

Р. В. ЧИСТЯКОВ*Московский педагогический государственный университет***СОНАТА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО А. ЖОЛИВЕ
В АСПЕКТЕ ПОЗДНЕГО КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ**

В статье освещаются важнейшие особенности позднего творчества выдающегося французского композитора Андре Жоливе (1905–1974). Подчеркивается преобладание синтезирующих тенденций, характерных для индивидуального композиторского стиля 1950-х – начала 1970-х годов. В частности, художественные искания А. Жоливе более раннего времени (гибкое взаимодействие различных техник, выразительных средств и приемов «Новой музыки», ориентация на «демократическое искусство», претворение «магических» образно-смысловых концептов в «диалоге» с традиционными установлениями академической системы музыкальных жанров) находят универсальное воплощение не только в балетах и ораториях, инструментальных концертах и симфониях указанного периода. Весьма примечательные образцы «поздней» стилистики представлены в камерно-ансамблевых сочинениях А. Жоливе с участием духовых инструментов. Наглядным подтверждением сказанному является широко известный опус – Соната для флейты и фортепиано (1958), рассматриваемая автором статьи с учетом специфических проблем исполнительской интерпретации многопланового композиторского замысла. При этом подчеркивается, что углубленному постижению выразительного потенциала каждого из инструментов – участников камерного дуэта – сопутствуют в названном сонатном цикле постановка и весьма изобретательное решение множественных технических проблем. В качестве показательных примеров обстоятельно рассматриваются метроритмическая организация ансамблевой многоголосной ткани, темброво-регистровые сопряжения взаимодействующих партий и другие исполнительские задачи.

В целом, как отмечает автор статьи, Соната для флейты и фортепиано – одно из наиболее интересных камерно-ансамблевых сочинений А. Жоливе, репрезентирующих важнейшие особенности позднего композиторского стиля. Выдающиеся художественные достоинства этого сочинения предопределили его значимое положение в современном концертно-педагогическом репертуаре для флейты.

Ключевые слова: А. Жоливе, черты индивидуального композиторского стиля, поздний период творчества, камерная инструментальная музыка, Соната для флейты и фортепиано.

Для цитирования: Чистяков Р. В. Соната для флейты и фортепиано А. Жоливе в аспекте позднего композиторского стиля // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 2. С. 119–132.

DOI: 10.52469/20764766_2024_02_119

R. CHISTYAKOV*Moscow Pedagogical State University***SONATA FOR FLUTE AND PIANO BY A. JOLIVET
IN ASPECT OF THE LATE COMPOSER'S STYLE**

The article elucidates the most important features of the late work of the outstanding French composer Andre Jolivet (1905–1974). The predominance of synthesizing tendencies characteristic of the individual compositional style of the 1950s – early 1970s is emphasized. In particular, A. Jolivet's artistic strivings of the earlier time (flexible interaction of various techniques, expressive means and devices of "New Music", orientation towards "democratic art", implementation of "magical" figurative and semantic concepts in "dialogue" with the traditional institutions of the academic system musical genres) find universal realization not only in ballets and oratorios, instrumental concerts and symphonies of this period. Very remarkable examples of "late" stylistics are presented in the chamber-ensemble works with the participation of wind instruments by A. Jolivet. A clear confirmation of this is the well-known opus – Sonata for Flute and Piano

(1958), considered by the author of the article taking into account the specific problems of performing interpretation of a multifaceted composer's concept. It is emphasized that in-depth comprehension of the expressive potential of each of the instruments – participants in the chamber duet – is accompanied in the named sonata cycle by the statement and very inventive solution of multiple technical problems. As illustrative examples, the metro-rhythmic organization of ensemble polyphonic texture, timbre-register pairings of interacting parts and other performance tasks are examined in detail.

In general, as the author of the article notes, the Sonata for Flute and Piano is one of the most interesting chamber ensemble works by A. Jolivet, representing the most important features of his late composer's style. The outstanding artistic merits of this work predetermined its significant position in the modern concert and pedagogical repertoire for flute.

Keywords: Andre Jolivet, features of individual composer's style, late period of creative work, chamber instrumental music, Sonata for Flute and Piano.

For citation: Chistyakov R. Sonata for Flute and Piano by A. Jolivet in aspect of the late composer's style. In: South-Russian Musical Anthology. 2024. No. 2. Pp. 119–132.

DOI: 10.52469/20764766_2024_02_119

Художественное мирозерцание Андре Жоливе, формировавшиеся на протяжении трех десятилетий (1930–1950-е годы), обрело максимально полное и концентрированное воплощение в сочинениях позднего периода композиторского творчества. Давний интерес к «магическому» в самых различных его проявлениях (от «картин воображаемой Античности» до современной «колдовской» экзотики – африканской, ближневосточной, полинезийской), целенаправленное тяготение к демократизации академического музыкального искусства (своего рода «отзвуки» Второй мировой войны), осмысление важнейших духовных реалий современности – все это нашло преломление в сочинениях А. Жоливе, относящихся к разным жанрам: инструментальных концертах и ораториях, балетах и симфониях. Одной из жанровых сфер, неизменно привлекавших внимание А. Жоливе, в течение десятилетий оставалась камерно-ансамблевая музыка. Именно в ней композитор усматривал перспективы органичного синтеза традиций, заложенных великими мастерами прошлого, эпохальных авангардных открытий, связанных с обновлением музыкального языка, индивидуальных художественных исканий [1, p. 213]. Вот почему А. Жоливе с большим интересом изучал инструментальные ансамблевые опусы французских мастеров XX столетия, А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, И. Стравинского, Б. Бартока и других выдающихся современников [2]. Это, по его мнению, способствовало расширению композиторского кругозора и обогащению технического арсенала: «Что касается меня, то речь идет о намеренном использовании всех звуковых средств, открытых моими предшественниками, даже тех средств, которые еще остаются почти не замеченными сегодня» (цит. по: [3, p. 18]).

Весьма показательно и другое: с 1946 по 1959 годы А. Жоливе работал в должности музыкаль-

ного руководителя парижского театра «Комеди Франсез». Многочисленные «иллюстративные» партитуры, предназначенные для разнообразных драматических спектаклей – от Эсхила и Софокла до И. В. Гете и А. Мюссе [4, p. 181], не только стимулировали возникновение «полномасштабных» музыкально-театральных замыслов композитора, но и содействовали активному претворению элементов театрализации в камерной музыке [5, p. 84]. Об этом свидетельствуют, к примеру, такие программные сочинения упомянутого периода, как «Песнь Линоса», «Прыжки», «Alla rustica», «Фантазия-каприз», «Вознесение», «Пять заклинаний» для флейты и фортепиано или флейты соло. По мнению исследователей, Жоливе «...постепенно проникался новым смыслом театральности, связанной не только с мифом и магией, но в большей мере с раскрытием душевного мира современного человека... отражением всеобщего человеческого бытия» [6, с. 69]. Отсюда проистекало и стремление к реализации программных замыслов посредством взаимодействия или органичного сопряжения «...различных стилистических токов и влияний: экспрессионистски изломанных мелодических линий, сквозной интонационной драматургии бетховенского типа, композиционной техники монтажа тем, эпизодов, использования осевых, опорных звуков вместе с вариантным преобразованием звуковой среды» [Там же, с. 73].

Следует заметить, что в этот период творчества Жоливе много путешествовал, и новые впечатления от поездок в страны Среднего Востока, Восточной Азии и Африки побуждали его периодически обращаться к «музыкальному экзотизму» [7, с. 120]. Однако теперь, в отличие от 1930-х годов, композитор стремился к органичному взаимодействию «экзотических» восточных и африканских влияний с неповторимо

своеобразной, уникальной «...интонационной драматургией... именуемой “модально-метаболической вариационностью” – динамически-статичной в быстрых частях циклических опусов и красочно-экспрессивной в медленных» [6, с. 73].

Соната для флейты и фортепиано, созданная в 1958 году, относится к числу наиболее ярких образцов позднего стиля Жоливе. Автор посвятил это сочинение первым исполнителям – флейтисту Жану-Пьеру Рампалю и пианисту Роберу Вейрону-Лакруа¹. В названном произведении, как и в некоторых других камерных опусах Жоливе послевоенных лет, «магическая» образность запечатлевается сквозь призму классических традиций. Такова, в частности, авторская трактовка сонатного цикла: подвижная, активная I часть (*Fluide*) сочетается с возвышенно-созерцательной II-й (*Grave*) и порывистой, бурной III-й (*Violent*).

В I части (*Fluide*) запечатлеваются несколько образно-эмоциональных сфер, варьируемых на протяжении всего цикла. Начальная тема, открывающая данную часть, звучит в партии фортепиано. Гибкая, подвижная мелодия, изобилующая хроматизмами и насыщенная ритмической вариативностью, переключается с традиционными «плачевыми» интонациями восточной музыки. Благодаря многочисленным сопряжениям полутоновых интонаций здесь проявляются черты уменьшенного лада (тон – полутон). Мелодическое развитие изначально опирается на модальную технику, связанную с доминированием центрального звука *es*. Экспонируемая тема излагается параллельными октавами в высоком регистре (первая–третья октавы). Партия «контрапунктирующей» флейты поначалу явно контрастирует фортепианной: мелодическая линия пребывает в постоянном движении, стремительно перемещаясь из одного регистра в другой при помощи внезапных скачков и ходов на большие интервалы. В дальнейшем флейта подхватывает развитие плавной мелодической линии, заявленной у фортепиано, при доминирующей роли звука *ges*.

Основные проблемы, связанные с интерпретаторским воплощением I части, в значительной степени предопределяются технической сложностью данной Сонаты как целого. Этим мотивируются важнейшие исполнительские задачи, о которых необходимо упомянуть, рассматривая указанный цикл. Так, чрезвычайно важным представляется единство *метроритмической пульсации*, максимальная согласованность действий ансамблевого дуэта в соответствующем аспекте. Соната изобилует интонационными переключками, синкопами, протяженными звуками, подразумевающими строгую синхронизацию вступ-

лений и окончаний фраз. Соответствующая упорядоченность может быть достигнута при помощи заблаговременного выявления опорных ритмических моментов, благодаря которым осуществляется эффективная координация взаимодействующих партий.

Кроме того, видимые трудности связаны с музыкально-драматургическим замыслом Сонаты, который побуждает исполнителей учитывать и соотносить общую специфику ансамблево-инструментального дуэта – как тесситурную, так и темброво-фоническую, артикуляционно-фразировочную. Следует напомнить, что основной тематический материал изначально экспонируется в партии фортепиано (высокий регистр, первая–третья октавы). Флейтовой партии в начальном эпизоде отводится роль аккомпанемента (или своеобразного «контрапункта»). При этом, однако, сопровождающая мелодическая линия охватывает аналогичный участок диапазона – от первой до третьей октавы. Таким образом, в темброво-регистровом аспекте фортепианная и флейтовая партии представляют собой некую целостность. Их динамические характеристики в равной мере тяготеют к сближению (*pp–p*). Указанным «параллелизмом» обуславливается ярко выраженное своеобразие интерпретаторского толкования I части (Пример 1).

Звучание высокого регистра в партии фортепиано отличается ясностью и звонкостью; кроме того, изложение музыкального материала здесь постоянно дублируется в октаву. Это придает исполнительскому воплощению данного эпизода подчеркнутую яркость и рельефность. Однако в целом фортепиано, интонирующее главную тему, не должно безоговорочно «заглушать» партию флейты. Трудностью для флейтиста, в свою очередь, является необходимость единообразного (тихого, но внятно и четко артикулированного) звучания как в первой, так и в третьей октавах. Зачастую партия флейты предстает в «обрамлении» двух составляющих фортепианной партии. Исполнителям надлежит искусно дифференцировать три уровня ансамблевой звучности, добиваясь ее необходимой объемности и насыщенности.

Следующий раздел открывается экспозиционным изложением нового тематического комплекса. В данном случае основной материал проводится у флейты. Новый образ характеризуется подвижностью, видимой активностью. Благодаря четкой артикуляции, обилию акцентов и острых штрихов новая тема обнаруживает танцевальные черты. Широкие мелодические ходы и скачки у флейты сменяются терцово-секундовыми оборотами, полутоновыми (как правило, нисходящими) мотивами, которые

издавна ассоциируются с жалобами, мольбами и т. д. Мелодия, исполняемая флейтой, насыщается хроматизмами, что интонационно сближает ее с начальной темой. При этом активизируется развитие в фортепианном сопровождении, где появляются резкие, диссонирующие созвучия (Пример 2).

В интерпретаторском воплощении указанной темы особая роль принадлежит ритмической сопряженности ансамблевых партий. Представляется очень важным поддержание устойчивой пульсации в быстром темпе и ясных артикуляционных членений в процессе «диалогического» взаимодействия инструментов. Воссозданию подвижного, легкого характера звучания этой темы благоприятствуют детально зафиксированные композитором штрихи, цезуры, динамические градации.

По завершении танцевального раздела в партии флейты вновь излагается начальная тема, ранее проводившаяся у фортепиано. При этом сопровождение подвергается развитию. В фортепианной партии приобретают ведущую роль характерные экспрессивные мотивы-«восклицания», опирающиеся на широкие интервалы (подобные интонационные обороты уже встречались у флейты). На этом фоне разворачивается изысканно-прихотливая «восточная мелодия» (Пример 3).

Затем повторно излагается вторая тема, равным образом проводимая с «перестановками» основного музыкального материала (в данном случае ведущая роль отведена высокому регистру фортепианной партии). Темброво-фактурное варьирование сопровождается ощутимым возрастанием активности декламационно-речевых элементов, как будто в многоголосную инструментальную ткань произведения «вторгаются» человеческие голоса. Звучание становится более плотным, массивным, чему способствуют октавные дублировки, охват большого диапазона; при этом жалобные и скорбные интонации отходят на второй план – здесь преобладают нервно-экспрессивные, порой напряженные интонации. В партии флейты чередуются разнохарактерные «оттеняющие» контрапункты: орнаментальные построения сменяются танцевальными фрагментами и др. Объединяющим фактором этого многосоставного целого является громкостная динамика, выдерживаемая в границах *p–pp* (Пример 4).

Серединный раздел открывается изложением нового тематического материала в партии фортепиано. Здесь преобладает умеренный темп (*Roco rubato*), движение четвертными и половинными длительностями с периодическими «замираниями» на протяженных звуках (При-

мер 5). Весьма примечательно образно-эмоциональное переосмысление терцовых интонаций, активно разрабатывавшихся в предшествующем разделе. Прежнее главенство танцевальности (несколько внешнего, изобразительного плана) уступает место иной жанровой трактовке: в этом разделе господствует распевность (характерная ритмическая пульсация, с легкими покачиваниями, отчасти напоминает колыбельную). В целом указанный срединный раздел уподобляется краткому «лирическому интермеццо», ненадолго прерывающему динамичное, активное развитие, которое определяет общую атмосферу I части Сонаты.

К моменту завершения этого раздела флейтовая партия вновь перемещается в исходную тесситуру (первая октава). Учитывая предельную сдержанность предписываемой громкостной динамики (*pp–ppp*), необходимо соблюдать надлежащий баланс инструментальных звучностей – яркого, красочного фортепиано и хрустальной, трепетно-изысканной флейты как взаимно дополняющих друг друга аспектов единого «ансамблевого пространства» (Пример 6).

К срединному разделу примыкает лаконичная связка, подготавливающая репризу I части. Дальнейшее проведение начальной темы у флейты характеризуется минимальной ролью аккомпанемента – коротких задумчивых реплик фортепиано. Выразительное соло флейты в духе распевной речитации – итог всего предшествующего музыкального развития, своеобразное «резюме от автора», как бы отграниченное от многопланового интонационно-тематического материала I части. Этому способствуют определенные звуковысотные коррективы: указанное соло исполняется от звука *ges* (в экспозиционном разделе – от *es*).

Вторая тема проводится здесь дважды: сначала в партии фортепиано (возникают ассоциации с «ложной» репризой), далее – у солирующей флейты, аналогично первому разделу (без каких-либо изменений).

Завершающее построение – кода I части – фактически суммирует различные «ипостаси терцовости», представленные в основных разделах (от исходного «ритуального танца» до лирико-созерцательной «колыбельной» и экспрессивно-декламационной «восточной песни»). Движение как бы замирает на повторяющемся малотерцовом мотиве – своеобразной лейтинтонации данной части (Пример 7).

II часть (Grave) открывается выразительным напевным речитативом флейты. Задумчивое, спокойное соло звучит очень сдержанно (*pp*). Начальная тема солиста как бы неспешно разворачивается перед нашим внутренним взором:

от первых широких ходов (на большую нону и уменьшенную октаву) – к терцовым и секундовым мотивам. При этом в строении мелодии обнаруживаются черты 12-тоновой серийности, родственной «классическому» додекафонному методу: постепенно выстраиваемый исходный «ряд» в процессе развития обогащается новыми звуками, интонациями, мелодическими оборотами (Пример 8).

Уже в начальном разделе Grave прослеживается изысканность, присущая мелодическому развертыванию на протяжении данной части в целом: музыкальный текст изобилует гибко сопрягаемыми паузами, лигами, цезурами, призванными создать впечатление бесконечно длящейся единой звуковой линии. Исполнителям необходимо уделить особое внимание многочисленным указаниям, принадлежащим автору Сонаты.

Тема, интонируемая флейтой, как бы застынет на звуке *dis*, который подхватывает фортепиано. Таким образом, постепенно формируется и приобретает ощутимую протяженность гибкая и изменчивая ансамблево-инструментальная ткань – некое «совокупное» звуковое пространство, насыщенное секундовыми интонациями («жалобными репликами») флейты.

С исполнительской точки зрения вступительный раздел и II часть в целом характеризуются утонченностью ансамблевых взаимодействий. Партия фортепиано, как бы подхватывающая заданную мелодическую линию, должна ориентироваться на тембровую палитру «хрустального», «прозрачного», несколько отрешенного звучания флейты. Этому благоприятствуют исполнительские ремарки, выставленные композитором (динамический нюанс *pp*, протяженные участки педализации). Своеобразное фактурное изложение, способствующее достижению определенного фонического эффекта, в равной степени приобретает большое значение для воссоздаваемой эмоциональной атмосферы «неземной легкости». Отнюдь не случайно композитор стремится к подчеркнуто незаметному «включению» партии фортепиано, словно вуалируя едва различимую слухом дифференциацию тембров (Пример 9).

Призрачное, таинственное вступление как бы подготавливает экспозицию новой темы – протяжной, спокойной, гибкой. Малообъемная мелодия ограничивается интервалом чистой квинты; центральный тон *e* расположен в середине амбитуса. Тема, в целом насыщенная плавными, распевными полутоновыми и терцовыми интонациями, интонируется флейтой сначала в первой октаве (довольно тихо и мрачно); затем, в процессе развития, охватывает все больший ди-

апазон (вплоть до третьей октавы). Фактура сопровождения приобретает видимую активность ритмической пульсации, гармония постепенно усложняется, обогащаясь диссонансами (сопряжения больших и малых секунд, ноны, септимы). Постепенное возрастание эмоционального напряжения приводит к первой кульминации указанной части (Пример 10).

Вторая кульминация, масштабная и протяженная, совпадает с началом репризы, где повторяется тема вступления к данной части (композитором привносятся в музыкальный материал некоторые интонационные и гармонические изменения). При этом фортепианная партия становится более плотной, насыщенной, весьма рельефно оттеняя секундовые реплики флейты.

Завершает Сонату порывистая, экспрессивно-стихийная **III часть** (*Violent*). Ее жанровое решение явственно перекликается с архаическими «обрядовыми» танцами, получившими распространение в музыке XX века (И. Стравинский, Б. Барток, С. Прокофьев и др.). Динамика соответствующего художественного образа в рассматриваемом финале охватывает целый ряд эмоциональных состояний: от неистовой «демонической» пляски до условно-обрядовых «выкриков» и возгласов, декламационно-речевых интонаций. Заключительная часть Сонаты Жоливе написана в трехчастной форме с контрастной серединой.

Открывается данная часть ярким, мощным фортепианным вступлением, определяющим эмоциональную атмосферу дальнейшего развития. Фортепиано трактуется здесь как ударный инструмент, задающий оstinatную ритмическую пульсацию финала. Стремясь произвести впечатление предельной масштабности изложения, композитор намеренно «дифференцирует» tessitura фортепианных партий правой и левой рук, охватывающую предельно высокий и предельно низкий регистры. Таким образом, возникает обширное звуковое пространство (от контроктавы до четвертой октавы), в границах которого экспонируется тема флейты (Пример 11).

Оstinатный ритмический рисунок фортепианного сопровождения выступает в качестве основы для экспонирования и развития активной, пронзительно звучащей флейтовой темы. Последняя состоит из чередующихся варьируемых построений – восходящих и нисходящих, с преобладанием полутоновых интонаций, причем каждое из этих построений вновь и вновь начинается с одного звука – «вершины-источника» *f*². Благодаря такому единообразию формируются характерные периодические структуры: интонационное «ядро» (3 такта) и его развертывание. Далее каждое мелодическое построение флейты

сопровождается ответной «репликой» фортепиано – внезапно вторгающейся инструментальной «речитацией» на *ff*. В подобных заостренных-акцентированных, буквально скандируемых «репликах» зримо концентрируется демоническая, «роковая» сила, противостоящая звонкой, пронзительной теме флейты и сдерживаемая аккордами сопровождения (Пример 12).

Для исполнителей III часть представляется наиболее сложной в рассматриваемом цикле. Здесь необходимо учитывать выразительный потенциал каждого инструмента – участника дуэтного «содружества». Проведение первой темы должно быть сбалансированным в динамическом плане, чтобы фортепиано и флейта органично дополняли друг друга. От исполнителей требуются максимальная собранность и ансамблевая дисциплина, особенно в «диалогических» эпизодах.

Техническими трудностями изобилует партия флейты: финальная часть насыщена орнаментикой и разнообразными приемами игры – *frullato*, форшлагами, мордентами, нотированным *glissando* (Пример 13).

Флейтисту надлежит продемонстрировать высокий уровень профессионализма, последовательно и четко выполняя указанные композитором штриховые предписания, уделяя необходимое внимание различным украшениям и образным ремаркам: тем самым формируется эмоциональная атмосфера данной части.

Крайним разделам финала контрастирует драматичная, напряженная, экспрессивная середина. Лаконичное изложение соответствующей темы в партии фортепиано характеризуется чертами маршевости. Здесь преобладают заостренные динамические контрасты (*pp-ff*) и тембровые сопоставления. В дальнейшем на первый план выходит изначально главенствующая танцевальность. Собранная аккордовая пульсация оттеняется вторгающимися акцентированными «возгласами» в низком регистре (Пример 15).

Солирующая флейта интонирует указанную тему в орнаментированном варианте. Сложный мелодический рисунок насыщен широкими скачками (на октаву, септиму, нону), что придает общей танцевальности изложения несколько причудливый, скерцозный характер (Пример 16).

В процессе развития ансамблевые партии все более явно тяготеют к интонационно-тематической самостоятельности. Их динамичные сопряжения завершаются драматургическим нарастанием и яркой, масштабной кульминацией. Вопреки ожиданиям, переход к связующему разделу, который подготавливает наступление репризы, не сопровождается эмоциональным

спадом. «Переключки» двух инструментов характеризуются видимой «рассогласованностью» на грани конфликта. В партии фортепиано преобладают «вопрошающие» размеренные ходы восьмыми длительностями (Пример 17). «Ответные» реплики флейты, напротив, изобилуют короткими, нервными мотивами шестнадцатых. Благодаря этому создается впечатление скрытого противостояния образных сфер-«персонажей» (Пример 18).

Разрешение конфликта происходит в репризе, достигающей впечатления «преодолеваемых разногласий» благодаря слаженности и единству звучания ансамблевых партий. При этом основные изменения обнаруживаются в партии фортепиано. Процесс фактурного варьирования сопровождается неуклонным возрастанием диссонантной насыщенности многоголосной ткани. Подчеркнуто напористые интонации, характерные для предшествующих разделов финала, приобретают здесь угрожающе-агрессивный характер. Крещендирующая направленность развития соотносится с его драматургической направленностью. Заключительный раздел (*fff*) уподобляется грандиозному торжеству «экстатически-ритуальной» стихии, заполняющей все звуковое пространство камерно-ансамблевого музицирования.

Как отмечает современный исследователь, в произведениях А. Жоливе, начиная с 1950-х годов, приобретают особое значение концептуальные мотивы «...неразрывной связи человека и природы, единства материального и духовного. Вот почему, несмотря на существенное обновление стилевых параметров, композитор вновь и вновь обращается к основной теме своего творчества – подразумевается воплощение “магических”, “колдовских” природных сил бытия» [6, с. 73–74]. Своеобразными «отзвуками» этой магистральной тенденции явились произведения для оркестровых инструментов соло и камерно-ансамблевых дуэтов. Особая концентрация творческих устремлений, обусловленная «...глубоким проникновением в художественно-выразительную сущность конкретного инструмента и созданием на этой основе звуковых “картин” возвышенных духовных состояний, просветленных размышлений или сокровенных процессов таинственного самопостижения» [Там же, с. 74], позволила выдающемуся мастеру обогатить современный концертно-педагогический репертуар для флейты целым рядом интереснейших произведений. К их числу, несомненно, принадлежит и освещаемая выше Соната – один из вершинных образцов «дуэтного» жанра во французской камерно-ансамблевой музыке второй половины XX столетия.

●═══════, ПРИМЕЧАНИЕ ═══════●

$\Gamma = \{1, 2, \dots, n\}$, $\Gamma \cap \Gamma' = \emptyset$, $\Gamma \cup \Gamma' = \{1, 2, \dots, n\}$, $\Gamma \cap \Gamma'' = \emptyset$, $\Gamma \cup \Gamma'' = \{1, 2, \dots, n\}$, $\Gamma \cap \Gamma' \cap \Gamma'' = \emptyset$, $\Gamma \cup \Gamma' \cup \Gamma'' = \{1, 2, \dots, n\}$.

●═══════, ПРИЛОЖЕНИЕ ══════●

[illegible]

[illegible]

1

Пример 3. Ч. I. Первая тема (повторное проведение)

Пример 4. Ч. I. Вторая тема (повторное проведение)

Исполнительское искусство

Пример 5. Ч. I. Серединный раздел



Пример 6. Ч. I. Серединный раздел (окончание)



Пример 7. Ч. I. Кода



Пример 8. Ч. II. Начальный раздел (соло флейты)

Grave $\text{♩} = 56$

pp

Пример 9. Ч. II. Начальный раздел (продолжение)

15 *ppp morendo* *p*

pp

Red. *p* ***

Red. *** *Red.*

Пример 10. Ч. II. Серединный раздел

16 Soutenu et assez appuyé

p

pp

f

p

pp

Пример 11. Ч. III. Вступление

[illegible]

Пример 12. Ч. III. Основная тема



Пример 13. Ч. III. Начальный раздел



(*) Faire pivoter la Flûte (sans changer le doigté) de façon à monter puis baisser le son.

Пример 14. Ч. III. Начальный раздел (развитие)



Пример 15. Ч. III. Серединный раздел (начало)



Пример 16. Ч. III. Серединный раздел (продолжение)

Example 16 is a musical score for a piano piece, Part III, Middle section (continuation). It is written in 2/4 time. The score consists of two systems. The first system has a treble staff with a melodic line starting at measure 36, marked with dynamics *f*, *mf*, and *p*. The piano accompaniment in the bass staff features chords and moving lines. The second system continues the melodic and harmonic development with various dynamics and articulations.

Пример 17. Ч. III. Предыкт к репризе

Example 17 is a musical score for a piano piece, Part III, Prelude to the repeat. It is written in 2/4 time. The score consists of two systems. The treble staff has a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines, including a mezzo-forte (*mf*) section.

Пример 18. Ч. III. Предыкт к репризе (продолжение)

Example 18 is a musical score for a piano piece, Part III, Prelude to the repeat (continuation). It is written in 2/4 time. The score consists of two systems. The treble staff continues the melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass staff continues the harmonic support with chords and moving lines.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Porcile F.* La belle époque de la musique française: 1871–1940. Paris: Fayard, 1999. 474 p.
2. Андре Жоливе // Музыкальные сезоны. 2018. URL: <https://musicseasons.org/andre-zholive/> (дата обращения: 15.05.2024).
3. *Demarquez S.* Andre Jolivet. Paris: Ventadour, 1958. 44 p.
4. *Jolivet H.* Avec André Jolivet. Paris: Flammarion, 1978. 302 p.
5. *Gut S.* Le Groupe Jeune France. Paris: H. Champion, 1977. 158 p.
6. *Куницкая Р. И.* Французские композиторы XX века: очерки. М.: Сов. композитор, 1990. 208 с.
7. *Филенко Г. Т.* Музыка Франции // История зарубежной музыки: учебное пособие. СПб.: Композитор, 2001. Вып. 6: Начало XX века – середина XX века / под ред. В. В. Смирнова. С. 103–208.

REFERENCES

1. *Porcile F.* La belle époque de la musique française: 1871–1940. Paris: Fayard, 1999. 474 p.
2. Andre Jolivet. In: Muzykal'nye sezony [Musical Seasons]. 2018. URL: <https://musicseasons.org/andre-zholive/> (date of application: 15.05.2024).
3. *Demarquez S.* Andre Jolivet. Paris: Ventadour, 1958. 44 p.
4. *Jolivet H.* Avec André Jolivet. Paris: Flammarion, 1978. 302 p.
5. *Gut S.* Le Groupe Jeune France. Paris: H. Champion, 1977. 158 p.
6. *Kunitskaya R.* Frantsuzskie kompozitory XX veka [French Composers of the 20th Century]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1990. 208 p.
7. *Filenko G.* Muzyka Frantsii [Music of France]. In: Istoriya zarubezhnoy muzyki [History of Foreign Music]: textbook. St. Petersburg: Kompozitor, 2001. Vol. 6: Beginning of the 20th Century – Mid-20th Century. Ed. by V. Smirnov. Pp.103–208.

Чистяков Роман Вячеславович

кандидат искусствоведения, доцент кафедры эстетического воспитания
детей дошкольного возраста
Московский педагогический государственный университет
Россия, 119991, Москва
fanddt1980@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-2679-7455

Roman V. Chistyakov

Ph. D. (Art), Associate Professor
at the Department of Pre-school Age Children Esthetic Education
Moscow Pedagogical State University
Russia, 119991, Moscow
fanddt1980@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-2679-7455