

УДК 78.03+788.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-42-12>

Павло Вікторович Доронін
ORCID: 0000-0002-9081-2744

здобувач кафедри історії музики та музичної етнології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
udoronin@gmail.com

ЕВОЛЮЦІЯ ФЛЕЙТОВОГО ВИКОНАВСТВА У МУЗИЦІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ВІД ПАСТОРАЛЬНОЇ СЕМАНТИКИ ДО ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ТЕМБРУ

Мета дослідження. Метою цього дослідження є виявлення стильових, семантичних і технічних трансформацій у трактуванні флейти як сольного та ансамблевого інструмента в музичній культурі першої половини ХХ століття. Особлива увага приділяється аналізу процесу емансипації флейтового тембру, розширенню його виконавсько-артикуляційного та експресивного потенціалу, а також переосмисленню його семантики в контексті естетичних домінант імпресіонізму, неокласицизму, конструктивізму та музичного експресіонізму. **Методологія дослідження.** Методологічна основа роботи ґрунтується на історико-культурному, типологічному та стильовому підходах, які дозволяють розглядати феномен флейтової музики в його динаміці та жанровій варіативності. Аналіз джерел поєднує в собі елементи структурно-інтонаційного та темброво-семантичного аналізу, що спирається на вивчення виконавської практики, інструментознавчих аспектів і авторських ремарок. **Наукова новизна.** Наукова новизна дослідження полягає в комплексній реконструкції процесу формування нової флейтової поетики в композиторській практиці першої половини ХХ століття. Уперше в єдиному контексті розглянуто естетичні та акустико-технічні трансформації флейти від Дебюссі до Жоліве та Вареза, що охоплюють не лише музично-стильові аспекти, але й семантичне переосмислення флейтового образу — від символу пасторальної лірики до суб'єкта експериментальної звукової мови.

Висновки. Проведене дослідження дає змогу сформулювати низку узагальнень, що стосуються трансформації художнього статусу флейти в музичній культурі першої половини ХХ століття. Простежується стійкий вектор еволюції інструмента — від традиційного носія пасторально-діатонічної образності до активного учасника новаторських художніх практик, які охоплюють складні форми артикуляції,

розширену темброву палітру та експерименти з акустичною природою звуку. Отже, флейта в музичній культурі першої половини ХХ століття переходить із категорії жанрово-оформлювального, акомпануючого інструмента до статусу автономного виразника нового музичного мислення, для якого характерні синтез архайчного й авангардного, ритуального й конструктивного, тілесного й інтелектуального начал. Ця еволюція відображає ширший процес трансформації художньої свідомості доби, в якому флейта постає не лише як інструмент, а як звукова проєкція часу.

Ключові слова: флейта, флейтовий образ, імпресіонізм, неокласицизм, авангард, тембр, експеримент, виконавські прийоми, Едгар Варез, Андре Жоліве, Клод Дебюссі, сольна флейта, конструктивізм, музичний експресіонізм, звукова семантика, музична техніка, сонористика, модернізм.

Doronin Pavlo Viktorovych, Postgraduate Student at the Department of Music History and Music Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The evolution of flute performance in the music of the first half of the 20th century: from pastoral semantics to experimental timbre

The aim of this research is to identify stylistic, semantic, and technical transformations in the treatment of the flute as a solo and ensemble instrument in the musical culture of the first half of the 20th century. Special attention is paid to the analysis of the process of emancipation of the flute's timbre, the expansion of its performative, articulatory, and expressive potential, as well as the rethinking of its semantics in the context of the aesthetic dominants of Impressionism, Neoclassicism, Constructivism, and Musical Expressionism.

The methodological basis of the study is grounded in historical-cultural, typological, and stylistic approaches, which make it possible to consider the phenomenon of flute music in its dynamics and genre variability. The analysis of sources combines elements of structural-intonational and timbral-semantic analysis, based on the study of performance practice, organological aspects, and composer annotations.

The scientific novelty of the study lies in the comprehensive reconstruction of the process of forming a new flute poetics in the compositional practice of the first half of the 20th century. For the first time, the aesthetic and acoustic-technical transformations of the flute from Debussy to Jolivet and Varuse are considered within a single context, encompassing not only musical-stylistic aspects but also the semantic rethinking of the flute's image — from a symbol of pastoral lyricism to a subject of experimental sound language.

Conclusions. The conducted research allows for the formulation of a number of generalizations regarding the transformation of the artistic status of the flute in the musical culture of the first half of the 20th century. A stable vector of the instrument's evolution can be traced — from a traditional bearer of pastoral-diatonic imagery to an active participant in innovative artistic practices, encompassing complex forms of articulation, an expanded timbral palette, and experiments with the acoustic nature of sound. Thus, in the

musical culture of the first half of the 20th century, the flute moves from the category of a genre-defining, accompanying instrument to the status of an autonomous expression of new musical thinking, characterized by a synthesis of the archaic and the avant-garde, the ritual and the constructive, the corporeal and the intellectual. This evolution reflects a broader process of transformation of the artistic consciousness of the era, in which the flute appears not only as an instrument but as a sonic projection of time.

Key words: *flute, flute image, Impressionism, Neoclassicism, avant-garde, timbre, experiment, performance techniques, Edgard Varuse, Andrü Jolivet, Claude Debussy, solo flute, Constructivism, musical Expressionism, sound semantics, musical technique, sonorism, modernism.*

Актуальність роботи. Початок ХХ століття, позначений надзвичайно стрімкою історико-культурною динамікою, супроводжується відродженням стійкого інтересу композиторів до флейти як виразного та технічно насиченого інструмента. Після періоду барокового «флейтового буму», в межах якого майже кожен з провідних майстрів залишив вагомий внесок у флейтовий репертуар, цей інструмент упродовж тривалого часу не привертав настільки всебічної та послідовно поглибленої професійної уваги.

Попри те, що у ХІХ столітті флейта продовжувала звучати як солюючий інструмент як у симфонічних, так і в оперних партитурах (досить згадати видатні оркестрові епізоди у творах Ф. Мендельсона, Дж. Россіні, Дж. Верді, Ж. Бізе, Й. Брамса, та ін.), її композиторська доля в романтичну епоху виявилася, по суті, другорядною. Водночас саме в ХІХ столітті Теобальд Бем здійснив принципову реформу конструкції флейти, відкривши цілий спектр раніше недосяжних акустичних і виконавських можливостей. Однак, незважаючи на технічний прогрес, флейтова романтична література розвивалася радше інерційно й епізодично: коло авторів, які працювали з цим інструментом, залишалося відносно вузьким. Серед них – К. М. Вебер, Ф. Шуберт, Ф. Шопен, К. Сен-Санс, Г. Форе, а також представники менш канонізованого шару – Б. Годар, Ф.-Ж. Фетіс, К. Рейнеке. Крім того, свій внесок у розширення репертуару зробили й самі флейтисти, які володіли композиторським даром і педагогічним досвідом, зокрема А. Рейха, Ж. Тюлу, Л. Гуві, К. Келлер.

Мета дослідження. Метою цього дослідження є виявлення стильових, семантичних і технічних трансформацій у трактуванні флейти як сольного та ансамблевого інструмента в музичній культурі першої половини ХХ століття. Особлива увага приділяється аналізу процесу емансипації флейтового тембру, розширенню його виконавсько-артикуляційного та експресивного потенціалу, а також переосмисленню його семантики в контексті естетичних домінант імпресіонізму, неокласицизму, конструктивізму та музичного експресіонізму.

Методологія дослідження. Методологічна основа роботи ґрунтується на історико-культурному, типологічному та стильовому підходах, які дозволяють розглядати феномен флейтової музики в його динаміці та жанровій варіативності. Аналіз джерел поєднує в собі елементи структурно-інтонаційного та темброво-семантичного аналізу, що спирається на вивчення виконавської практики, інструментознавчих аспектів і авторських ремарок. **Наукова новизна.** Наукова новизна дослідження полягає в комплексній реконструкції процесу формування нової флейтової поетики в композиторській практиці першої половини ХХ століття. Уперше в єдиному контексті розглянуто естетичні та акустико-технічні трансформації флейти від Дебюссі до Жоліве та Вареза, що охоплюють не лише музично-стильові аспекти, але й семантичне переосмислення флейтового образу – від символу пасторальної лірики до суб'єкта експериментальної звукової мови.

Викладення основного матеріалу. У знаменитому «Трактаті з оркестровки», що по праву вважається найпрогресивнішим твором свого часу в цій галузі, Г. Берліоз висловлюється про флейту як про інструмент, практично позбавлений «специфічної виразності» й наділений «неяскравим колоритом» [2, с. 284]. Подібна характеристика свідчить про те, що традиційне сприйняття флейти, укорінене в європейському звукоідеалі до ХІХ століття, уже не відповідало запитам нового художнього мислення.

З'ясовуючи причини такого обмеженого застосування флейти в романтичному мистецтві, слід звернутися до естетичних засад епохи. У сприйнятті провідних представників романтизму цей

інструмент зберігає функції, що апелюють до архаїчних, пасторальних моделей: його тембр асоціюється з м'яким, прозорим, ніжним звучанням свирілі або з мелодійною імітацією пташиного щебету. Войовничий і імпульсивний потенціал флейтового звуку, пов'язаний із можливістю створення пронизливих, сигнальних інтонацій, хоча й визнавався, усе ж залишався на периферії романтичного мислення. У цьому контексті темброве семантичне поле флейти, зумовлене багатовіковою традицією та значною мірою міфологізоване, виглядало надмірно нормативним і риторично передбачуваним. Для композитора-романтика, який прагнув до створення оригінальних і неочікуваних звукових образів, така обмеженість сприймалася як гальмо для художньої уяви.

Додатковим чинником, що спричинив маргіналізацію флейти в композиторській практиці XIX століття, стало нове ставлення до тембру як до виражальної категорії. Найрадикальніше налаштовані новатори музичної мови, що розробляли концепцію оркестрової колористики, тяжіли до витончених, незвичних тембрових поєднань. У цьому контексті однорідне, монотемброве звучання флейти поступалося в привабливості гібридним тембровим комплексам – скажімо, арфа зі скрипками, валторни з фаготами та інші оркестрові констеляції, наділені потенціалом багатошарової експресії.

Не можна оминати й суто акустичний аспект проблеми, пов'язаний із наслідками реформи Т. Бема. Частина представників консервативної виконавської школи висловлювала сумніви щодо доцільності радикального вдосконалення конструкції інструмента, вважаючи, що це призвело до втрати характерного, неповторного флейтового тембру, сформованого в попередні епохи. Така ситуація перегукується з іншими знаковими моментами в історії музичного інструментарію – з тривалим спротивом упровадженню нової темперації в клавірній музиці або з зникненням віоли з європейської сцени, де вона тривалий час сприймалася як інструмент грубий і простонародний, що поступився місцем більш «благородній» скрипці.

Колосальний вплив на відродження інтересу до флейти справила композиторська практика французьких імпресіо-

ністів, передусім Клода Дебюссі – засновника напрямку. Уже в 1890-х роках у молодого композитора пробуджується інтерес до нових можливостей флейтового звучання. Саме в цей період він створює твір, що стає не лише поворотним моментом у його творчості, але й символічним початком музичного імпресіонізму – *«Прелюдію до „Пообіднього відпочинку фавна“»* за мотивами поезії С. Малларме (1892–1894). Показово, що вступна фраза цього твору, який означив народження нового стилю, належить сольній флейті, що не лише задає загальну колористичну атмосферу п'єси, а й знаменує відродження інтересу до інструмента як джерела поетичної образності.

У цій витонченій музичній панорамі, стилізованій під античний пасторальний ідилізм, тембр флейти – переважно в насиченому мецо-сопрановому регістрі – формує ліричний рефрен, сповнений образів м'якого блаженства. Тут інструмент уперше в новому інтонаційному середовищі розкриває увесь обсяг свого символічного потенціалу, пов'язаного з міфологізованою пасторальною сферою. Мелодія фавна ґрунтується на взаємодії двох улюблених ладових систем Дебюссі – хроматизму (зокрема з опорою на тритонові структури) та діатоніки з виразним пентатонічним забарвленням.

Сміливим художнім жестом, що означив новий етап у розвитку флейтового мистецтва, стало звернення Дебюссі до флейти соло без акомпанементу в п'єсі *«Сірінкс»* (1912), написаній до театральної постановки *«Психея»*. Після барокової доби – Й. С. Баха, Й. Кванца, Г. Ф. Телемана, Л. А. Дорнеля та інших – подібне автономне використання флейти зустрічалося переважно у флейтистів-композиторів, чії твори, як правило, не мали значного художнього резонансу. Образний світ *«Сірінкс»* апелює до міфу про перетворення німфи на очерет, з якого Пан створив свою флейту як пам'ятку про любов. Музична тканина п'єси передає тривожне збудження, відчуття переслідування й символістську тугу за недосяжним. У мелодичній організації знову поєднуються квазидревні модули з актуальною ладо-інтонаційною складністю.

У значно меншій мірі, ніж у Дебюссі, флейта представлена в творчості М. Равеля, однак і в його музиці цьому інструменту

відведено вельми своєрідне та виразне місце. Достатньо згадати незвичайно низьку за регістром, матово забарвлену, протяжну флейтову мелодію, яка відкриває знамените *«Болеро»* (1928), або гіпнотично-заклинальну тему сольної флейти у сцені священного гаю з балету *«Дафніс і Хлоя»* (1912), у якій знову актуалізується антична образність. Особливого екзотичного колориту флейтовому звучанню надає вокальний цикл *«Мадагаскарські пісні»* (1926) на вірші Е. Парні, написаний для камерного ансамблю (флейта, віолончель, фортепіано) за пропозицією американської меценатки Е. Кулідж. Крім того, флейта введена композитором до інструментального складу *«Інтродукції та Алегро»* (1906), де виступає як повноправна учасниця ансамблевого діалогу.

Помітне зростання інтересу до флейти спостерігається і в творчості представників пізнього романтизму, що припадає на перелом епох – рубіж XIX і XX століть – і вже безпосередньо пов'язується з постромантичними течіями. Так, Г. Малер регулярно застосовує флейтовий тембр у своїх симфонічних партитурах, часто звертаючись до традиційної для романтичного уявлення семантики – щебетання птахів, звуки лісу, інтонації первозданної природної чистоти. У *«Пісні про землю»* флейтовий тембр у низькому регістрі створює ілюзію хиткого, майже нереального простору просвітлення, забарвленого пентатонічними тонами – саме цей синтез формує відчуття дихання Вічності. Не менш виразні й оригінальні темброві поєднання з участю флейти зустрічаються у Р. Штрауса. Так, знаменита мелодія срібної троянди з опери *«Кавалер троянди»* (1911) має колористичне забарвлення завдяки вишуканому ансамблю з трьох флейт, скрипки, арфи й челести. У той самий час у симфонічній поемі *«Життя героя»* (1898) композитор вдається до різких дисонантних стакатних зигзагів у пародійній темі Ворогів, де також задіяно флейтовий тембр.

Флейта знаходить широке застосування і в творчості композиторів, орієнтованих на неокласику, а також у тих, хто зазнав її впливу. Так, інструмент активно представлений у Ф. Бузоні, М. Рegera, І. Ф. Стравінського, П. Хіндеміта, Д. Мійо, Ж. Тайфера, А. Онегера, Е. Віла-Лобоса та інших. Особливо поміт-

ною є роль флейти у музичному світі П. Хіндемита, для якого симфонічне та камерне мислення не протиставляються, а сприймаються як взаємозамінні модуси. Флейта у нього – не лише ансамблевий партнер, а й повноцінний соліст. Це підтверджується, зокрема, *Симфонією in B* для духового оркестру, *Концертом для дерев'яних духових, арфи й оркестру*, вокальним циклом на вірші Г. Тракля «*Молода служниця*» для флейти, кларнета й голосу та ін.

Як досвідчений майстер оркестрового письма, Хіндеміт створює сонати майже для всіх інструментів, не залишаючи поза увагою й флейту як сольний концертний інструмент. Їй присвячено, зокрема, *Сонату для флейти й фортепіано* (1936), що відзначається жанрово-танцювальним характером, а також п'єсу «*Ехо*» (1942), у яких простежується прагнення до докласичних принципів мислення – варіативності, поліфонічної щільності, імпровізаційної барокової свободи.

Музична культура Франції початку XX століття, увійшовши у фазу антиромантичного й антиімпресіоністського переосмислення, знаходить своє концентроване втілення у діяльності об'єднання «Група шести». Естетичні пошуки учасників групи охоплюють широкий спектр художніх проявів – від неокласичних установок до урбаністичних імпульсів. У науковій літературі це напрям формулюється як «нова діловитість» або «новий динамізм», що підкреслює його раціонально-енергетичну орієнтацію. Виникає продуктивний союз двох формально відмінних, але внутрішньо споріднених естетичних векторів, пов'язаний із запереченням символістсько-романтичної витонченості, містифікованої ліричності та невиразних звукових фантазмів. Девізом нової парадигми стає відмова від «солодких звуків» і «молитовних» інтонацій.

Вагому роль у формуванні нової виразності відіграла своєрідна «джазова ін'єкція», до якої композитори цього напрямку виявляли послідовну прихильність. Виразно артикульоване прагнення до поступального, енергетично зарядженого руху зумовлює домінування ритму як конструктивного та образотворчого начала.

Змістова домінанта сольних флейтових опусів, що походять із конструктивістсько-неокласичних пошуків, полягає у прагненні виразити інтелектуальне й духовне осягнення стрімко змінного світу, відобразити мисленеву динаміку сучасного міського суб'єкта, знайти нові форми співвідношення традиції та новаторства. У цьому напрямі створюються *Сонатина* Д. Мійо (1922), *Пастораль* і *Камерне концертино* Ж. Тайфера (1924), *Камерний концерт* А. Онеггера для флейти, англійського ріжка та струнного оркестру (1948), *Соната* Ф. Пуленка (1957). Показово, що в межах цих тенденцій відбувається переосмислення жанру сонати й ширше – самої сонатної форми. Культурна пам'ять підказує неокласикам етимологічне значення терміна *sonata* як «звучання», що протиставляється *cantata* – «співу», а отже, інструментальне начало набуває концептуального самозначення.

Флейта активно задіяна в камерних та концертуючих ансамблях А. Русселя, Ж. Ібера, Е. Боцци, А. Томазі, Д. Лесюра, Дж. Ф. Маліп'єро та інших. У тому ж напрямі розвивається естетика А. Жоліве, який прагнув «виявити таємничу магію звуку» у циклі сольних *Заклинань* для флейти (1936). Попри очевидну символістську програмність, композитор сміливо експериментує з екзотичними ладами, відкидаючи традиційне тональне мислення. Його композиція досягає майже сонористичного ефекту шляхом варіювання ритмічної щільності, чергування згущення й розрідження звукового простору.

Серед творів композиторів кола «Шістки» особливе місце посідає ранній сольний флейтовий опус А. Онеггера *Танець кози* (1919), який безперечно відсилає до *Сірінкса* К. Дебюссі. Незважаючи на виразні антично-пасторальні асоціації, характерні для естетики початку XX століття, у ньому домінує ритмічне, кінетичне начало – ознака, притаманна постімпресіоністському поколінню, що тяжіє до функціональної артикуляції часу й звуку. Саме тут окреслюється своєрідний «портрет» флейти в просторі перехрестя урбаністичних і неокласичних «променів», які формують складну художню конфігурацію звукового мислення міжвоєнного часу.

У музичній культурі експресіонізму, зокрема представлений творчістю композиторів «нововіденської школи» та їхніх найближчих сучасників, флейта як сольний інструмент використовується вкрай рідко, фактично не реалізуючи функцію «концертної примадонни» (хоча окремі винятки – наприклад, *Соната* Е. Кшенека для флейти й альту – все ж мають місце). Парадоксальним чином саме цей радикальний вектор стає відправною точкою нового етапу в історії флейти, який різко розширює як інтонаційний діапазон, так і виражальний потенціал інструмента. Додекафонія, зосереджена переважно на інструментальній мелодиці, формує звукову тканину, насичену крайніми інтервалами, шокуючими регістровими стрибками, тотальною хроматикою. Вона веде до пуантилістичних тенденцій і стає потужним каталізатором активізації як композиторських, так і виконавських експериментів. Хоча флейта в нововіденських партитурах не займає центрального положення, її участь в ансамблевих і оркестрових фактурах окреслює траєкторію майбутніх стильових і семантичних розробок, а її мелодичний ресурс отримує імпульс до подальшого розвитку й уточнення інтонаційної мови [7].

Покажемо те, що той самий сакральний для флейтової літератури 1912 рік, коли було створено *Сірінкс* К. Дебюссі, ознаменувався появою естетично й інтонаційно протилежного твору – *Місячного П'єро* А. Шонберга, який у контексті історії музичного експресіонізму здобув статус «біблії» напрому. Тут флейта й споріднений з нею пікколо входять до складу вокально-інструментального ансамблю нового типу, що є якісно відмінним від класичного камерного ансамблю. Це знаковий момент в еволюції інструмента – входження флейти у простір атонального мислення й нової виконавської драматургії.

Слід підкреслити, що у концептуальних настановах А. Шонберга виконавцеві приписувалося формувати емоційну атмосферу й характер звучання, орієнтуючись виключно на внутрішню музичну логіку, не допускаючи залежності інтерпретації від семантики поетичного тексту. Цей принцип, зафіксований композитором як засадничий, демонструє рішуче зміщення акценту

з вербального рівня на суто музичний, що особливо промовисто в контексті експресіоністського прагнення до автономії звукового мислення [5].

Особливе значення в історії флейтового репертуару має п'єса Едгара Вареза *Density 21.5* («Густина 21,5», 1936), написана майже через чверть століття після створення *Сірінкса* Клода Дебюссі (1912). Це твір знаменує нову еру в розвитку флейтової техніки й стилістики. Незважаючи на те, що за життя композитора ця п'єса не набула широкого визнання, з часом її значущість стала очевидною. Увесь творчий доробок Вареза, який загалом займає приблизно дві години звучання, не містить жодного випадкового чи компромісного твору, створеного формально або під тиском обставин [1, с. 155].

Звучання музики Вареза вимагає максимальної зосередженості й повного слухового залучення, оскільки його звукова мова апелює до найвищого ступеня концентрації та чутливості. Аналізуючи природу цього стилю, Л. Акоюн відзначає його характерні риси, серед яких – нестримна внутрішня енергія, широкий і впевнений артистичний жест, постійне відчуття стабільного та життєво активного архаїчного підґрунтя. Ці якості, рідкісні в умовах естетики маньєризму, що домінувала в наступні епохи, на думку дослідника, заслуговують на особливу увагу й симпатію [4].

Слід підкреслити, що *Density 21.5* аж ніяк не була для Вареза простою замовною роботою. Про це свідчить, зокрема, той факт, що композитор повернувся до партитури через десять років після її створення: у 1946 році він вніс у текст зміни, що стосувалися динаміки, артикуляції та агогіки, що вказує на його глибоку залученість у процес художнього вдосконалення твору. Маємо справу з натхненним витвором зрілого майстра, який у повній мірі втілює як його естетичні засади, так і специфіку композиторської техніки.

Типовим прийомом композитора стає створення інтонаційної мозаїки, що складається з кількох тематичних комплексів, які піддаються часовим і просторовим трансформаціям – за термінологією самого Вареза, «трансмутаціям» [4]. Ці інтонації не

замкнені у завершені синтаксичні одиниці, що забезпечує свободу їх комбінування. Принципу відкритої синтаксичної форми відповідає й стиль письма Вареза в особистому листуванні, де він уникав використання крапок і ком, натомість розділяв думки тире [6, с. 154]. У власних роздумах щодо композиційної техніки Варез наголошував, що внутрішня структура твору виникає з ідеї, яка згодом розгортається, дробиться і формує різні звукові конфігурації – групи, що безперервно змінюються за формою, напрямом і темпом, розширюються або стискаються під впливом різних акустичних і композиційних сил. За його переконанням, музична форма не визначається наперед, а виростає з взаємодії цих змінних, маючи динамічну й енергетично насичену природу [6].

У 1936 році до жанру творів для флейти соло також звертається Андре Жоліве (1905–1974) – французький композитор, диригент, педагог і єдиний офіційно визнаний учень Едгара Вареза, з яким його пов'язували не лише тісні професійні зв'язки, а й глибока духовно-естетична спадковість. Ім'я Жоліве пов'язане з одним із помітних явищ французького музичного життя середини ХХ століття – гуртуванням «Молода Франція», у формуванні якого він узяв найактивнішу участь поряд з О. Мессіаном, І. Бодріє, Д. Лесюром та іншими. Естетична платформа об'єднання, що виникло як реакція на безособовий конструктивізм і антиромантичний раціоналізм «Шістки», була спрямована на відновлення в мистецтві пріоритету людських почуттів, мислення, автентичного емоційного досвіду та духовної виразності.

У цьому ключі ним був створений видатний цикл для флейти соло – «П'ять заклинань» (*Cinq Incantations*), у якому інструмент постає як медіум особливого типу, здатний передавати екстатичні стани, ірраціональні імпульси та трансцендентні зв'язки. Флейтовий тембр займає в естетиці Жоліве одне з центральних місць; саме цей інструмент, як жоден інший, відповідав його уявленням про музичну мову, наближену до першооснов звукового космосу. Недаремно твори Жоліве для флейти або з її участю набули широкого розповсюдження в концертній практиці ХХ і ХХІ століть.

Серед найбільш значущих творів слід згадати «Пісню Ліноса» (*Chant de Linos*, 1944), яка існує у двох версіях: для флейти з фортепіано та в транскрипції для флейти, скрипки, альту, віолончелі й арфи. Крім того, композитором були створені Тріо для флейти, фагота та арфи (1943), Серенада для квінтету дерев'яних духових (1945), Концерт для флейти й струнного оркестру (1949), рідко виконувана Концертна сюїта для флейти й квартету ударних інструментів (1965), Сонатина для флейти та кларнета.

Характерною рисою композиторського мислення Жоліве є прагнення до фізико-акустичного осягнення природи тембру. Дослідники вбачають у цьому інтересі відгомін його захоплення теорією світла, зокрема ідеєю про дуальну, корпускулярно-хвильову природу випромінювання. Ця метафора, перенесена в площину музичної матерії, проявляється в його розумінні звукового об'єкта як пульсуючого, плинного, здатного до фрагментації і водночас цілісного [3].

Широта й різноманітність виконавських прийомів, застосованих Жоліве у *П'яти заклинаннях*, свідчить про новаторську спрямованість його художнього мислення та про прагнення максимально розширити темброво-артикуляційний діапазон флейти. Ці експерименти не лише актуалізували інтерес до інструмента серед авангардно орієнтованих композиторів і виконавців, але й стали важливим етапом у формуванні нової акустичної парадигми флейтового звучання.

У межах циклу флейта постає як лабораторія звукових ефектів, як об'єкт акустичного дослідження, що володіє унікальною здатністю до артикуляційного варіювання. Поряд із традиційним звуковидобуванням композитор вводить у музичну тканину низку спеціальних прийомів із виразним художнім потенціалом. Серед них – так званий «реактивний свист» (у другій частині), який виникає за мінімального повітряного потоку, пропущеного через злегка зволожені, розслаблені губи; ефект створює специфічну барву, що імітує тонкий, шиплячий звуковий слід.

Ці виражальні засоби, органічно інтегровані в контекст вишукано орнаментованої мелодичної лінії та насичені оригінальним ладовим колоритом, надають флейтовому звучанню виняткової

індивідуальності й свіжості, вивільняючи його від традиційних асоціацій з пасторальною або вокалізною образністю. Флейта постає як самостійний суб'єкт звукової дії – носій архаїчних жестів, космологічних імпульсів і сучасної акустичної інтуїції.

Висновки. Проведене дослідження дає змогу сформулювати низку узагальнень, що стосуються трансформації художнього статусу флейти в музичній культурі першої половини ХХ століття. Простежується стійкий вектор еволюції інструмента – від традиційного носія пасторально-діатонічної образності до активного учасника новаторських художніх практик, які охоплюють складні форми артикуляції, розширену темброву палітру та експерименти з акустичною природою звуку.

Аналіз творів Клода Дебюссі, Моріса Равеля, Едгара Вареза, Андре Жоліве, та ін. композиторів засвідчив, що флейта в зазначений період послідовно виходить за межі своєї традиційної семантичної ролі. Вона втрачає однозначний зв'язок із ідилічними та ліричними образами й починає освоювати інтонаційні й експресивні зони, раніше їй не властиві: від машинного моторизму й урбаністичної відстороненості до експресіоністської катастрофічності та ритуально-магічної експансії. Виявлені виконавські інновації – такі як фруллато, осциляції, реактивний свист, портаменто, обертонові ефекти – набувають не лише акустичного, а й художньо-семантичного значення. Вони формують нову звукову риторику, у якій тембр постає як носій смислу, а інструментальна мова виходить за межі лінійного мелодичного розгортання.

Отже, флейта в музичній культурі першої половини ХХ століття переходить із категорії жанрово-оформлювального, акомпануючого інструмента до статусу автономного виразника нового музичного мислення, для якого характерні синтез архаїчного й авангардного, ритуального й конструктивного, тілесного й інтелектуального начал. Ця еволюція відображає ширший процес трансформації художньої свідомості доби, в якому флейта постає не лише як інструмент, а як звукова проєкція часу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Акопян Л. Эдгар Варез. *Музыкальная культура США*: Учеб. пособие. М., 2007. 480 с.
2. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. М.: Музыка, 1972. 284 с.
3. Золозова Т. Фазовые структуры в Первой симфонии А. Жоливе. *Проблемы музыкальной науки: Сб. статей*. М.: Советский композитор, 1983. Вып. 5. С. 138–153.
4. XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. М.: ГИИ, 2000. Вып. 3. 213 с.
5. Шенберг А. Основы музыкальной композиции. М.: ПРЕСТ, 2000. 231 с.
6. Jolivet A. Varese. Paris: Hachette, 1973. 206 p.
7. Osadcha S; Zhao Rong; Wu Yuyang; Sai Chulei; Yang Huiyan. Figurative and logical components of musical semantics as factors of piano performance interpretation. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 1, Special Issue 32, pp. 81-83.

REFERENCES

1. Akopyan, L. (2007) Edgar Varese. Musical Culture of the USA: Study Guide. M. 480 p. [in Russian]
2. Berlioz, G. (1972) Grand Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration. M.: Muzyka. 284 p. [in Russian]
3. Zolozova, T. (1983) Phase Structures in A. Jolivet's First Symphony. Problems of Musical Science: Collection of Articles. M.: Sovetsky Kompozitor. Issue 5. Pp. 138–153. [in Russian]
4. 20th Century. Foreign Music. Essays. Documents. M.: GII, 2000. Issue 3. 213 p. [in Russian]
5. Schoenberg, A. (2000) Basics of Musical Composition. M.: PREST. 231 p. [in Russian]
6. Jolivet, A. (1973) Varese. Paris: Hachette. 206 p. [in English]
7. Osadcha, S; Zhao Rong; Wu Yuyang; Sai Chulei; Yang Huiyan. (2023) Figurative and logical components of musical semantics as factors of piano performance interpretation. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 13, Issue 1, Special Issue 32, pp. 81-83. [in English].