

кальное преподавание зависит введение его в духовную музыку, а от введения его в духовную музыку – вся ее будущая участь на Руси» [3, с. 229].

В России можно найти и другое применение западноевропейскому полифоническому письму – в сфере обработок народных песен. Между древнейшими русскими песнями и исконными напевами церкви Ларош видит большое сходство – и в диатоническом строении мелодии, и употреблении церковных ладов, постоянном избегании некоторых интервалов, большой свободе и разнообразии ритма.

Это особенно актуальным оказывалось в условиях искаженного на Западе представления о русской народной песенности, когда за подлинные принимались бытовавшие не только в простонародье, но и отечественной музыкальной культуре того времени псевдонародные произведения. При этом иностранцы сочинениям Варламова или Титова, «столько же похожим на русскую песню, как пародия похожа на оригинал» [3, с. 230], всегда давали название «air russe».

Вывод Лароша однозначен: «Нашей музыке необходима самостоятельность, и <...> только исторический метод в музыкальном обучении, только контрапунктическая школа могут вывести ее из тесных рамок подражания» [3, с. 234].

Таким образом, неуклонно отстаивая в своих музыкально-критических статьях западноевропейскую модель обучения, Ларош находил в ней множество недостатков. Для качественного преобразования преподавания теоретических дисциплин в русских консерваториях он предложил применить *исторический подход*, опирающийся на *постепенную эволюцию музыкального языка* и его законов.

Вместе с тем Ларош видел широкие перспективы применения законов западноевропейской полифонии строгого стиля как в творчестве русских композиторов, сочиняющих духовную музыку, так и при обработке исконной русской народной песни.

#### Литература

1. *Мариупольская Т.Г.* Проблема национальных традиций в преподавании музыки (теоретический и методический аспекты): автореф. дис. ... д-ра. пед. наук. М., 2002.
2. *Пискунов А.И.* Принцип историзма в педагогических исследованиях // The Annual Reports on Educational Science. 2000. March. P. 177-185. <http://hdl.handle.net/2115/29614>.
3. *Ларош Г.А.* Собрание музыкально-критических статей. М., 1913. Т. 1.

#### References

1. *Mariupolskaya T.G.* The problem of national traditions in the teaching of music (theoretical and methodological aspects): synopsis of the diss. ... Doctor of Sciences in Pedagogy. Moscow, 2002.
2. *Piskunov A.I.* The principle of historicism in pedagogical research // The Annual Reports on Educational Science. 2000. March. P. 177-185. <http://hdl.handle.net/2115/29614>.
3. *Laroche H.A.* Sobraniye muzykalno-kriticheskikh statej [Collection of music-critical articles]. Vol. 1. Moscow, 1913.

УДК 78

О.В. РАССАХАНЬ, С.И. ХВАТОВА

### ТВОРЧЕСТВО КЛОДА ДЕБЮССИ И ЗВУКОВОЙ ОБРАЗ ФЛЕЙТЫ XX ВЕКА

---

Рассахань Ольга Викторовна, магистрант Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), [rassahan110@gmail.com](mailto:rassahan110@gmail.com)

Хватова Светлана Ивановна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), [hvatova\\_svetlana@mail.ru](mailto:hvatova_svetlana@mail.ru)

---

**Аннотация.** Рассматривается роль произведений французского композитора-импрессиониста Клода Дебюсси в формировании исполнительского репертуара сольной флейты в контексте усовершенствования конструкции инструмента и обогащения технологии исполнения новыми приемами. Целью статьи является выявление ведущей тенденции развития европейского искусства второй половины XX века – максимальное определение колористических возможностей инструмента с учетом как традиционных методов звукоизвлечения, так и экспериментальных, ранее не использовавшихся. Обозначается вклад Дебюсси в воссоздание нового звукового образа инструмента в начале XX века, инициирование экспрессивных и импрессионных качеств его поэтики<sup>1</sup>. Заостряется внимание на произведении для флейты-соло «Сиринкс». Это позволило сконцентрироваться на уникальных тембровых качествах инструмента, экспериментах с новейшими техниками звукоизвлечения в тесной взаимосвязи с введением в обиход новых образов, впоследствии ставших обыденными для музыкальной культуры столетия. Указывается на согласование данных процессов с ходом развития европейской музыки.

**Ключевые слова:** инструментальное исполнительство, духовые инструменты, флейта, «Сиринкс» Клода Дебюсси.

UDC 78

O.V. RASSAKHAN, S.I. KHVATOVA

### CLAUDE DEBUSSY'S CREATIVITY AND SOUND IMAGE OF A FLUTE OF THE 20TH CENTURY

Rassakhan Olga Viktorovna, Master Student of the Krasnodar State Institute of Culture (33, im. 40-letiya Pobedy st., Krasnodar), rassahan110@gmail.com

Khvatova Svetlana Ivanovna, Doctor of Sciences in Art Criticism, Professor of the Department of Musicology, Composition and Methods of Music Education of the Krasnodar State Institute of Culture (33, im. 40-letiya Pobedy st., Krasnodar), hvatova\_svetlana@mail.ru

**Abstract.** The role of the French composer impressionist Claude Debussy in the formation of the repertoire of the solo flute in the context of improving the technical design of the instrument and enriching the performance technology with new performing techniques is considered. The purpose of the article is to identify the leading trend in the development of European art of the second half of the twentieth century – the maximum identification of the coloristic capabilities of the instrument, using both traditional methods of sound extraction and experimental, not previously used. Debussy's contribution to the reconstruction of a new sound image of the instrument at the beginning of the twentieth century, the initiation of the development of both the expressive and impressive qualities of his poetics is indicated. The attention is focused on the work for the flute solo «Syrinx». This allowed us to concentrate on the unique timbre qualities of the instrument, experiments with the latest sound extraction techniques in close connection with the introduction of new images that later became commonplace for the musical culture of the century. The coordination of these processes with the development of European music is indicated.

**Keywords:** instrumental performance, wind instruments, flute, Claudes Debussy's Syrinx.

Изобретение и постоянное усовершенствование музыкальных инструментов демонстрирует стремление композиторов и исполнителей максимально расширить их технические и художественные возможности. Бесконечное разнообразие вовлеченного в практику инструментария демонстрирует традиционное музыкальное исполнительство, а ход истории академической музыки отражает непрерывное совершенствование конструкции инструмента, расширяющее его художественную выразительность и, как следствие – диапазон и тембровую палитру.

Обновление содержания музыки XX века инициировало интенсивный поиск новых выразительных возможностей музыкальных инструментов и человеческого голоса. Процесс затронул практически все виды музыкального творчества: композиторское, исполнительское и слушательское. Композиторы расширяют традиционные технические приемы игры и пения, а также прибегают к ранее не свойственным [5]. В XX столетии флейта подвергается видоизменениям, в необарочной, неофольклористической и неоклас-

<sup>1</sup> Об этом подробнее см. [1, 2, 3, 4].

сической музыке возрождаются старые и традиционные виды флейт, а также продолжают поиски средств художественной выразительности классической флейты Бёма.

Значительным импульсом к динамичному развитию музыкальной литературы для флейты в XX столетии послужило творчество французского композитора-импрессиониста Клода Дебюсси. Его интерес к мелодической и тембровой выразительности любого музыкального инструмента не стал и здесь исключением. Именно из-под его пера в последнее десятилетие XIX века – начале XX века выходят три знаковых для истории флейтовой музыки произведения, вызвавшие широчайший отклик в среде музыкантов, ставшие отправной точкой нового стилевого направления в музыке – *импрессионизма*. Это оркестровая Прелюдия к «Послеполуденному отдыху фавна» (1892-1894), пьеса для флейты-соло «Сиринкс» и соната для флейты, альты и арфы.

Пьеса «Сиринкс» (1913) стала прецедентом сольного самоопределения инструмента, вызвав волну интереса к его художественному потенциалу. «Мелодический облик «Сиринкса», – по мнению И.А. Мутузкина, – вновь соединяет квазиархаику и современную ладоинтонационную сложность. Дебюсси считал наиболее удобными для исполнения краткие виртуозные фразы и избегал длительной кантилены» [6, с. 162].

Соло было написано Дебюсси в расчете на исполнение известным флейтистом Луи Флэри (Louis Fleury, 1878-1926), который бережно хранил рукопись «Сиринкса», часто исполнял пьесу, но никому не давал этих нот, пока они не были изданы через два года после его смерти. Однако есть сведения, что еще при жизни Дебюсси «Сиринкс» играл другой известнейший флейтист Марсель Муаз (Marcel Moysé, 1889-1984). Интерес к пьесе вызван в том числе и оригинальным программным ее содержанием. Козлоногий, лохматый и рогатый древнегреческий бог полей, лесов и трав Пан был влюблен в прекрасную речную нимфу (наяду) Сиринкс (Сиринг). Любовь не была взаимной.

Однажды целомудренная Сиринкс, убегая от Пана, попросила своего отца бога реки Ладон и своих сестер наяд превратить ее в тростинку. В тот момент, когда Пан схватил Сиринкс, в его руках оказалась лишь тростинка. В нежном шелесте тростника ему послышался голос прекрасной Сиринкс. Пан не мог отличить ее от других тростинок и, срезав несколько из них наугад, сделал множество флейт, на которой играл печальные, заунывные мелодии в память о своей любви. С тех пор такие флейты, составленные из укорачивающихся тростниковых трубок, называют флейтами Пана.

«Сиринкс» («Syrinx») обычно считается неотъемлемой частью репертуара любого флейтиста. Многие музыкальные историки считают, что она предоставляет исполнителю, согласно ремаркам композитора, щедрую возможность для авторской интерпретации. Редкой красоты необыкновенно изысканная и таинственная мелодия – хроматизированная чувственная тема двенадцатитоновой «расширенной тональности»<sup>2</sup>, в которой чувствуется эмансипация диссонанса с преобладанием фонической (красочной) стороны аккорда (пример 1).

*Пример 1*



записана как для альт-саксофонов, так и сопрано. В 1987 «Сиринкс» стала конкурсной пьесой Парижской консерватории<sup>24</sup>.

Таким образом, во многом благодаря усилиям Клода Дебюсси флейта прошла путь эволюции от оркестрового инструмента к сугубо солирующему. Инструмент, обычно поющий кантилену в оркестре, становится выразителем интимных сторон жизни, выражением чувственности в самых различных ее ипостасях – от идиллического, почти платонического любования до страстного чувственного влечения. Такое расширение художественной выразительности потребовало новых технических приемов:

- использование приема подражания речи с многочисленными форшлагами, полиритмией и темповым *rubato* с выставлением смысловых запятых как в литературном тексте (пример 2);

Пример 2



- экспрессивными взлетами и нисхождениями, с захватом диапазона шире октавы (пример 3);

Пример 3



- чувственным тремоло между соседними звуками, живописующими любовный трепет (пример 4).

Пример 4



Реприза и кода трехчастной композиции объединяют оба контрастных и одновременно единых состояния нежности и чувственной страсти, любовного зова-крика и томного ропота, концентрированно демонстрируя богатейшую палитру лирических состояний, подвластных воплощению средствами флейты.

На следующих этапах своего развития флейта проходит длительное испытание на художественную «выживаемость» в экстремальных условиях музыкального авангарда середины XX века – новыми композиторскими техниками и экспериментальными исполнительскими приемами.

<sup>24</sup> Сведения заимствованы нами с форума флейтистов. URL: <http://www.forumklassika.ru/>

**Литература**

1. *Саввина Л.В.* Звукоорганизация музыки XX века как предмет семиотики: дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2009. 404 с.
2. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане». М., 1975. 551 с.
3. *Мазель Л.А.* Проблемы классической гармонии. М., 1972. 616 с.
4. *Холопов Ю.Н.* Очерки современной гармонии. М., 1974. 287 с.
5. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. 366 с.
6. *Мутузкин И.А.* Флейта в музыкальной культуре начала XX века: к вопросу о самоопределении инструмента // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2009. № 6 (2). С. 161-164.
7. *Дьячкова Л.С.* Гармония в музыке XX века. М., 2004. 298 с.

**References**

1. *Savvina L.V.* Sound organization of music of the 20th century as a subject of semiotics: dis. ... Doctor of Sciences in Art Criticism. Saratov, 2009. 404 p.
2. *Kurt E.* Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v «Tristane» [Romantic Harmony and its crisis in «Tristan»]. Moscow, 1975. 551 p.
3. *Mazel L.A.* Problemy klassicheskoy garmonii [Problems of classical harmony]. Moscow, 1972. 616 p.
4. *Holopov Yu.N.* Ocherki sovremennoj garmonii [Essays of modern harmony]. Moscow, 1974. 287 p.
5. *Kogoutek C.* Tekhnika kompozicii v muzyke XX veka [Composition technique in 20th century music]. Moscow, 1976. 366 p.
6. *Mutuzkin I.A.* Flute in the musical culture of the early 20th century: to the issue of self-determination of the instrument // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. 2009. № 6 (2). P. 161, 164.
7. *Dyachkova L.C.* Garmoniya v muzyke XX veka [Harmony in 20th century music]. Moscow, 2004. 298 p.

УДК 78.071.1 (510)

С. ТАНЬ

**ПРОЦЕССЫ КУЛЬТУРНОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ  
В СОВРЕМЕННОМ ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЯ**

---

Тань Сююань, аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург, Набережная реки Мойки, 48), 362426612@qq.com

---

**Аннотация.** Статья посвящена изучению форм преемственности и методов работы современных китайских композиторов с национальными музыкальными материалами в фортепианных произведениях. Актуальность исследования обусловлена все большим воздействием на китайское искусство и культуру во второй половине XX века западноевропейских и американских традиций, привносимых в результате активных коммуникационных процессов. В ходе исследования при помощи использования методов культурно-исторического, стилевого анализа, методов герменевтики и музыковедческого анализа было установлено, что к значимым факторам «китайского стиля» можно отнести константные методы композиторской работы – аранжировку популярных народных мелодий; включение вариационности, рондальности и простых репризных форм, усиливающих принцип экспозиционности, любования объектом, отвечающего китайской эстетике. Научная новизна исследования обусловлена обоснованием, что китайский стиль в музыке формируется также благодаря использованию в качестве основы музыкальных сочинений художественных образов китайских легенд, исторических, поэтических, литературных и философских текстов, представляющих в музыке традиции и обычаи разных этнических групп Китая и менталитет народа в целом.

**Ключевые слова:** китайский стиль, методы композиторской работы, аутентичный стиль, аранжировка, преемственность, этапы развития фортепианного исполнительства, Китай.