For citation: Chistyakov R. V. Refraction of Musical Traditions of Ancient Cultures in the Work of André Jolivet (on the example of “The Song of Linos” for flute and piano). *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2024, no. 2 (39). P. 110–118. <https://doi.org/10.36871/hon.202402110> (In Russian)

Оригинальность музыки Андре Жоливе (1905–1974) во многом определяется его увлеченностью метафизикой, сквозь призму которой он стремился проанализировать путь развития музыки от традиций первобытных культур до сочинений современности. В представлении Жоливе, музыке необходимо было вернуть ее «магическое и заклинательное начало», которое служит объединению людей [1]. Как явление универсального характера, связанное с системой космоса, заклинательное начало выражает себя посредством первобытной магии и колдовства. Канон эстетики Жоливе был сформирован к 1935 году, когда он, достигнув свободного владения общепринятой композиторской техникой в камерно-инструментальных сочинениях, погружается в изучение присущего музыке изначально магического воздействия на психику человека.

Наряду с исследованием французских национальных традиций композитор много времени посвятил изучению полинезийских напевов и древнеиндийских музыкальных систем [3, 120], а позднее исследовал архаичные пласты европейской музыки с главенствующими в ней звуком и ритмом. Жоливе поставил перед собой задачу вернуть музыке ее первозданную сущность, когда она выражала не столько обыденное, сколько магическое начало в жизни человека и была связана с религиозными ритуалами.

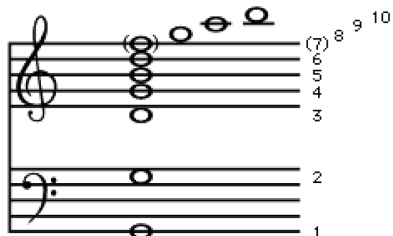
Композитор утверждает идею возвращения музыки к ее древним корням. Это отчетливо проявляется в его ранних произведениях: «Мана», «Пять заклинаний» для флейты *solo*, «Пять ритуальных танцев», «Песня Линоса» для флейты и фортепиано; из поздних сочинений — «Психея», Концерт для волн Мартено и оркестра, Соната для флейты и фор-

тепиано, «Церемониал» для шести ударных» (посвящен Э. Варезу), а также «Мандала» для органа (1969) и «Инь-янь» для одиннадцати струнных инструментов (1973). «Свое понимание высокой духовности музыкального искусства Жоливе воплотил с большой художественной убедительностью и с опорой на национальные традиции» [4, 52].

С самого начала Жоливе ориентировался в своем творчестве на музыку Шенберга, Берга, Бартока, Веберна. Большое влияние на стиль юного композитора оказал Э. Варез, именно он помог Жоливе обнаружить «колдовские» аспекты музыки и обучил его современному письму. В попытке устранить расхождение между своими эстетическими взглядами и методами композиции Жоливе создает уникальный и весьма оригинальный музыкальный язык, чего он добивается путем разработки ряда технических приемов, основанных на его же теории естественного резонанса и серии обертонов. Эти приемы были объяснены и проиллюстрированы композитором в историко-теоретическом труде «*La musique d'aujourd'hui est âches*» («Музыка сегодня и ее задачи», 1935) [9, 201].

Серия обертонов играет важную роль в анализе строя музыкальных инструментов и качества их тембра. Если основной частотой является звук G₂ в нижней части басового ключа, то первые десять частот в серии будут точно соответствовать нотам, показанным на рисунке.

Здесь частоты октав (гармоник 1, 2, 4 и 8) в точности соответствуют частотам показанных нот, но другие частоты обертонового ряда на небольшую величину отличаются от частот нот в гамме с равным темперированием. Седьмая гармоника сильно фальшивит по сравнению с реальной нотой, поэтому она заключена в круглые скобки.



К этому необходимо добавить адаптацию к его композиторской эстетике некоторых принципов атональности, модальности и серийной техники, а также принятие ряда мелодических и ритмических формул, заим-

ствованных из древних экзотических культур (африканской, индийской, китайской).

Использование А. Жоливе понятий «трансмутация» и «ионизация» указывает на влияние его учителя Э. Вареза. Термин «трансмутация» относится к конверсии одного элемента в другой, то есть, по определению Жоливе, в результате *conversion* происходит изменение мелодических клеток, гармонической фактуры или ее плотности. Этот же термин относится к изменениям в динамике, регистре и текстурной плотности, что можно легко обнаружить в партитурах композитора.

Достигнув свободного владения общепринятой композиторской техникой в камерных инструментальных сочинениях, Жоливе с 1935 года погружается в изучение присущего музыке таинственного воздействия на психику человека. Композитор знакомится с музыкальными системами культовой и ритуальной музыки древних народов. Жоливе ставит перед собой задачу вернуть музыке ее первозданный характер, когда она выражала как повседневную, так и магическую составляющую человеческого бытия.

«Стремление как универсального человека, человека космоса, не ограниченного какой-либо конкретной, единой моделью самосовершенствования, детерминировало композитора в его отношении к музыке как к “волшебной силе”, магически воздействующей на индивидуума. В связи с этим творческие искания Жоливе нередко были направлены в глубь времен, к музыкально-культурным пластам народов Африки, где он постоянно изыскивал необычные тембровые сочетания, новые ритмические и синтаксические элементы для развития музыкального материала» [6, 21]. Арсенал творческих средств композитора пополнили экзотические лады и ритмы народов Африки, Азии и Океании, он начал культивировать сонорные эффекты, при которых звучание без четкого различия отдельных тонов воздействует на слушателя.

Обращение к музыке древних культур не было новым в композиторской среде. О. Мессиан, например, тяготел к индийской музыке, И. Стравинский — к древнерусской [10, 302]. «Народный быт, обряды, верования, искусство, психологическая составляющая мировосприятия древних народов воспринимались художниками того времени прежде всего с эстетической точки зрения; основное внимание уделялось подробностям колорита, жизненно конкретным деталям, иногда

принимавшим несколько экзотический характер» [2, 39].

А. Жоливе избрал для себя музыкальную культуру африканского континента с ее древними обрядами, воспринимая ее как одну из немногих возможностей обращения к человеческому естеству, как пример единства природы и человека. По мнению композитора, африканский континент являлся едва ли не единственным воплощением жизни во всех ее проявлениях.

С африканской музыкой в произведениях Андре Жоливе можно обнаружить много общих черт, особенно в раннем творчестве. Известно, что музыка африканцев тесно связана с речью. В тех африканских языках, где изменение высоты произнесения слога может придать всему слову иное значение, тембр остается единственной возможностью эмфатического выделения. Можно акцентировать слог, изменив окраску тона, способ звукоизвлечения или характер вибрато. Для африканской музыки характерны также звуки с неопределенной или неустойчивой высотой.

Свобода интонирования связана еще и с абсолютным отсутствием барьеров между такими различными манерами исполнения, как речитация, «полупение» на неопределенной высоте или чередование пения с мелодизированной речью. Способы звукоизвлечения в африканской вокальной музыке многообразны, что объясняется полным и неограниченным использованием всего голосового аппарата: звук выглядит то статично, то начинает вибрировать, причем «вибрато» достигает высокой степени интенсивности. В творчестве Жоливе элементы африканской музыки встречаются нередко: среди них глиссандо между полутонами; то появляющееся, то исчезающее вибрато; постоянные переходы с ординарного звукоизвлечения на фруллато; большие интервальные скачки в мелодии и множество форшлагов.

Помимо перечисленных особенностей африканская музыка в своей основе насыщена разнообразными ритмами. Иногда это свободная метрика (то есть музыка не имеет четкого ритмического рисунка), которая характерна для погребальных песен и некоторых культовых заклинаний. Музыка становится органическим компонентом совместной трудовой деятельности африканцев: хлопки в ладоши, удары цепов и даже беззвучные телодвижения танцора демонстрируют ритмическое разнообразие.

Продолжением «магической» линии творчества А. Жоливе стали «Пять заклинаний» для флейты соло (1936), которые явились своеобразным звеном на пути к более крупным произведениям с ритуальной окраской. Годом ранее композитор написал фортепианный цикл «Мана» (1935), а двумя и тремя годами позднее — прелюд «Космогония» (1938) и «Ритуальные танцы» (1939)¹.

Без преувеличения можно сказать, что сущностью раннего творчества Жоливе является ритм, и это ярко заявляет о себе в цикле «Пять заклинаний», которому присущи сложность ритмического и ритмо-синтаксического рисунка, стремление к преодолению регулярной акцентности и симметрии, сочетание длительного варьирования определенных ритмических построений с неожиданными сдвигами-смещениями. Эти характеристики сочинения апеллируют к африканской культуре, где «ритмические импульсы сразу подчиняют весь музыкальный материал, организуя отдельные звуки в мелоритмы и развивая их постоянными сложениями и дроблениями. Позже, когда образуется большая масса звучания и слияние ритмов достигает своей высшей точки, подъема, сама ритмическая сущность музыки кажется перешедшей в свою противоположность. Конвульсивные вибрации, заставляющие дрожать всю музыкальную ткань, теряют структурную определенность, ритм как бы растворяется в общем комплексе звучаний, а потом, в самый неожиданный момент, он снова появляется в прежнем «царском» облике, в новом качественном виде, и начинается новая волна...» [6, 5].

Известно, что музыкальные композиции традиционной культуры африканского континента направлены на достижение экстатического состояния, которое является одним из этапов ритуала. Достижение ритуального экстаза едва ли возможно без продолжительного однообразного музыкального сопровождения. Для этой цели нужна музыкальная структура, предполагающая непрерывное повторение материала без смены настроения. Отметим, что форма музыкального произведения европейского типа, обычно имеющая определенную архитектуру и драматургию, была бы совершенно непригодна для приведения африканца в экстатическое

¹ И прелюд «Космогония», и «Ритуальные танцы» существуют в фортепианном и оркестровом вариантах.

состояние. И Жюливе пытается передать это состояние музыкальными средствами путем дробления тематизма на отдельные мотивы, интервалы или постоянно используя повторения тех или иных разделов.

Можно сказать, что в связи с увлечением африканской культурой Жюливе в своем раннем творчестве использует так называемый «принцип вариаций на стиль» (термин С. Савенко) [2, 43], благодаря которому художественное произведение приобретает оттенок стилистической двойственности. С одной стороны, его музыка явно отвечает современным исканиям модернистов первой половины XX века, а с другой — интерес к африканской музыке сказывается в особенностях музыкального языка, что закономерно приводит к использованию неофольклористских стилистических приемов (фольклорных мотивов и метроритмических формул). Таким образом, в музыке А. Жюливе африканская культура не отражается в полной мере, в ней лишь моделируются ее основные особенности, представляясь в виде вариаций на стиль. При помощи звукоизобразительных средств композитор старается воплотить человеческую природу в ее первобытном образе и состоянии.

Вторая мировая война всколыхнула сознание А. Жюливе и принудила его пересмотреть свое художественное *credo*. Жизненные потрясения, вызванные войной, значительно изменили стиль композитора. Подсознательное ощущение жестокости, существующей в жизни, наполнилось теперь реальным содержанием. Композитор задумался о смысле своих поисков, что побудило его приблизиться к широкой аудитории, войти в тесный контакт, говорить с ней более точным и ясным языком.

Во время войны творческая активность Жюливе не прекращалась. В этот период композитор работает в разнообразных жанрах, обращаясь к народным, религиозным, романтическим сюжетам и преследуя свою главную цель — писать для всех, а не для себя. В годы войны им были написаны: «Месса на День Мира» для голоса, органа и тамбурина, вокальные циклы «Жалобы солдата» и «Интимные поэмы», Ноктюрн для виолончели и фортепиано, «Этюд в античных ладах» для фортепиано. В число этих пьес входит и «Песнь Линоса» для флейты и фортепиано, написанная в 1944 году как конкурсное произведение для Парижской Консерватории. В целом произведения этого

периода отличаются упрощением музыкального языка, гармонических, интонационно-ладовых средств, а также более углубленной разработкой лирико-психологических аспектов содержания. Позже композитор переписал пьесу для инструментального ансамбля в составе флейты, скрипки, альты, виолончели и арфы. Премьера этого произведения состоялась в Париже в 1945 году в исполнении квинтета Пьера Жаме.

В греческой мифологии Линос, сын Аполлона и музы Каллиопы (Терпсихоры), был поэтом и музыкантом. Считается, что именно он являлся создателем ритма и мелодии, а также обучил своего брата Орфея музыке. Ранняя смерть Линоса ассоциируется с увяданием культуры Греции. Кроме того, Линос является олицетворением Треноды — панихиды и рыданий. Под названием «Линус» существовал также греческий песенный жанр панихиды, который часто определяется как песнь по Линосу.

В предисловии к «Песни Линоса» для флейты и фортепиано композитор поясняет это название: «Песнь Линоса в античной Греции — это одна из разновидностей панихиды: надгробная lamentация, плач вперемежку с криками и танцами, что проецируется на форму всего произведения».

«Песнь Линоса» открывается небольшим вступлением. Стремительные нисходящие пассажи флейты с широкими скачками, похожие на стенания и рыдания, задают настроение всей пьесе. Затем звучит главная траурная песня — панихида (*Meno mosso*), которая постоянно прерывается неожиданными пронзительными возгласами флейты. Вскоре эмоциональная вспышка сходит на нет, и продолжается жалобная песня-плач, которая вновь срывается на крик. Ее сменяет плавный ритуальный танец, что придает значительную активность музыкальному развитию. В конце музыкального ритуала возвращается погребальное пение, а вместе с ним и пронзительный крик. Однако в самом конце произведения как символ движения и обновления жизни вновь возвращается танец.

Основу жанрового содержания пьесы составляют *песня, речитатив и танец*, они же формируют композицию сочинения, которая в крупном плане представляет собой сложную трехчастную форму. Место трио (центрального раздела) занимает в ней ритуальный танец. В синтетической репризе объединяются все мотивы и интонации «Пес-

ни». Лейт-интонациями пьесы, на которых строится ее развитие, становятся возгласы и стоны флейты. Выполняя свою функцию, они постоянно нарушают последовательное развитие ритуального действия, которое разворачивается в воображении слушателя.

В первом разделе господствует тритоновый, или дважды симметричный, лад (термин Б. Л. Яворского)². Во вступительном разделе лад строго выдерживается, далее он представлен в виде отдельных элементов, что является результатом разросшейся тональной системы. Здесь имеет место чередование эпизодов с четким следованием выбранному ладу. Затем происходит использование его фрагментов внутри уже устоявшейся традиционной мажоро-минорной системы. Опора на модальность придает музыке экзотически-таинственный характер. Проявление модальности особо характерно для партии флейты, что является своеобразной отсылкой к древним временам, когда тональные принципы еще не были сформированы, а народная музыка подчинялась иным законам и принципам.

«Песнь Линоса» — пьеса с элементами театрализации, которая складывается из «импровизируемых» мелодий. Исступленные импровизируемые выкрики солирующей флейты чередуются со статичными, повторяющимися созвучиями, скорбные напевы сменяются вакхическими эпизодами.

Композитор создает разнообразные по настроению звуковые пейзажи, на фоне которых слышны то скорбные *lamento*, то возникают пластические движения танцовщиц, исполняющих ритуальные пляски, то громкие выкрики-всплески оракула. В «Песне» вновь воскресает «магическая», волшебная тематика довоенного периода творчества композитора. Одновременно с этим в ней уделяется внимание лирико-психологическим аспектам содержания.

Ладовое своеобразие, сложный, изменчивый ритмический рисунок, тончайшая разработка фактурных деталей — все музыкальные средства создают цельный, запоминающийся образ античной пасторали, проникнутой настроением созерцательной лирики, чередующийся с контрастными эпизодами, передающими широкий спектр эмоциональ-

ных состояний, связанных с ритуальной музыкой (нотный пример 1). Лаконизм и точность выразительных средств говорят о высоком мастерстве и вкусе композитора.

Нотный пример 1

Андре Жоливе. «Песнь Линоса». 1944 г.
Лад с тритоном в качестве центрального элемента



Вступительный раздел начинается с резко диссонирующих аккордов фортепианной партии. Они звучат на *forte* как призыв. Затем вступает флейта с пронзительными трелями, восклицаниями и стремительными пассажами. В партии фортепиано особо акцентируются малая секунда и тритон (нотный пример 2).

Нотный пример 2

Андре Жоливе. «Песнь Линоса». 1944 г.
Вступительный раздел

В первом разделе ярче всего ощущается восточный, экзотический колорит. Тритон здесь выступает как центр модальной системы, им начинается и заканчивается первый раздел, к нему сводятся мелодический рисунок и аккомпанемент.

Флейта трактуется в пьесе как инструмент античности, в этом проявляются традиции французской музыки (укажем на симфоническую поэму «Послеполуденный отдых фавна» К. Дебюсси, его же пьесу «Syrinx» для флейты соло, пьесу Э. Вареза для флейты соло «Плотность 21,5»). У Жоливе также есть ранее написанная пьеса «Пять заклинаний» для флейты соло.

В основном разделе (*Meno mosso*) устанавливается новый размер 5/4. В партии флейты интонируется траурная песня, основанная на кантлене. Мелодическая линия

² Симметричные лады — лады, звукоряды которых основаны на равнодольном делении октавы. Установление симметрично-модального звукоряда определяет специфику того или иного лада.

отталкивается от звука «*солъ*», а ее диапазон постепенно расширяется. Флейтовая партия сопровождается синкопированным аккомпанементом фортепиано, в основе которого — диссонирующие интервалы ум.4 (*cis-f*), ум.5 (*cis-g*) и ум.7 (*h-as*). В процессе развития в мелодии задействован преимущественно средний регистр (нотный пример 3).

Нотный пример 3

Андре Жоливе. «Песнь Линоса». 1944 г.
Meno mosso

Неторопливое развертывание кантилены неожиданно прерывается: слышится возглас, который словно долго сдерживался, а теперь вдруг прорвался наружу. Пассажи флейты взмывает вверх, и в высоком регистре звучат напряженные, взволнованные мотивы. Музыкальное развитие активизируется, ритмический пульс учащается — снова происходит смена размера на 3/4. Основу разработки композитор строит на диссонирующих аккордах, главным элементом которых становится уменьшенное трезвучие, что придает напряженность развитию и подводит к первой драматической кульминации.

После кульминации напряжение спадает, что знаменует начало новой волны развития. Вновь появляется размер 5/4, восстанавливается фактура и появляется кантиленная тема в партии флейты, но с интонационными изменениями, возникшими в результате разработки. Вторая волна развития строится по такому же принципу, как и первая: песенные фрагменты чередуются с резкими, агрессивными эпизодами, которые ассоциируются с рыданиями и криками (*Piu mosso*).

Следующий крупный раздел — ритуальный танец — *Allegro 7/8* написан в доминантовом ладу «*db*» (сначала долгое время выдерживается бас «*db*», затем он сменяется басом «*fis*»). Фортепианное сопровождение, наполненное синкопами и пунктирным ритмом,

придает танцу энергичный, напористый характер. Гармоническая и ритмическая основа срединного раздела концентрируется в фортепианной партии. Центральным элементом гармонической системы становится малый мажорный нонаккорд (*d-fis-a-c-es*) (нотный пример 4).

Нотный пример 4

Андре Жоливе. «Песнь Линоса». 1944 г. *Allegro*

На фоне упругого остигатного ритма в партии флейты звучит энергичная токкатная тема танца, основу которой составляют речитации на одном звуке.

Комплекс уже известных мотивов танца дополняется второй контрастной темой. Она отличается более гибкой, певучей мелодической линией, в ней ярче проступает восточный колорит. Вторая тема насыщается интонациями траурной песни из первого раздела. Фактура фортепианной партии с яркими акцентами, наоборот, приобретает еще более жесткий характер и становится полностью аккордовой (нотный пример 5).

Реприза сокращена, она начинается с основной темы — траурной песни, которая звучит в партии флейты в более высокой tessitura (на дециму выше) (нотный пример 6).

Нотный пример 5

Андре Жоливе. «Песнь Линоса». 1944 г.
Вторая — контрастная — тема танца

Нотный пример 6

Андре Жоливе. «Песнь Линоса». 1944 г.
Траурная песня в партии флейты



Песня представлена одним предложением, она сменяется небольшим фрагментом, состоящим из плачей и возгласов. В заключение в «Песне» звучит тема ритуального погребального танца, завершающегося динамичным взлетом.

Подробный анализ Линоса, приведенный выше, был бы неполным без краткого экскурса, касающегося истории развития и становления солирующего в произведении инструмента — флейты. Рассматривая роль флейты в контексте ее модернизации, а также расширения спектра ее применения в оркестрах и *solo*, обозначим основные вехи этого пути.

В конце XVI столетия, сменив многоствольную флейту Пана, поперечная флейта прочно обосновалась в музыкальном ансамбле, а через полвека французские музыканты включили ее в состав оркестра. В партитурах до 1750 года она непременно обозначалась именно как «поперечная» (итал. *flauto traversiero*, *traverse*; нем. *Ouerflote*); все указания на флейту без этого уточнения предполагали использование продольной флейты.

Благодаря творчеству французских исполнителей, ренессансная флейта превратилась в барочный оркестровый, а через некоторое время — в солирующий инструмент. Постепенно флейтовая музыка французских композиторов становится образцом для подражания.

Следующий этап в истории флейтовой культуры относится ко времени Великой французской революции и связан с рядом преобразований. Возрастает интерес к обучению игре на флейте, совершенствуется ее механика. Немецкий мастер Т. Бем изобрел новый шарнирно-винтовой механизм креп-

ления клапанов и круглых опор, который почти без изменений используется в настоящее время на деревянно-духовых инструментах [5, 102]. Французская флейтовая школа развивалась и кристаллизовалась на протяжении трех столетий. К создателям наиболее значительных флейтовых школ стоит отнести П. Таффанеля и его продолжателя — М. Моиза, а также их учеников. Музыканты французской флейтовой школы распространяют свои творческие принципы и традиции по всему миру, придавая импульс развитию мирового флейтового искусства. Именно мастерство лучших французских флейтистов подвигло композиторов на создание все более сложных, новаторских произведений для флейты.

Французские композиторы К. Дебюсси, А. Жоливе, А. Дютыйе, а также в определенной степени Э. Варез (американский композитор французского происхождения) не только внесли свой вклад в развитие выразительных возможностей инструмента, но указали своим творчеством направления, по которым стали продвигаться композиторы следующего поколения. Благодаря новаторским устремлениям Дебюсси, Вареза, Жоливе, Дютыйе флейта уверенно вступила на путь экспериментов и поисков, которые продолжают и в наши дни. Многочисленные преобразования, метаморфозы, которым флейту подвергала творческая мысль композиторов и исполнителей, обогатили и усложнили ее музыкальный язык, как и образную сферу флейтового репертуара.

А. Жоливе значительно расширил художественные горизонты флейты, его произведения способствовали появлению новых приемов исполнения и росту технического уровня исполнителей. «Песнь Линоса» по своим исполнительским приемам сочинение достаточно традиционное в сравнении с сочинениями «Пять заклинаний» или «Плотность 21,5». Однако в техническом отношении она весьма сложна, а ее образная сфера чрезвычайно разнообразна, что объясняет ее неизменную популярность среди выдающихся исполнителей. Отличительной чертой «Песни» в художественно-эстетическом аспекте является переплетение двух тенденций: интерпретации флейты с позиций воссоздания колорита древнего ритуала и ее использования в ряде языческих культур, а также обращения к античности в контексте мифологического сюжета, что является довольно показательным для французской музыки XX века.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Андре Жюливе // Музыкальные сезоны. 2018. URL: <https://musicseasons.org/andre-zholive/> (дата обращения: 15.11.2023)
2. Инструментальное искусство на рубеже XX–XXI веков: проблемы современного творчества, исполнительства, педагогики : межвузовский сборник научных трудов / ред.-сост. М. В. Воротной. СПб. : РГПУ имени А. И. Герцена, 2004. 99 с.
3. История зарубежной музыки : учебник для музыкальных вузов. Вып. 6 (начало XX века – середина XX века) / под общ. ред. В. В. Смирнова. СПб. : Композитор, 2001. 632 с.
4. *Кунецкая Р. И.* Французские композиторы XX века : очерки. М. : Советский композитор, 1990. 208 с.
5. *Левин С. Я.* Духовые инструменты в истории музыкальной культуры : в 2 ч. Ч. 2. Л. : Музыка, 1983. 192 с.
6. *Barraud H.* La France et la Musique occidentale. Paris : Gallimard, 1956. 214 p.
7. *Demarquez S.* André Jolivet. Paris : Ventadour, 1958. 44 p.
8. *Gut S.* Le Groupe Jeune France. Paris : H. Champion, 1977. 158 p.
9. *Jolivet H.* Avec André Jolivet. Paris : Flammarion, 1978. 302 p.
10. *Porcile F.* La belle époque de la musique française 1871–1940. Paris : Fayard, 1999. 474 p.

REFERENCES

1. André Jolivet. *Muzykal'nye sezony [Musical Seasons]*. 2018. (In Russian). Available at: <https://musicseasons.org/andre-zholive/> (accessed: 15.11.2023)
2. Vorotnoi M. V. (ed.) *Instrumental'noe iskusstvo na rubezhe XX – XXI vekov: problemy sovremennogo tvorchestva, ispolnitel'stva, pedagogiki [Instrumental Art at the turn of the XXth – XXIst centuries: Problems of Modern Creativity, Performance, Pedagogy. Interuniversity collection of scientific papers]*. Saint Petersburg, 2004. 99 p. (In Russian)
3. Smirnov V. V. (ed.) *Istoriya zarubezhnoi muzyki [History of Foreign Music : textbook for music universities]*. Vol. 6: early XXth century – mid-XXth century. Saint Petersburg, 2001. 632 p. (In Russian)
4. *Kunitskaya R. I.* Frantsuzskie kompozitory XX veka [*French Composers of the XXth century*]. Moscow, 1990. 208 p. (In Russian)
5. Levin S. Ya. *Dukhovye instrumenty v istorii muzykal'noi kul'tury [Wind Instruments in the History of Musical Culture : in 2 parts]*. Part 2. Leningrad, 1983. 192 p. (In Russian)
6. *Barraud H.* La France et la Musique occidentale [*France and Western Music*]. Paris, 1956. 214 p. (In French)
7. *Demarquez S.* André Jolivet. Paris, 1958. 44 p. (In French)
8. *Gut S.* Le Groupe Jeune France [*The Young France Group*]. Paris, 1977. 158 p. (In French)
9. *Jolivet H.* Avec André Jolivet [*With André Jolivet*]. Paris, 1978. 302 p. (In French)
10. *Porcile F.* La belle époque de la musique française 1871–1940 [*The Beautiful Era of French Music 1871–1940*]. Paris, 1999. 474 p. (In French)

Информация об авторе:

Чистяков Р. В. — кандидат искусствоведения, доцент факультета дошкольной педагогики и психологии.

Information about the author:

Chistyakov R. V. — Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Faculty of Pre-school Pedagogy and Psychology.

Статья поступила в редакцию 11 декабря 2023 года; одобрена после рецензирования 2 мая 2024 года; принята к публикации 6 мая 2024 года.

The article was submitted December 11, 2023; approved after reviewing May 2, 2024; accepted for publication May 6, 2024.

