

Философия и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Песня Л.П. — Пасторальные традиции в Сонате для флейты и фортепиано «Флейта Пана» Ж. Муке // Философия и культура. – 2023. – № 3. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.3.39594 EDN: CDDFNE URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=39594](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39594)

## Пасторальные традиции в Сонате для флейты и фортепиано «Флейта Пана» Ж. Муке

Песня Людмила Петровна

преподаватель, доцент кафедры фортепиано (секция камерного ансамбля и концертмейстерского класса), Дальневосточный государственный институт искусств, лауреат Международных конкурсов.

690091, Россия, Приморский край, г. Владивосток, ул. Петра Великого, 3 а

✉ [pesnyal@internet.ru](mailto:pesnyal@internet.ru)



[Статья из рубрики "Философия и искусство"](#)

**DOI:**

10.7256/2454-0757.2023.3.39594

**EDN:**

CDDFNE

**Дата направления статьи в редакцию:**

11-01-2023

**Аннотация:** Предметом исследования является Соната для флейты и фортепиано «Флейта Пана» Ж. Муке. Цель исследования – рассмотреть традиционные пасторальные приемы, которые использует композитор в своем сочинении. При написании статьи использовались как общие методы исследования (аналитический, дедуктивный, индуктивный и др.), так и музыковедческие (целостный, интонационный, гармонический, жанровый, структурно-композиционный). Методологически важными в написании статьи стали работы А. Г. Коробовой. На основе трудов ученого в Сонате Ж. Муке была проанализирована пасторальная топика сочинения, а также определена его пасторальная модель. Культурологический подход осуществлялся на основе исследований В. В. Азаровой, О. А. Гагариной, В. А. Захаровой. С помощью него в статье были выведены определенные французские традиции, повлиявшие на творчество Ж. Муке. В научной статье впервые делается попытка анализа одного из самых известных сочинений Ж. Муке – Сонаты «Флейта Пана». В данном произведении подробно рассматриваются два аспекта – вербальный и собственно музыкальный. В обоих аспектах прослеживаются связи с французской пасторальной музыкально-театральной традицией, а также общность в символической трактовке неоантичности и необуколки с произведениями К. Дебюсси. В процессе анализа было обнаружено, что Ж. Муке применил антикизированную модель пасторали. Пасторальная топика

обнаруживается на разных уровнях сочинения – интонационном, тонально-гармоническом, фактурном, тембровом, формообразующем, драматургическом. Данная статья может использоваться в области искусствоведения для дальнейшего изучения творчества Ж. Муке, французской музыки рубежа XIX – XX веков и в исследовании пасторальных музыкальных произведений. Анализ Сонаты Ж. Муке также будет полезен в исполнительской практике для лучшего понимания замысла композитора и драматургии сочинения.

**Ключевые слова:**

французское искусство, Жюль Муке, соната, Пан, флейта, пастораль, пасторальные традиции, пасторальный топос, неоантичность, необуколика

Рубеж XIX – XX столетий – время расцвета французского искусства (музыки, литературы, театра, живописи и т. д.), которое принято называть «Прекрасной эпохой» (*La Belle Époque*)<sup>1</sup>. В эту пору обретают мировую славу такие композиторы как К. Дебюсси, М. Равель, К. Сен-Санс, С. Франк и др. Однако, творчество многих французских авторов «Прекрасной эпохи» до сих пор остается мало изученным. Среди них можно выделить Жюль Муке – обладателя Римской премии, автора симфонических и множества камерно-инструментальных произведений различных составов.

К сожалению, на данный момент, о Ж. Муке имеется очень мало информации: известны лишь краткие биографические сведения, перечень наиболее известных музыкальных произведений и описание дискографии. Отсутствуют данные об эстетических взглядах, мировоззрении художника, о его творческих взаимодействиях с современниками (в лучшем случае упоминаются только учителя композитора) и т. д.

Наиболее известным произведением Ж. Муке считается Соната для флейты и фортепиано «Флейта Пана» ор. 15. Сочинение было создано более ста лет назад (1904 г., по некоторым источникам – 1906 г.). Тем не менее, до сих пор не существует подробного анализа наиболее исполняемого творения автора. В данной работе делается попытка рассмотрения пасторальной топики произведения Ж. Муке, исходя из мировоззрения художников того времени, а также пасторальных традиций.

Анализ Сонаты «Флейта Пана» осуществляется в опоре на комплексный подход. Наиболее ценными для написания статьи стали труды А. Г. Коробовой, разработавшей в отечественном музыкознании теорию жанра пасторали, а также методологию анализа пасторальных сочинений. Однако, предметом исследования автора является европейская пастораль в целом, а не только искусство Франции.

В связи с этим, не менее важными оказались искусствоведческие труды В. В. Азаровой, А. И. Асфандьяровой, О. А. Гагариной, В. А. Захаровой, О. В. Муравской и др. На основе исследований перечисленных ученых осуществлялось более детальное рассмотрение отдельных областей музыкального искусства Франции: оперы, балета, флейтового исполнительства и др. В частности, О. А. Гагарина анализирует балетное искусство Франции. В работах исследователя можно также выделить некоторые традиции пасторальной балетной музыки. В. В. Азарова рассматривает значение античного искусства для французской культуры и его влияние на французскую оперу. В трудах В. А. Захаровой показана эволюция развития флейтового исполнительства Франции, а также описывается его значение на мировое искусство. О. В. Муравская занимается

изучением французской пасторальной традиции преимущественно в камерно-вокальных жанрах. В исследованиях А. И. Асфандьяровой в основном затрагиваются аспекты семантического анализа камерной европейской пасторальной музыки.

Среди современных зарубежных исследований, также практически отсутствуют работы, где бы обобщались знания о музыкальных пасторальных традициях Франции. В лучшем случае, упоминаются отдельные фамилии музыковедов и основные их заслуги в изучении пасторали как жанра в искусстве в целом (живописи, литературе и т. д.). В частности, в статье Nady C. Skayem достаточно подробно рассматривается пасторальный жанр в литературе. Пастораль в музыкальном искусстве описывается обзорно на примере «Пасторальной симфонии» Л. Бетховена. В работе Florence Getreau лишь указывается (без пояснений), что в современных французских исследованиях центральное место занимает тема новой Аркадии.

Большинство зарубежных ученых анализируют творчество отдельных композиторов, либо определенную область их творчества. Например, Francois Lesure посвящает свое исследование К. Дебюсси; Jung-Won Kim рассматривает особенности пасторали в творчестве Роджера-Дюкасса и т. д.

Тем не менее, никто из выше упомянутых исследователей не изучал подробно пасторальные традиции французской инструментальной музыки. Есть только отдельные высказывания авторов по поводу симфонического творчества К. Дебюсси и М. Равеля. Камерно-инструментальная музыка до сих пор остается практически не изученной. Также отсутствует основательное исследование, посвященное творчеству Ж. Муке, либо анализу его сочинений.

В связи с указанными выше проблемами, рассмотрим Сонату «Флейта Пана» Ж. Муке более подробно.

Ж. Муке активно применяет в Сонате пасторальную топику. Она зафиксирована у композитора в двух аспектах: вербальном и собственно музыкальном.

Вербальный аспект связан с наличием программы, которая раскрывается в названии произведения, в подзаголовках частей, а также при помощи эпитафий, предпосланных каждой части Сонаты (См. ниже Таблицу 1).

В названии («Флейта Пана») указывается конкретный образ – Пан. Это древнегреческое божество лесов, полей и пастушеских стад с козлиными ногами, рогами и с длинной бородой. Пан стал спутником Диониса, его нимф и сатиров. Был очень влюбчивый, а играя на флейте, умирал диких зверей [См.: 13, с. 417].

В программном заголовке Сонаты также упоминается и музыкальный инструмент – флейта Пана. Флейта Пана – многостольная флейта, состоящая из нескольких пустотелых трубок различной длины [См.: 17, с. 272; 18, с. 425-426; 19, с. 426.]. Греческое название данного инструмента – сиринга. Сиринга является производным словом от имени возлюбленной Паном нимфы – Сиринкс.

Таким образом, уже в самом названии произведения происходит отсылка к античному мифу о Пани и Сиринксе<sup>2</sup>. Полагаем, что Ж. Муке обратился к древнегреческому мифу намеренно. Во-первых, выбранный композитором сюжет во многом сходен с мифом об Аполлоне и Дафне<sup>3</sup>. А. Коробова указывает, что миф об Аполлоне и Дафне (наряду с мифом об Орфее и Эвридике) лежал в основе сюжетов первых оперных пасторалей<sup>4</sup>. По мнению исследователя, «пастораль фактически присвоила себе эти мифы, соединив с

пастушеской топикой» [См.: 11, с. 14]. Обратим внимание на то, что в мифе о Панае и Сириксе пастушеская топка прослеживается еще более явно, нежели в Мифе об Аполлоне и Дафне, ведь Пан – это пастух. Следовательно, сделав отсылку к мифам о Панае и Аполлоне, Ж. Муке удалось выразить пасторальную театральную-поэтическую традицию<sup>5</sup> в современной камерно-инструментальной музыке.

Во-вторых, сходство сюжетов мифа о Панае и Сириксе, а также мифа об Аполлоне и Дафне наводят еще на одну аналогию: между образами Пана и Аполлона. Пан – это не только пастух, а творец искусства, завораживающего всех игрой на флейте, подобно Аполлону – богу искусства. Следовательно, в образе Пана Ж. Муке попытался воплотить образ художника, живущего в гармонии с природой, мирозданием.

В-третьих, известно, что в период «Золотой эпохи» Франции происходит «столкновение “старого” и “нового” в области тем, стилей и жанров» [См.: 1, с. 10]. Данный процесс особенно ярко проявился в направлении, в котором просматривается активный рост интереса к античному искусству. Но античность трактовалась художниками по-новому: через новое философское переосмысление, а также «сквозь призму символизма» [См.: 1, с. 20]. Французские мастера наделяли античность идиллическими чертами и рассматривали античное искусство как символ красоты и гармонии [См.: 14]. По мнению В. Азаровой, феномен красоты становился общей точкой соприкосновения между искусством рубежа веков и античностью. Художники «Прекрасной эпохи», как и античные философы, считали категорию красоты неотъемлемым элементом космического мироздания, воплощением «гармонии высшего порядка» [См.: 1, с. 6].

В свою очередь, неоантичность была тесно связана с пасторальным ракурсом, поскольку пастораль являлась олицетворением той идиллии, к которой стремились художники рубежа веков. По мнению исследователей (В. Азаровой, О. Гагариной, А. Коробовой), создателем «новой» пасторали считается К. Дебюсси [См.: 1, с. 19; 7, с. 19]. Ученые отмечают, что сочинения композитора (прелюдия «Послеполуденный отдых Фавна», пьеса для флейты соло «Сириксы», «Античные эпитафии») стали «ориентиром для многих композиторов-современников» и являются первыми образцами линии необуколки [См.: 12, с. 177].

Соната «Флейта Пана» Ж. Муке была создана как раз в то время, когда во Франции началась волна неоантичности и необуколки. В сочинении Ж. Муке можно обнаружить общие черты с симфонической прелюдией «Послеполуденный отдых Фавна» К. Дебюсси. Произведения объединяет сходный миф о боге плодородия, хранителе лесов и полей<sup>6</sup>. Отметим, что во многих мифологических словарях образы Фавна и Пана часто употребляются как синонимы (в живописи также прослеживается сходство в изображении образов Пана и Фавна). В некоторых источниках даже указывается, что это одно и то же существо, но только отраженное в разных культурных традициях – греческой и римской. Следовательно, Ж. Муке, продолжает неоантичную пасторальную традицию, начатую К. Дебюсси. Кроме того, поскольку главным персонажем произведения является поэт-пастух, а в основе сочинения Ж. Муке лежит миф о гармонии Пана с природой, в Сонате также обнаруживаются черты и необуколки<sup>7</sup>.

Таким образом, название Сонаты «Флейта Пана» указывает нам на связь произведения Ж. Муке с пасторалью, музыкально-поэтической традицией Франции, неоантичностью и необуколкой.

Пасторальная топка прослеживается и в программных подзаголовках Сонаты Ж. Муке. Сочинение «Флейта Пана» состоит из трёх частей. Каждая часть имеет свое название: I

часть – «Пан и пастухи», II часть – «Пан и птицы», III часть – «Пан и нимфы». В подзаголовках частей Сонаты присутствуют типичные пасторальные персонажи: пастухи, птицы, нимфы. Это способствует формированию определенного образного колорита картин природы, любовной тематики, идиллии, гармонии и пр.

Как указывалось выше, каждой части Сонаты «Флейта Пана» Ж. Муке предшествуют эпитафы. Литературные тексты написаны разными поэтами античности. Эпитафы и их перевод представлены в таблице ниже<sup>8</sup>. Отметим, что применение античной литературы является во Франции давней традицией. По мнению А. Коробовой, обращение к текстам античных авторов достаточно долго использовалось в жанре пасторали [См.: 11, с. 17]<sup>9</sup>.

Таблица 1

| Часть              | I часть.<br>«Пан и пастухи».<br><i>Allegro giocoso.</i>                                                                                         | II часть.<br>«Пан и птицы».<br><i>Adagio</i> .                                                                             | III часть.<br>«Пан и нимфы».<br><i>Allegro molto vivace.</i>                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|--------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Перевод<br>эпитафа | «Пан, обитающий<br>в горах, спой нам<br>своими<br>сладостными<br>устаи песню,<br>спой нам,<br>сопровождая<br>пение<br>пастушеской<br>свирелью». | «Сидя в тени этого<br>уединённого леса,<br>О, Пан, почему ты<br>извлекаешь из<br>своей<br>флейты эти<br>сладостные звуки?» | «Молчанье, о густая<br>тень, образуемая<br>дубами<br>Молчанье, о фонтаны,<br>стекающие со скалы<br>Птицы, воркующие<br>вокруг своих птенцов.<br>Пан поёт сам, играя<br>на своей мелодичной<br>флейте,<br>прикасаясь влажными<br>губами к отверстиям<br>на флейте.<br>Вокруг него водят<br>хоровод легконогие<br>лесные и речные<br>нимфы». |
| Автор<br>слов      | Альсё (Алкей<br>Милитинский)                                                                                                                    | Анитё                                                                                                                      | Платон                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |

В текстах стихов применяется «пасторальный хронотоп» (термин С. Пискуновой) – это привязка к определенному времени («знойный полдень») и пространству [См.: 16]. В эпитафах описывается классическая пасторальная местность: лужайка, окаймленная лесом, горами, скалами, водопадами. Исходя из описаний природы, использованных в стихах («сидя в тени... леса», «густая тень, образуемая дубами»), можно обнаружить, что все события происходят в дневное время суток.

Как и в подзаголовках частей, в текстах эпитафов участвуют типичные для пасторали действующие лица – пан, пастухи, лесные и речные нимфы, птицы с птенцами и пр.

Отметим, что Ж. Муке не только специально отбирал тексты эпитафов. Для композитора

были важны и поэты, к которым он обращался. В частности, Алкей являлся лучшим поэтом своего времени, а также создателем аллегии [См.: 4; 18], Анит□ считается автором «первых буколических описаний природы» [См.: 16], а Платон – творцом утопии [См.: 6; 16; 20]. Отметим, что для французской культуры было особенно важным творчество Платона. По мнению О. Гагариной, французы позаимствовали у античного философа «понимание поэзии как “божественного вдохновения”» [См.: 6, с. 16]<sup>10</sup>. Следовательно, взяв тексты именно этих античных писателей, Ж. Муке подчеркнул идилличность и символичность создаваемого им пасторального образа в Сонате «Флейта Пана». Например, В. Азарова пишет, что потоки «воды бегущей, струящейся, или спящей» в пасторальных картинах являются метафорой вечности [См.: 1, с. 29-30].

Таким образом, Ж. Муке зафиксировал в вербальном аспекте «музыкальную топику жанра» (выражение А. Г. Коробовой) пасторали. Образы природы, птиц, нимф, пастуха, тембр флейты (свиристели) были традиционными в пасторальных текстах литературы, живописи и музыки. С помощью словесных текстов композитор раскрывает в своем сочинении и давнюю пасторальную театральную-поэтическую традицию Франции, а также выявляет современные тенденции французской «Золотой эпохи» (неоантичность, небуколику, символичность и идилличность). Следовательно, Ж. Муке использует в своей Сонате антикизированную модель пасторали<sup>11</sup>.

Музыкальный текст, как и вербальный, тоже пронизан пасторальными топосами. Остановимся на них подробнее.

Внешне Соната «Флейта Пана» Ж. Муке выглядит простой, легкой и нетрудной. Это соответствует основе «пасторального мирозерцания», где царит, как отмечает О. Гагарина, «культ простоты и наивности» [См.: 7, с. 26]. Но если присмотреться внимательней, то в партии флейты мы с самого начала обнаруживаем обильное количество мелизматических фигур (См. Нотный пример 1). Полагаем, что Ж. Муке сделал это неслучайно. По мнению А. Коробовой, для французской музыкально-театральной пасторали было свойственно «*галантное наклонение*» [См.: 11, с. 15]. Поэтому, возможно, данные фиоритурны композитор применяет для воссоздания галантного стиля. Кроме того, мелизматические фигуры в контексте пасторали, как указывает А. Асфандьярова, не только выполняют роль орнамента, но и являются проявлением «идиллической природы музыкального текста» [См.: 3].

Нотный пример 1



Пасторальная традиция прослеживается и в тональном плане Сонаты для флейты Ж. Муке. Первая и третья части музыкального произведения написаны в тональности фа мажор. В развивающем разделе третьей части композитор использует тональность ля мажор. По мнению А. Коробовой, данные тональности характерны для пасторального модуса (к тональностям пасторальной сферы исследователь относит: фа мажор, соль

мажор и ля мажор) [См.: 10, с. 140]. О. Муравская добавляет к пасторальному топосу еще одну тональность – до мажор [См.: 15]. Именно в ней Ж. Муке написал побочную тему первой части своей Сонаты.

Архитектоника произведения тоже способствует воссозданию пасторальных традиций. О. Муравская отмечает, что пасторали часто пишутся в форме рондо [См.: 15]. В Сонате Ж. Муке в явном виде форма рондо отсутствует. Но наличие большого количества повторов тем, их интонационное родство, а также чередование тем друг с другом создают иллюзию рондообразного строения. Например, форму первой части Сонаты можно определить как сонатную. В данной части есть две темы, которые находятся в экспозиции в классическом для сонатной формы тонико-доминантовом соотношении (фа мажор и до мажор). В репризе обе темы звучат в основной тональности, что образует сонатную рифму. В разработке интонации главной и побочной тем постоянно чередуются, образуя между собой «диалог». Подобное чередование тем напоминают смену рефрена и эпизодов в форме рондо.

Во второй части Ж. Муке применяет черты формы рондо еще в более завуалированном виде – в тональном плане! В качестве рефрена композитор выбирает тональность си-бемоль мажор. В эпизодах использует минорные тональности: соль минор, ре минор, до минор (См. Таблицу 2).

Таблица 2

| Темы в буквенном обозначении | A | B     | A1<br>(сокращена) | B1    | Кода |
|------------------------------|---|-------|-------------------|-------|------|
| Тональность                  | B | g – d | B                 | c – g | B    |

Несколько сходный тональный принцип есть и в третьей части Сонаты. Только в качестве «рефренной» тональности выступает уже фа мажор (См. Таблицу 3).

Таблица 3

| Раздел формы | Экспозиция |     | Развивающие раздел                                           | Реприза |    |   |
|--------------|------------|-----|--------------------------------------------------------------|---------|----|---|
| Тема         | A B        | C   | Дробность материала, основанная на элементах тем A1, B1 и C1 | B       | C  | A |
| Тональность  | F          | Des | Тональная неустойчивость                                     | F       | As | F |

Важное значение приобретает в Сонате тембровый топос пасторали. А. Коробова указывает, что он связан с наличием «пасторальных» инструментов. В основном к ним относятся тембры деревянных духовых. Отметим, что Соната «Флейта Пана» написана для состава флейты и фортепиано, где тембр флейты имитирует игру на свирели.

Обратим внимание на то, что обращение Ж. Муке к тембру флейты, возможно, было вызвано еще одной причиной. В период рубежа XIX – XX вв. наблюдается активный рост национальных флейтовых школ во всем мире (Венгрии, Испании, Польши, России и пр.). В развитии флейтового искусства того времени, как указывает, В. Захарова, Франция и Германия занимали лидирующее положение [См.: 8]. Многие французские композиторы писали сочинения не только для флейты соло, но и ансамблей с участием этого

деревянного инструмента. Например, К. Дебюсси, А. Жоливе, Ф. Пуленк, Ж. Франсе и др.

«Модное» направление не обошло стороной и Ж. Муке. У композитора написано довольно большое количество произведений для флейты и фортепиано. В частности, «Греческий танец» ор. 14; «Греческое развлечение» (для флейты и арфы или для флейты и ф-но) ор. 23; «Конкурсные пьесы» (пьеса № 1); «Колыбельная»; «Стихи детства» ор.28; «Шесть мелодий. Эклога» ор.29; «5 коротких пьес» ор. 39 и др. Возможно, выбор инструментов для Сонаты «Флейта Пана» Ж. Муке был также обусловлен указанной тенденцией.

Существует также оркестровое переложение данного сочинения Ж. Муке. Точные сведения об авторе оркестровки отсутствуют. В одном из источников ([https://imslp.org/wiki/La\\_flûte\\_de\\_Pan%2C\\_Op.15\\_\(Mouquet%2C\\_Jules\)](https://imslp.org/wiki/La_flûte_de_Pan%2C_Op.15_(Mouquet%2C_Jules))) было сказано, что первый оркестровый вариант сочинения Ж. Муке был создан Альфредом Квенселем и впервые прозвучал в 1915 году. Но в указанной информации не перечислен инструментальный состав. Для анализа оркестрованного варианта Сонаты «Флейта Пана» была использована видеозапись в исполнении Харьковского филармонического оркестра под управлением Ю. Янко ([https://www.youtube.com/watch?v=ELV\\_ves1cUM](https://www.youtube.com/watch?v=ELV_ves1cUM)). В состав оркестра (на данной видеозаписи) входят: группы струнных (скрипки, альты, виолончели и контрабасы) и деревянных духовых инструментов (флейта, гобой, кларнет и фагот), а также валторна, арфа, литавры и треугольник. В качестве солирующего инструмента выступает флейта.

Отметим сходство оркестрового состава Сонаты "Флейта Пана" Ж. Муке с Прелюдией «Послеполуденный отдых Фавна» К. Дебюсси<sup>12</sup>. В обоих сочинениях используются тембры струнных, деревянных, валторн и арфы. В качестве солирующего инструмента применяется тембр флейты. Отличается только состав ударных, наличие английского рожка у К. Дебюсси (у Ж. Муке данный инструмент отсутствует), а также количество духовых инструментов (у К. Дебюсси их больше). Полагаем, что данное совпадение не является случайным. Так в произведении Ж. Муке воспроизводится клише, характерное для воплощения пасторальных образов. В частности, А. Асфандьярова указывает, что при помощи тембра деревянных духовых инструментов, выражаются не только «знаки свирелей», но и «фигуры неги». По мнению исследователя, применение струнных связано со знаком бурдона, как «атрибута кочующих сюжетов и сцен сельской жизни», а звучание валторн – с фанфарными, сигнальными интонациями [См.: 3, с. 103-106].

Пасторальная традиция в Сонате Ж. Муке также выявляется в воображаемом звучании волынки в фортепианной партии (См. Нотный пример 2). А. Коробова выделяет топос волынки как один из наиболее показательных в пасторальных произведениях, поскольку он ассоциируется с «простонародной» музыкой [См.: 10, с. 140].

Нотный пример 2



В Сонате «Флейта Пана» Ж. Муке соблюдает образно-эмоциональный и сюжетный топосы пасторали. А. Коробова относит к ним обрисовку идиллически мирной жизни, которая может нарушаться грозой (бурей, штормом и пр.) [См.: 10, с. 141]. У Ж. Муке идиллия показана во всех трех частях Сонаты. На наличие пасторальных образов в Сонате Ж. Муке указывают авторские ремарки [*dolce e pastorale* (нежно, пасторально), *misterioso* (таинственно, мистично), *echo* (как эхо), *languido* (томно, изнемогая) и др.] и тематический материал. Но мирная жизнь нарушается грустью и меланхолией. В первой части грусть показана как намек (проведение побочной темы в минорных тональностях). Наиболее полно данное чувство развивается в проведениях второй темы второй части. Наличие меланхолии в первых двух частях Сонаты Ж. Муке оправданы сюжетом: это «рассказ» о печальной любовной истории Пана и Сиринкс. В третьей части – восстанавливаются идиллия и радость. Кроме того, нарушение идиллии, по мнению А. Коробовой, необходимо в пасторальной музыке для выражения «человеческого» через «лиризацию» и одушевление «природного» [См.: 11, с. 33].

Большая роль отводится в сочинении «звукописательным топосам» (термин А. Коробовой). При помощи звукоизобразительной детализации, композитору удастся выразить в музыке «природное» начало, а также обозначить, как полагает А. Коробова, «основной жанровый код пасторали ("человек и природа")» [См.: Там же].

Ж. Муке использует разнообразные приемы звукоподражания. Так, во второй части Сонаты высокий регистр, форшлаги, мелизматические переливы передают щебет, чириканье и пение птиц (См. Нотный пример 3).

Нотный пример 3



Воссозданию пасторали способствуют и пространственные эффекты, применяемые Ж. Муке в Сонате «Флейта Пана». Например, имитация эхо, переключки голосов на расстоянии в первой и третьей частях произведения (См. Нотный пример 4).

## Нотный пример 4



Имитация эхо в 1 части Сонаты Ж. Муке



Переключки голос на расстоянии в 3 части Сонаты Ж. Муке

Тематический материал и фактура Сонаты для флейты Ж. Муке помогают передать ощущение природного пространства, простора. В частности, третья часть Сонаты начинается с фортепианного вступления, охватывающего постепенно всю клавиатуру (спускающиеся поступенно шестнадцатые ноты *f* третьей октавы, заканчиваются на ноте *f* контроктавы). Нисходящие кварто-квинтовые ходы *f-c-f* помогают передать ощущение широты. В партии флейты тема напротив решительно взмывает вверх по кварто-квинтовым ходам, что еще больше «раздвигает» рамки изображаемого композитором пространства (См. Нотный пример 5).

## Нотный пример 5



Ж. Муке применяет в Сонате еще один топос пасторали – прием «изображенной жанровости». А. Коробова указывает, что он достигается за счет применения в пасторальных произведениях метров и ритмов сицилианы, бурре, гавота и др. танцев [См.: 11, с. 13]. Отметим, что для французского музыкального искусства танец, особенно балет, были традиционной составляющей. Возможно, поэтому Ж. Муке старался не только изобразить «сцены танца», но и сотворить танцевальные аллюзии. В частности, Соната «Флейта Пана» Ж. Муке открывается небольшим фортепианным вступлением. Это своего рода тема-эпиграф не только ко всей первой части, но и к Сонате в целом. Синкопированный прихотливый ритм, интервалика темы (использование терций и кварт), широкое расположение дублирующих голосов на расстоянии двух октав, помогают композитору симитировать игру на пастушеской свирели и способствуют ощущению пространственной характеристики (воссоздание простора природы). Весёлый, жизнерадостный характер, энергичность, размер 2/2 с делением на два косвенно напоминают бурре (См. Нотный пример 6). В конце первой части Сонаты мы встречаем и прямое воспроизведение танца (См. Нотный пример 7).

## Нотный пример 6



Косвенное воспроизведение танца в Сонате Ж. Мук «Флейта Пана»

Нотный пример 7



Прямое воспроизведение танца

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что соната «Флейта Пана» Ж. Мук написана в пасторальных традициях Франции рубежа XIX – XX веков.

Произведение пронизано пасторальной топикой на разных уровнях: как вербальном, так и собственно музыкальном. Применяемые композитором средства музыкальной выразительности – образная драматургия (обращение к античному сюжету, образам Пана, природы, нимф), тональный план, особенности фактуры и приемы изобразительности, а также принципы формообразования помогают раскрыть типичный «жанровый код» пасторали – «человек и природа».

Особую роль Ж. Мук отводит вербальному аспекту. Наличие заголовков, подзаголовков, эпиграфов, программы, текстовых ремарок способствуют пониманию не только собственно музыкального текста. С помощью словесных «описаний» композитор создает «миф в мифе». То есть сам жанр пасторали воспринимается как утопия, идиллия, сотворенная французской культурой «Золотой эпохи».

В своем сочинении композитор применяет «антиклизированную модель пасторали». В тоже время в произведении Ж. Мук обнаруживаются черты неокантичности, небукокики и символизма. Следовательно, можно предположить, что автор в данном случае выступает в качестве одного из последователей К. Дебюсси.

Отметим, что Соната «Флейта Пана» была создана Ж. Мук в промежутке между Прелюдией «Послеполуденный отдых Фавна» в 1894 г. и одноименным балетом в 1912 г., а также была написана раньше пьесы К. Дебюсси «Сиринкс» (которую, как известно, автор хотел назвать «Флейта Пана»). Это наталкивает на мысль, что, возможно, одно из популярнейших произведений Ж. Мук оказало в свою очередь влияние и на К. Дебюсси. Подобные размышления в очередной раз подводят к проблеме недостаточной изученности некоторых французских композиторов «Прекрасной эпохи» и недооценке значения их творчества в искусстве.

### Примечания

<sup>1</sup>В искусствоведении данный этап культуры Франции имеет и другие наименования:

«Золотой век», период Третьей Республики Франции. Более точные временные рамки указанного периода: 70-80-е гг. – 1914 г.

<sup>2</sup>Пан влюбился в нимфу Сиринкс. Но нимфа испугалась его облика. Сиринкс обернулась в тростник в надежде спрятаться от настойчивого ухажера. Тогда Пан сделал себе флейту из тростника [См.: 13, с. 417].

<sup>3</sup>Аполлон – бог музыки, искусства и поэзии, полюбивший нимфу Дафну. Но Дафна не ответила ему взаимностью и бросилась бежать. Пытаясь скрыться от преследователя, она превратилась в лавровое дерево.

<sup>4</sup>Оба мифа (об Аполлоне и об Орфее) оставались наиболее востребованными в оперном искусстве и в дальнейшем [См.: 11, с. 14].

<sup>5</sup>А. Коробова отмечает, что Франция стала лидером (после Италии) в истории развития жанра музыкально-театральной пасторали, к которой присоединилась национальная традиция – балет [См.: 11, с. 14-15].

<sup>6</sup>Исследователи (В. Азаровой, О. Гагариной, А. Коробовой) также полагают, что античные мифы, которые использовал К. Дебюсси в своих сочинениях «служат ключом, к открытию нового воплощения античности» [См.: 1, с. 19].

<sup>7</sup>Черты необуколки были выделены на основе работы А. Коробовой. Исследователь пишет, что главными признаками необуколки являются: 1. применение античного мифа, в котором запечатлен идеал представлений человека о гармонии с природой [См.: 10, с. 3]; 2. автором «в классической буколке» является «один из "пастухов-поэтов"» [См.: 10, с. 5]; 3. в буколке преобладает созерцание [См.: Там же].

<sup>8</sup>перевод литературных эпиграфов, предпосланных композитором ко всем частям музыкального сочинения, выполнен доцентом кафедры иностранных языков ДВГИИ, кандидатом исторических наук А. А. Сапелкиным.

<sup>9</sup>Напомним также, что французская оперная музыка формировалась в опоре на древнегреческую трагедию.

<sup>10</sup>В. Азарова отмечает, что на рубеже XIX – XX веков в искусстве Франции становится популярным «обращение к гомеровской Греции» [См.: 1, с. 11]. Поскольку Платон жил в эту эпоху, возможно, это явилось еще одной причиной обращения Ж. Мюке к тексту Платона в третьей части Сонаты.

<sup>11</sup>Выбор пасторальной модели был основан на классификации, разработанной А. Коробовой. Исследователь выделяет три типа пасторали: антикизированную, рождественскую и галантную [См.: 10, 11, 12]. Термин «пасторальная модель» был взят из работы О. Гагариной [См.: 6, с. 13].

<sup>12</sup>Прелюдия К. Дебюсси имеет следующий состав: группа деревянных духовых (3 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, 2 фагота), 4 валторны, античные тарелочки, 2 арфы и струнные [См.: 9, с. 261-262].

## Библиография

1. Азарова В. В. Античность во французской опере 1890-1900-х годов: автореф. дисс. ... д-ра иск.; СПб, 2006. 52 с.

2. Алкей // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона в 86 томах /под ред. профессора И. Е. Андреевского. Т. 1. СПб, 1890. С. 449.
3. Асфандьярова А. Знаки-образы музыкальных инструментов в художественном контексте пасторальных тем фортепианных сонат Й. Гайдна // Музыкальный текст и исполнитель. 2007. № 1(1). С. 100-114.
4. Белкин М., Плахотская О. Античные писатели. СПб.: Лань, 1998. // [Электронный ресурс]. URL: <https://my-dict.ru/dic/enciklopediya-antichnyh-pysateley/1410875-anite/> (дата обращения: 10.09.2022).
5. Бородай Т. Платон. // Большая российская энциклопедия / гл. ред. С. Л. Кравец. Т. 26. Москва, 2014. С. 379-981.
6. Гагарина О. А. К вопросу о национальных истоках балетного театра во Франции // Вестник Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. 2016. № 4 (45). С. 11-19.
7. Гагарина О.А. Пасторальные традиции во французском балете и их отражение в балетной музыке Франции начала XX века: автореф. дисс. ... канд. иск; Екатеринбург, 2018. 30 с.
8. Захарова В. А. Флейтовая культура Франции (генезис, пути и закономерности развития): автореф. дис. ... канд. иск.; СПб, 2008. 27 с.
9. Кокорева Л. Клод Дебюсси: Исследование. М. Музыка, 2010. 496 с., нот.
10. Коробова А. Г. Музыкальная топика как объект жанрового исследования (на примере новоевропейской пасторали) // Музыкальная академия. 2005. № 3 (694). С. 135-143.
11. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к истории и теории жанра: дисс. ... док-ра искусств.: 17.00.02 «Музыкальное искусство»; М., 2007. 453 с.
12. Коробова А. Г. Пасторальные маски музыкального модерна (О некоторых страницах фортепианного творчества В.И. Ребикова) // Музыкальная академия. 2006. № 1 (696). С. 174-180.
13. Лосев А. Пан // Мифологический словарь / под ред. Е. Мелетинского. М. Советская энциклопедия, 1990. С. 417.
14. Махов А. Е. Учение о подражании природе в литературной теории французского классицизма // Литературоведческий журнал. 2020. № 3 (49). С. 45-55.
15. Муравская О. Жанрово-стилевые и исполнительские аспекты вокального творчества Ж. Б. Векерлена в контексте французской пасторальной традиции. [Электронный ресурс]. URL: [https://revolution.allbest.ru/music/01103682\\_0.html](https://revolution.allbest.ru/music/01103682_0.html) (дата обращения: 07.06.2022).
16. Пискунова С. И. Пастораль. [Электронный ресурс]. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/piskunova-pastoral.htm> (дата обращения 07.06.2022).
17. Сиринга // Большая российская энциклопедия / гл. ред. С. Л. Кравец. Т. 30. Москва, 2015. С. 272.
18. Флейта многоствольная // Большая российская энциклопедия / гл. ред. С. Л. Кравец Т. 33. Москва, 2017. С. 425-426.
19. Флейта Пана // Большая российская энциклопедия /гл. ред. С. Л. Кравец. Т. 33. Москва, 2017. С. 426.
20. Шичалин Ю. Неоплатонизм // Большая российская энциклопедия. / гл. ред. С. Л. Кравец. Т. 22. Москва, 2013. С. 430-432.
21. Ярхо В. Алкей // Большая российская энциклопедия. / гл. ред. С. Л. Кравец. Т. 1. Москва, 2005, С. 496.

22. Florence Getreau. Histoire des instruments et représentation de la musique en France. Tours, Université Francois-Rabelais, 2006. [Электронный ресурс]. URL: <https://textarchive.ru/c-1006337-pall.html> (дата обращения: 14.02.2023).
23. Francois Lesure. Claude Debussy: biographie cricique. Fayard, 2003. 498 p.
24. Hady C. Skayem Le genre pastoral ou la pastorale. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.espacefrancais.com/le-genre-pastoral/#Le-genre-pastoral-en-musique> (дата обращения: 17.02.2023).
25. Jung-Won Kim, B.M., M.M. Analysis of Roger-Ducasse's pastorale pour orgue. Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts University of North Texas, 2012. 40 p.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предмет исследования, как определено в заголовке («Пасторальные традиции в Сонате для флейты и фортепиано «Флейта Пана» Ж. Муке»), автором раскрыт на основе анализа музыкальных выразительных средств в классификационно-типологической схеме пасторали А. Г. Коробовой. На этом основании можно рекомендовать статью к публикации в журналах музыковедческих (например, «PHILHARMONICA. International Music Journal»), не менее интересной статья может быть для философов и культурологов, читателей журнала «Философия и культура». Но в обоих случаях статье не хватает усиления двух существенных характеристик содержания:

- 1) целеполагания, которое в итоге может указать и на область применения достигнутого результата;
- 2) элементов научной (теоретической) критики работ оппонентов (А. Г. Коробовой, А. И. Асфандьяровой, О. А. Гагариной, О. В. Муравской, В. В. Азаровой и др.), которая позволила бы определить место представленной статьи и работ оппонентов в науке, и, соответственно, определила бы читательскую аудиторию.

Подчеркнем, что без усиления этих элементов содержания крайне сложно определить, в каком журнале лучше опубликовать статью: в философском или музыковедческом. Эмпирическую часть статьи это не умаляет. Но то, на чем автор сконцентрирует свою мысль (цель), определит теоретическую область научного дискурса и, соответственно, круг читателей.

Если автор выберет научно-методический и социокультурный аспекты, то публикация в журнале «Философия и культура» вполне уместна. Одновременно, достаточно сильная аналитическая часть работы, основанная на искусствоведческом эмпирическом материале, будучи обеспеченной соответствующим целеполаганием, может дать толчок к определению области применения нового знания. И если оно всё же ценнее для музыкальных практик, то, возможно, следует направить статью в более специализированный журнал (например, «PHILHARMONICA. International Music Journal»). Методология исследования имеет сильную и слабую стороны.

К сильной стороне следует отнести обобщение опыта коллег по атрибуции пасторальных признаков на примере анализа конкретного музыкального произведения. По существу, в статье осуществляется авторизация аналитической концепции А. Г. Коробовой за счет расширения — включения отдельных признаков жанрово-стилистической атрибуции, примененных другими исследователями. Если бы автор поставил такую цель, то в итоговом выводе смог бы предложить собственную (авторскую) методологию атрибуции

признаков музыкальной пасторали (или необуколки). Вполне вероятно, что такая цель запланирована в дальнейших публикациях автора, поскольку требует значительного расширения теоретической критики оппонентов и более широкого охвата эмпирического материала (музыкальных произведений). Автор четко сформулировал гипотезу, что есть основания отнести в сонату Ж. Муке к пасторальной (необуколической) традиции, исходя из которой сформулирован и решен комплекс задач, — методическая прозрачность также относится к сильной стороне работы.

Вместе с тем, автор приступает к характеристике историко-культурного контекста сочинения Ж. Муке, не обозначив предварительно цель исследования, что и является слабым решением. Читателю приходится догадываться о назначении междисциплинарного анализа предмета исследования вплоть до итогового вывода, который не вполне соответствует широте вводной характеристики историко-культурного контекста (на грани эклектики).

Актуальность рассмотренной темы автором обосновывается попыткой внести вклад в концепцию необуколки (теоретико-методологическое целеполагание), а именно расширить представление о том, что создателем «новой» пасторали считается К. Дебюсси за счет атрибуции флейтовой сонаты Ж. Муке. Т.е. указывает на проблему затененности части наследия мировой художественной культуры творческими достижениями более известных мастеров, что влияет на научные представления о закономерностях развития стиля.

Научная новизна работы заключается в обосновании включения произведения Ж. Муке в процесс формирования необуколки как стилистического направления, что подрывает исключительное положение К. Дебюсси как создателя «новой» пасторали. По существу ставится вопрос о коллективном вкладе в этот процесс.

Стиль в целом выдержан научный, хотя многочисленные ремарки в круглых скобках несколько утяжеляют текст: упомянутые в них источники могут быть включены в библиографию и стандартно оформлены в качестве ссылок. Структура работы в целом соответствует логике изложения результатов научного исследования, но, как указано выше, усиление введения, которое может повлиять и на выводы, позволит автору акцентировать внимание читателя на его методологических достижениях.

Библиография в целом соответствует требованиям редакции журнала, но в ней есть технические опечатки (лишние дефисы в словах). Рецензент рекомендовал бы также, поскольку все же статью следует немного доработать, включить в текст хотя бы небольшой обзор исследований музыкальной пасторали зарубежными учеными в последнее время (5 лет), а то как-то нелепо выглядит «претензия» отечественных музыковедов на монополию изучения музыкального наследия Франции.

Апелляция к оппонентам корректна, но не достаёт оценки работ зарубежных авторов (например, французских) о «новой» музыкальной пасторали, создателем которой считается француз К. Дебюсси.

Интерес читательской аудитории журнала «Философия и культура» к представленной статье гарантирован. Но все же, по мнению рецензента, автор вполне может усилить научную значимость своей публикации, учтя указанные выше замечания.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

В журнал «Философия и культура» автор представил свою статью «Пасторальные традиции в Сонате для флейты и фортепиано «Флейта Пана» Ж. Муке», в которой

проведено исследование пасторальной темы в произведении французского композитора рубежа XIX-XX веков и выразительных средств ее исполнения.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что соната «Флейта Пана» Ж. Муке написана в пасторальных традициях Франции рубежа XIX – XX веков. Рубеж XIX – XX столетий – время расцвета французского искусства (музыки, литературы, театра, живописи), которое принято называть «Прекрасной эпохой» (La Belle Époque). В эту пору обретают мировую славу такие композиторы как К. Дебюсси, М. Равель, К. Сен-Санс, С. Франк и др.

Актуальность исследования обусловлена недостаточной изученности биографии и творчества композитора Жюль Муке и отсутствием анализа его наиболее часто исполняемого произведения Соната для флейты и фортепиано «Флейта Пана». Соответственно, научная новизна исследования заключается в художественном и музыковедческом анализе сонаты Ж. Муке. Объектом своего исследования автор определяет европейскую пастораль в целом, а не только искусство Франции. Цель исследования – рассмотрение пасторальной топики произведения Ж. Муке, исходя из мировоззрения художников того времени, а также пасторальных традиций. Методологической основой статьи послужил комплексный подход, включающий библиографический, художественный, музыковедческий и сравнительный анализ.

Теоретическим обоснованием исследования явились труды таких отечественных и зарубежных ученых-искусствоведов, как О.А. Гагарина, В.А. Захарова, Ф. Гетро, Х.С. Скаем, Ф. Лесюр и др. Наиболее ценными для написания статьи стали для автора труды А.Г. Коробовой, разработавшей в отечественном музыкознании теорию жанра пасторали.

Особого внимания заслуживает тщательный библиографический анализ исследуемой проблематики. Автор отмечает детальное рассмотрение отдельных областей музыкального искусства Франции в искусствоведческих трудах отечественных ученых. Среди современных зарубежных исследований, по мнению автора, практически отсутствуют работы, где бы обобщались знания о музыкальных пасторальных традициях Франции. Большинство зарубежных ученых анализируют творчество отдельных композиторов, либо определенную область их творчества. Как констатирует автор в результате своего анализа, никто из исследователей не изучал подробно пасторальные традиции французской инструментальной музыки, что и явилось для автора мотивацией к проведению исследования.

По мнению автора, соната Ж. Муке пронизана пасторальной топикой на разных уровнях: как вербальном, так и собственно музыкальном. Применяемые композитором средства музыкальной выразительности – образная драматургия (обращение к античному сюжету, образам Пана, природы, нимф), тональный план, особенности фактуры и приемы изобразительности и звукоподражания, а также принципы формообразования помогают раскрыть типичный жанровый код пасторали – единство человека и природы.

Особую роль Ж. Муке, как отмечает автор, отводит вербальному аспекту. Наличие заголовков, подзаголовков, эпиграфов, программы, текстовых ремарок способствуют пониманию не только собственно музыкального текста. Опираясь на исследования А.Г. Коробовой, автор приходит к заключению, что Ж. Муке зафиксировал в вербальном аспекте музыкальную топику жанра пасторали. Образы природы, птиц, нимф, пастуха, тембр флейты (свирели) были традиционными в пасторальных текстах литературы, живописи и музыки. С помощью словесных текстов композитор раскрывает в своем сочинении и давнюю пасторальную театральную-поэтическую традицию Франции, а также выявляет современные тенденции французской «Золотой эпохи», а именно неоантичность, необуколику, символичность и идилличность. Следовательно, Ж. Муке использует в своей Сонате антиклизированную модель пасторали.

В заключении автор представляет выводы и основные положения по изученному материалу.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение аутентичного музыкального направления, характерного для определенного исторического периода, представляет несомненную научную и практическую культурологическую и искусствоведческую значимость. Полученный материал может служить основой для последующих исследований в рамках данной проблематики.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 25 источников, в том числе и иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике ввиду специфичности предмета исследования.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.