

УДК 78.082.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-5>**Наталія Вячеславівна Заєць**

ORCID: 0000-0002-8799-150X

кандидат мистецтвознавства,

викладач кафедри спеціального фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Natalyzaiets@gmail.com

ДУХОВНО-ЕСТЕТИЧНІ ОБРІЇ ТВОРЧОСТІ АНДРЕ ЖОЛІВЕ (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ)

Мета роботи — виявлення жанрово-стильової специфіки фортепіанних сонат А. Жоліве в руслі духовно-естетичних настанов його творчості. **Методологічна основа роботи** має комплексний характер і ґрунтується на поєднанні засад інтонаційного, жанрово-стильового та історико-музикологічного підходів. **Наукова новизна** роботи визначена тим, що в ній вперше в українському музикознавстві узагальнено поетико-інтонаційні особливості двох фортепіанних сонат А. Жоліве, що виявляють не тільки оригінальність композиторського мислення митця, але й еволюційні шляхи жанру фортепіанної сонати у французькій музиці ХХ століття. **Висновки.** дві фортепіанні сонати А. Жоліве репрезентують зрілий період творчої діяльності композитора та показові для нього прагнення до жанрово-стильового синтезу. З одного боку, очевидним є тяжіння автора до нормативів класичного сонатного циклу («швидко — повільно — швидко») та типових для нього музичних форм, хоча й вільно трактованих. З іншого боку, побудова сонатних циклів А. Жоліве виявляє кульмінаційну роль в них саме фіналу, що є характерним для французької «моделі» фортепіанної сонати. Зв'язок з останньою є очевидним і у апелюванні композитора до яскравих протиставлень тематичного матеріалу, що певною мірою виявляють не тільки їх програмно-театральну природу, але й майстерне володіння автором різними принципами трактування тембральності фортепіано (від «співучого» романтичного аж до «токатно-ударного», що є типовим для музики ХХ століття). Водночас фортепіанні сонати А. Жоліве репрезентують оригінальний підхід автора до відтворення атонального принципу композиторського мислення, визначений звертанням до виразних можливостей обертонових рядів. Тематичний матеріал сонат А. Жоліве, що відтворює його духовно-естетичні позиції та шукання особливостей втілення магічно-заклинальної функції музичного мистецтва, тяжіє або до граничної мотивної стислості та варіюваних



поспівок «токкатного» типу в дусі Б. Бартока та С. Прокоф'єва (головні партії сонатних алегро та фінали), або до розлогих мелодичних побудовань імпровізаційного типу (побічні партії та повільні частини циклів), наближених до споглядальної лірики К. Дебюссі.

Ключові слова: фортепіанна творчість А. Жоліве, фортепіанні сонати А. Жоліве, жанр, стиль, соната, «Молода Франція», французька фортепіанна музика.

Zayets Nataliya Vyacheslavivna, Candidate of Arts, Lecturer at the Department of Special Piano of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Spiritual and aesthetic horisms of Andre Jolivet's creativity (using the example of piano sonatas)

The purpose of the work is to identify the genre-stylistic specificity of A. Jolivet's piano sonatas in the spirit of the spiritual and aesthetic guidelines of his work. **The methodological basis** of the work is complex and is based on a combination of the principles of intonation, genre-stylistic and historical-musicological approaches. **The scientific novelty** of the work is determined by the fact that it is the first in Ukrainian musicology to summarize the poetic and intonation features of two piano sonatas by A. Jolivet, which reveal not only the originality of the artist's composer's thinking, but also the evolutionary paths of the piano sonata genre in French music of the 20th century. **Conclusions.** A. Jolivet's two piano sonatas represent the mature period of the composer's creative activity and his indicative aspiration for genre-style synthesis. On the one hand, the author's attraction to the norms of the classical sonata cycle ("fast - slow - fast") and typical musical forms for him, although freely interpreted, is obvious. On the other hand, the construction of A. Jolivet's sonata cycles reveals the culminating role in them of the finale, which is characteristic of the French "model" of the piano sonata. The connection with the latter is also obvious in the composer's appeal to vivid contrasts of thematic material, which to some extent reveal not only their programmatic and theatrical nature, but also the author's mastery of various principles of interpreting the timbre of the piano (from the "singing" romantic to the "toccata-percussive", which is typical of the music of the 20th century). At the same time, the piano sonatas of A. Jolivet represent the author's original approach to reproducing the atonal principle of composer's thinking, determined by the appeal to the expressive possibilities of overtone series. The thematic material of A. Jolivet's sonatas, which reproduces his spiritual and aesthetic positions and the search for the features of the embodiment of the magical and incantatory function of musical art, tends either to extreme motivic brevity and varied chants of the "toccata" type in the spirit of B. Bartok and S. Prokofiev (the main parts of the sonata allegro and finales), or to extensive melodic constructions of the improvisational type (side parts and slow parts of the cycles), close to the contemplative lyrics of C. Debussy.

Key words: piano work of A. Jolivet, piano sonatas of A. Jolivet, genre, style, sonata, "Young France", French piano music.

Актуальність теми. «Моє мистецтво присвячено відновленню первісної стародавньої сутності музики як магічного та заклинального вираження релігійності людських спільнот» [8], – саме так визначив кредо своєї творчої діяльності видатний французький композитор першої половини ХХ століття Андре Жоліве. Його оригінальна інструментальна спадщина виявляє не тільки своєрідність творчої особистості цього митця, але й духовно-естетичні шукання французької культури та музики його часу, споріднені, водночас, з творчим розвитком її вікових традицій, в тому числі й у жанровій сфері фортепіанної сонати. Два сонатні цикли А. Жоліве, створені у середині минулого століття, викликають неослабний інтерес не тільки у видатних піаністів-виконавців сучасності (D. Wayenberg, I. Barry, Ch. Falzone, P. Gallet та ін.), але й у дослідників його творчості, що відкривають нові грані культури Франції та її мистецького надбання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському музикознавстві творча постать А. Жоліве поки не стала предметом фундаментальних наукових досліджень. Окремі наукові розвідки та інтернет-публікації [див.: 2; 1] висвітлюють жанрово-стильові особливості лише деяких творів цього автора та надають стисло інформацію щодо його творчої біографії. Інтерес викликає стаття Д. Гульцової [3], присвячена узагальненому розгляду жанрової специфіки французької фортепіанної сонати першої половини ХХ століття, в тому числі й зі згадуванням інструментального творчого доробку А. Жоліве.

Більш детально інформацію щодо біографії цього автора, його мистецького оточення та жанрово-стильових вподобань знаходимо у монографічних роботах зарубіжних авторів – Н. Jolivet (дружина композитора) [10], L. Kayas [11], J.-C. Vancon [16], а також у публікаціях самого А. Жоліве [6; 7; 8]. Оригінальний дослідницький підхід виявляє розвідка G. Moindrot [13], зосереджена на виявленні музичної символіки спадщини митця. Музична мова його фортепіанних творів, що розглядається в річищі духовно-естетичних позицій композитора та його оригінального ладово-інтонаційного мислення, складає предмет

дослідницької уваги дисертації F. Landreth [12]. В світлі проблематики представленої статті важливими вважаємо також наукові розвідки S. Gut [9] та F. Porcile [14], що висвітлюють інформацію про загальні шляхи розвитку французької музичної культури кінця XIX – першої половини XX століть, в тому числі й творчого угруповання «Молода Франція», до якого в свій час належав і А. Жоліве. Жанрово-стильова специфіка його спадщини (в тому числі й фортепіанних сонат), а також оригінальність мислення митця, що звертається у своїх інструментальних творах до віднайдення духовних першовитоків музичного мистецтва та їх культових настанов, і нині потребує більш пильної уваги до його творчості з боку історико-теоретичного та виконавського музикознавства.

Мета роботи – виявлення жанрово-стильової специфіки фортепіанних сонат А. Жоліве в руслі духовно-естетичних настанов його творчості. **Методологічна основа роботи** має комплексний характер і ґрунтується на поєднанні засад інтонаційного, жанрово-стильового та історико-музикологічного підходів. **Наукова новизна** роботи визначена тим, що в ній вперше в українському музикознавстві узагальнено поетико-інтонаційні особливості двох фортепіанних сонат А. Жоліве, що виявляють не тільки оригінальність композиторського мислення митця, але й еволюційні шляхи жанру фортепіанної сонати у французькій музиці XX століття.

Виклад основного матеріалу. Французька фортепіанна музика першої половини XX століття представлена багатьма жанрами, що увібрали в себе різноманітні спрямування творчих шукань культури Франції цього періоду. Одне із суттєвих місць в ній займає й жанр фортепіанної сонати. Її поетика та жанрово-стильові метаморфози, починаючи з XVII століття, формувалися на тлі активної взаємодії між національною клавірно-фортепіанною музично-історичною традицією, що тяжіла до сюїтності та програмності, та шуканнями інших композиторських шкіл в сфері циклічного інструменталізму. У перші десятиліття XX століття її типологічні ознаки доповнювалися творчо-естетичними позиціями представників «Шістки»,

пізніше – «Аркейської школи» та «Молодої Франції», в доробку яких фортепіанна соната займає суттєве місце.

Як вважає Д. Гульцова, цей жанр «репрезентує позначені напрямки французької музичної культури, зберігаючи при цьому, одночасно, спадкоємний зв'язок з історичними традиціями французького інструменталізму. Соната, з одного боку, в рамках неокласичної стильової спрямованості, апелює до сюїтності, до принципової адрааматичності, до відродження клавірної, а також і органної якості фортепіанного виконавства в душі традицій школи С. Франка (В. д'Енді, П. Дюка, А. Дютійє), до театралізації подання музичного матеріалу, до узагальненої програмності, репрезентованої через семантику конкретних жанрів (хорал, пастораль, менует, вальс, токата та ін.) (Ф. Пуленк), а також до мелодико-контрапунктичного стилю, що виявляє істотну роль поліфонічного начала, яке походить від поезики церковної сонати. З іншого боку, французька фортепіанна соната стає осередком новаційних пошуків в сфері атональності, політональності, поліладовості та збагачення гармонічної мови співзвуччями нетерцієвої структури (Д. Мійо, А. Жоліве)» [3, с. 132].

Творчий доробок А. Жоліве, в тому числі й у жанровій сфері фортепіанної сонати, є органічно вписаним у мистецькі шукання французької національної культури свого часу. В своїх численних висловлюваннях та естетичних концепціях [5-8] композитор постійно прагнув до осмислення та відтворення духовної (магічної) сутності музики, яка, з його точки зору, має суттєві переваги в процесах наближення людства до впорядкованого Всесвіту. При цьому він спирався на широкий історичний спектр музичної діяльності та творчості, що охоплював артефакти первісної культури, античної музичної естетики та примітивних культур народів Африки і Полінезії, які були питомим тлом для світосприйняття та творчості багатьох французьких (і не тільки) авторів ХХ століття.

Зазначимо, що такого роду духовно-естетичне спрямування науково-творчої думки А. Жоліве ґрунтувалося перш за все на його мистецькій обізнаності та знаннях в сфері образотворчого мистецтва різних часів, які він постійно поповнював протягом

всього свого життя, починаючи ще з дитячих років. «Музика була головною, але не єдиною пристрастю Жоліве – його захоплювало і театральне мистецтво, і малювання, але під впливом Поля Ле Флема, у якого майбутній композитор навчався в *Schola Cantorum*, він остаточно вирішив зв'язати своє життя з музикою. Ле Флем розкрив перед ним безліч музичних епох і стилів – від Гійома де Машо і Палестрині до Клода Дебюссі та Ігоря Стравінського. Крім того, він познайомив учня з Едгаром Варезом, у якого Жоліве навчився новим методам інструментування, а також основам новітніх технік музичної композиції» [цит. за: 4, с. 31].

Сказане засвідчує той факт, що стиль А. Жоліве формувався на перетині різноманітних традицій, в тому числі на основі новітніх технік композиції, співвідносних з іменами А. Шенберга, А. Берга, Е. Вареза та Б. Бартока. Останньому А. Жоліве присвятив свою Першу фортепіанну сонату. В той же час для композитора всі ці новітні шукання не стали приводом для сліпого наслідування, а скоріше сприяли активізації його власної творчої думки та інтуїції. Хільда Жоліве наводить в своїй монографії наступні спогади митця: «Мої духовні прагнення, які датувалися моїм молодшим дитинством, у поєднанні з соціологічними дослідженнями, які я потім проводив у Сорбонні з моєю молодого дружиною, невдовзі привели мене до езотеричної зацікавленості. Присутність так званих примітивних народів, глибоке почуття числового впорядкування речей допомогли мені встановити мій порядок звуку. Це пояснює вам, чому я був змушений відмовитися від суворої системи Шенберга і теорій Вареза на користь повернення до самого коріння музики. Одним словом, до магії» [10, с. 77–78].

Зазначені мистецькі інтереси та творчі шукання А. Жоліве позначилися й на музичній мові його творів. J. Landreth в своїй дисертації констатує, що «оригінальність музики Жоліве багато в чому зумовлена його захопленням метафізико-філософською тематикою, що простежується протягом усієї історії первісного минулого музики. Жоліве розумів музику як звукове явище, яке було “безпосередньо пов'язане з універсальною космічною сис-

темою” і яке виражалось через первісну магію і заклинання» [12, с. 21]. Виявляючи інтерес до додекафонної техніки «нововіденців» та прагнення до подолання традиційного тонального мислення, А. Жоліве разом з тим не став адептом такого роду композиторського мислення. «Я доклав зусиль у цих роботах [фортепіанні твори довоєнного періоду], щоб звільнити себе від тональної системи – *не шляхом прийняття дванадцятитонової техніки, штучної у моїй свідомості, тому що вона ігнорує природні явища резонансу, – але, навпаки, шляхом використання всіх тонів, передусім найвіддаленіших від неї* (курсив наш – Н. З.)» [12, с. 21].

Унікальність музичної мови А. Жоліве, на думку J. Landreth, ґрунтується на основі:

«(1) формулювання ряду технічних принципів, заснованих на його теорії природного резонансу та ряду обертонів;

(2) адаптації певних принципів тональної, модальної та серійної техніки до вимог особистої естетики;

(3) прийняттям певних мелодійних та ритмічних форм, характерних для примітивних та екзотичних культур» [12, с. 22].

Зазначені спрямування композиторського мислення А. Жоліве визначили також й особливості його мелодики, що, на думку цитованого автора, зосереджена на двох типах інтонування. Перший з них («oscillating themes») пов’язаний з мелодикою вузького діапазону, що постійно обертається навколо свого тонового центру та використовує метод повторності, що й обумовлює її «магічну» сутність та генетично сходиться до прадавніх настанов первісної культури. Інший тип мелодики А. Жоліве визначає як «імпровізаційний» («improvisatory themes»). Для нього показовою є примхлива орнаментальність, ритмічне та інтонаційне багатство, варіативність [див. про це детальніше: 12, с. 85]. Такого роду мелодичне мислення обумовлює також і специфіку гармонічної мови композитора, в якій переважають оригінальні співзвуччя, що складаються з одночасного поєднання «гармонік» декількох обертонових рядів. Все це знайшло відображення перш за все у фортепіанній спадщині А. Жоліве, в тому числі й у його двох сонатних циклах.

Перша фортепіанна соната А. Жоліве належить до післявоєнного періоду творчості композитора і має підсумковий характер по відношенню до його попередніх творчих шукань, що він неодноразово констатував у своїх спогадах: «Якщо моя перша соната для фортепіано є спробою синтезу, то це синтез моїх фортепіанних новинок з “Мани” і явно неокласичного твору» [15]. Під останнім А. Жоліве має на увазі сонатну циклічність Л. Бетховена, яку він уважно вивчав не тільки як композитор, але й як автор монографії, присвяченої великому віденському класику [5]. В той же час структура Першої сонати А. Жоліве та її фактурно-виконавська специфіка також виявляє аналогії з фортепіанною творчістю Б. Бартока та показового для його стилю «ударно-токатного» принципу трактування інструменту.

Зазначимо, що остання риса піанізму ХХ століття, репрезентована в інструментальній творчості багатьох митців, «являє собою нову барвистість, що має неймовірно широку образну амплітуду – від радісної, дзвінкої до агресивної, яка несе явну семантику зла. При цьому перше сходиться фактично до клавірної / клавесинної традиції, в той час як друге безпосереднє пов'язане з наслідуванням фортепіано минулого століття техніко-тембральних прийомів ударного інструментарію, що в цей період також висувається на одне з провідних місць у творчо-виконавській практиці». З точки зору багатьох дослідників цього явища в музиці минулого століття, в цих процесах можна вбачати «не тільки ознаки стильових та тембральних шукань ХХ століття, впливу науково-технічного прогресу, що центрував увагу своїх сучасників на механістично-рушійному факторі, але й “зсуви” духовної самосвідомості людини цієї епохи: “Екстрамузичні спонукальні мотиви, що впливали сторіччя тому на формування токатно-ударного амплуа рояля, поступилися місцем зовсім іншим факторам: жорсткість нині бачиться не в машині, а в соціумі і в самій людині”» [4, с. 41]. Такого роду змістовно-образний ракурс трактування тембральності фортепіано, на наш погляд, імпонував і А. Жоліве, творчість якого, як вже зазначалося, формувалася на перетині між шуканнями магічної сутності музики, її впливу

на свідомість людської спільноти та безпосереднього відтворення у музично-ритуальній практиці примітивних народів.

Перша соната А. Жоліве зовнішньо має ознаки класичного циклу («швидко – повільно – швидко»), що тяжіє до темпово-динамічних контрастів (на рівні співставлення) як всередині кожної частини, так і між складовими всього циклу в цілому. В той же час композитор поєднує другу та третю частини сонати прийомом *attacca*, що не тільки єднає їх в образно-змістовному плані, але й centruє увагу на фінальній частині твору, яка набуває ознак підсумку та кульмінації циклу. Зазначимо, що такого роду вибудовування концепції сонати складає одну з провідних рис власне її «французької моделі» [див. про це докладніше: 3].

Перша частина циклу А. Жоліве має ознаки досить вільно трактованої сонатної форми. Масштабна головна партія, що має тричастинну структуру з динамічною репризою, виявляє аналогії з «*Allegro Barbaro*» Б. Бартока [15]. Останнє засвідчує не тільки присвята твору великому угорському композиторові ХХ століття, але й жанрово-інтонаційна специфіка її тематизму. Остання репрезентована невеликою поспівкою в об'ємі зменшеної кварти. Її повторність, варіативність у поєднанні з танцювальним ритмом, аналогії з риторикою фігури «кола»-оспівування та яскравою динамікою викликають асоціації з ритуальним магічним танцем. Архаїчно-заклинальний характер головної партії твору А. Жоліве доповнюється її гармонічним супроводом, представленим у вигляді «багатоярусних» співзвуч, діапазон яких сягає п'яти октав та певною мірою нагадує «вертикалі з обертонових рядів». «Стихійно-діонісійський колорит цієї теми доповнюється її складною метро-ритмічною основою, в якій постійна змінність метру (3+2) доповнюється різкими неперіодичними акцентами, що посилюють ефекти “ударності”, “маркатності” як домінантні в поезиці аналізованої сонати» [4, с. 44].

Побічна партія за своїми виразними показниками різко контрастує по відношенню до «стихійного натиску» тематизму головної партії. Вона цілком зосереджена у середньому регістрі, з'являючись в оточенні примхливих фігурацій. Танцювальності головної партії тут протистоить пісенний початок, підкріплений

авторською ремаркою «Le chant» з відповідним інтонаційним «наповненням» та відмовою від «токкатної» версії трактування фортепіано. При цьому інтонаційною основою виступає тематизм головної партії, що дає привід говорити про використання в першій частині Сонати А. Жоліве принципу монотематизму.

Друга частина аналізованого твору виявляє, з одного боку, контактність з імпресіоністичним звукописом фортепіанної спадщини К. Дебюссі [див.: 15]. З іншого боку, в її інтонаційній мові та типі мелодичного розвитку вгадується звертання А. Жоліве до «improvisatory themes» (див. вище), що був сформований в його творчості на основі дослідження пам'яток культур Первісності та музично-ритуальної практики східних народів та племен. Імпровізаційність цього тематизму виявляється не тільки на рівні особливостей розвитку мелодики, але й у її ритмічному багатстві та особливій витонченості у варіюванні динаміки, діапазон якої не перевищує меж *mp*. Типові для такого роду мелодики декламаційні повтори звуків створюють також ефект медитації-заклинання, виявлення магічної сили музики, успадковуючи тим самим досвід композитора, набутий ним у попередньому фортепіанному циклі «Мана» [12, с. 147-148].

Другу частину в фінал Першої сонати А. Жоліве пов'язує розділ *Largo* речитативного типу. З урахуванням шанобливого відношення композитора до творчості Л. Бетховена, можливо припустити певні аналогії даного епізоду з речитативом з першої частини 17 сонати. При певній інтонаційній схожості вони все ж таки мають різні драматургічні функції. У віденського класика речитативний епізод в певний момент розвитку сонатного алегро ніби зупиняє невпинний стрімкий рух часу. У творі А. Жоліве цей розділ безпосередньо готує фінал, що є найбільш динамічною частиною всього циклу у ствердженні «токкатно-ударного» принципу трактування фортепіано, що в кінцевому підсумку стає ознакою формування нової концепції його тембральності, визначеної як «сонорояль» (Ю. Холопов) [4, с. 42].

Друга фортепіанна соната А. Жоліве, створена у 1957 році, фактично повторює структурно-драматургічні та поетико-інтонаційні особливості даного жанру, що були набуті композито-

ром в попередньому творі. Ця соната також має три частини, в межах яких умовному сонатному алегро першої частини протистоїть масив середньої частини та фіналу циклу, поєднаних використанням прийому *attacca*. Зближує сонати А. Жоліве й використання принципу монотематизму в межах першої частини, і орієнтація у вибудовуванні музичного матеріалу на провідні типи мелодичного мислення композитора («*oscillating themes*», «*improvisatory themes*»), що узагальнили його досвід дослідження стародавніх культур та віднайдення принципів відтворення магічної сутності музики. Водночас, зазначені типи тематизму стають для А. Жоліве питомим тлом для виявлення та зіставлення різних концепцій тембральності фортепіано, тобто, в активних дійових розділах (головна партія першої частини, фінал) акцентовано «токатно-ударний» принцип, в той час як в лірико-пісенних епізодах (побічна партія, середня частина циклу) домінує принцип «співочого фортепіано», наближеного або до його романтичного трактування або до витонченої французької фортепіанної лірики доби імпресіонізму-символізму.

Унікальним за своїми інтонаційними та метро-ритмічними (7/8) показниками можна вважати фінал Другої фортепіанної сонати А. Жоліве, що став своєрідним апофеозом-гімном зазначеному вище «токатно-ударному» трактуванню фортепіано. Проте, якщо у Першій сонаті джерелом для використання цього принципу був стиль Б. Бартока, то фінал Другої сонати за своїм потужно моторним потенціалом виявляє аналогії з фіналом Сьомої фортепіанної сонати С. Прокоф'єва, на що вказує в своїй дисертації J. Landreth [12, с. 179]. В даному випадку мають місце не тільки метро-ритмічні аналогії, але й інтонаційні, зокрема, «підкреслення» інтервалу малої терції в остінатній басовій партії, що в умовах низького регістру викликає аналогії зі звучанням ударних інструментів, а в кульмінаційній зоні характеризується максимальним розширенням діапазону звучання провідного тематичного матеріалу та фактичним форсуванням його темброво-акустичних можливостей.

Висновки. Отже, дві фортепіанні сонати А. Жоліве репрезентують зрілий період творчої діяльності композитора та показове

для нього прагнення до жанрово-стильового синтезу. З одного боку, очевидним є тяжіння автора до нормативів класичного сонатного циклу («швидко – повільно – швидко») та типових для нього музичних форм, хоча й вільно трактованих. З іншого боку, побудова сонатних циклів А. Жоліве виявляє кульмінаційну роль в них саме фіналу, що є характерним для французької «моделі» фортепіанної сонати. Зв'язок з останньою є очевидним і у апелюванні композитора до яскравих протиставлень тематичного матеріалу, що певною мірою виявляють не тільки їх програмно-театральну природу, але й майстерне володіння автором різними принципами трактування тембральності фортепіано (від «співучого» романтичного аж до «токатно-ударного», що є типовим для музики ХХ століття). Водночас фортепіанні сонати А. Жоліве репрезентують оригінальний підхід автора до відтворення атонального принципу композиторського мислення, визначений звертанням до виразних можливостей обертонових рядів. Тематичний матеріал сонат А. Жоліве, що відтворює його духовно-естетичні позиції та шукання особливостей втілення магічно-заклинальної функції музичного мистецтва, тяжіє або до граничної мотивної стислості та варійованих поспівок «токатного» типу в дусі Б. Бартока та С. Прокоф'єва (головні партії сонатних алєгро та фінали), або до розлогих мелодичних побудовань імпровізаційного типу (побічні партії та повільні частини циклів), наближених до споглядальної лірики К. Дебюссі.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андре Жоліве. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Андре_Жоліве (дата звернення: 14.03.2026).
2. Борух І. М. Концертні твори для труби Андре Жоліве як етап у трансформації жанру у ХХ столітті. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2025. Вип. 75. С. 285–298.
3. Гульцова Д. П. Поетика французької фортепіанної сонати першої половини ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2020. №4. С. 128–134.
4. Тепличук М. Фортепіанні сонати А. Жоліве в річищі жанрово-стильових шукань французької музики першої половини ХХ століття: Магістерська робота: 025 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2024. 62 с.
5. Andre Jolivet. Beethoven. Paris: Richard-Masse, 1955. 204 с.
6. Andre Jolivet: Music, Art and Literature. Routledge, 2018. 330 p.

7. André Jolivet, compositeur (1905 / 1974). URL: <http://www.jolivet.asso.fr/en/home-page/> (дата звернення: 10.03.2026).
8. André Jolivet. URL: https://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main?site-lang=de&composerid=2913&langid=2&ttype=SNAPSHOT (дата звернення: 01.03.2026).
9. Gut S. Le Groupe Jeune France. Paris: H. Champion, 1977. 158 p.
10. Jolivet H. Avec André Jolivet. Paris: Flammarion, 1978. 302 p.
11. Kayas L. Andre Jolivet. Paris: Fayard, 2005. 604 p.
12. Landreth Janet Elane. Andre Jolivet: a study of the piano work with a discussion of his aesthetic and technical principles: a document submitted to the graduate faculty in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts / The University of Oklahoma School of Music, 1980. 213 p.
13. Moindrot Gerard. Approches symboliques de la musique d'Andre Jolivet. L'Harmattan, 2000. 238 s.
14. Porcile F. La belle époque de la musique française: 1871–1940. Paris: Fayard, 1999. 474 p.
15. Sonate pour piano № 1 de Jolivet. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Sonate_pour_piano_no_1_de_Jolivet (дата звернення: 12.12.2025).
16. Vancon Jean-Claire. Andre Jolivet. Editions Bleu Nuit, 2007. 176 s.

REFERENCES

1. Andre, Zholive (2026). Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Andre_Zholive
2. Borukh, I. M. (2025). André Jolivet's concert works for trumpet as a stage in the transformation of the genre in the 20th century. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. 75, 285–298 [in Ukrainian].
3. Hul'tsova, D. P. (2020). The poetics of the French piano sonata of the first half of the 20th century. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv: nauk. zhurnal*. 4, 128–134 [in Ukrainian].
4. Teplychuk, M. (2024). Piano sonatas by A. Jolivet in the stream of genre and style searches of French music of the first half of the 20th century: Master's thesis: 025 – Musical art. Odesa: Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].
5. Andre, Jolivet (1955). Beethoven. Paris: Richard-Masse [in French].
6. Andre, Jolivet (2018). *Music, Art and Literature*. Routledge [in English].
7. André Jolivet, compositeur (1905 / 1974). (2026). Retrieved from: <http://www.jolivet.asso.fr/en/home-page/>
8. André Jolivet. (2026). Retrieved from: https://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main?site-lang=de&composerid=2913&langid=2&ttype=SNAPSHOT
9. Gut, S. (1977). *Le Groupe Jeune France*. Paris: H. Champion [in French].
10. Jolivet, H. (1978). *Avec André Jolivet*. Paris: Flammarion [in French].

11. Kayas, L. (2005). *Andre Jolivet*. Paris: Fayard [in French].
12. Landreth, Janet Elane. (1980). *Andre Jolivet: a study of the piano work with a discussion of his aesthetic and technical principles: a document submitted to the graduate faculty in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts / The University of Oklahoma School of Music* [in English].
13. Moindrot, Gerard. (2000). *Approches symboliques de la musique d'Andre Jolivet*. L'Harmattan [in French].
14. Porcile, F. (1999). *La belle époque de la musique française: 1871–1940*. Paris: Fayard [in French].
15. *Sonate pour piano № 1 de Jolivet*. (2025). Retrieved from: https://fr.wikipedia.org/wiki/Sonate_pour_piano_no_1_de_Jolivet
16. Vancon, Jean-Claire. (2007). *Andre Jolivet*. Editions Bleu Nuit [in French].

Дата першого надходження статті до видання: 13.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026