

Галущенко И.Г.
профессор,
Государственная консерватория Узбекистана,
академик,
Международная академия наук педагогического образования,
Ташкент, Республика Узбекистан
Galushchenko I.G.
Professor,
State conservatory of Uzbekistan,
Academician,
International Academy of Sciences pedagogical education,
Tashkent, Republic of Uzbekistan
E-mail: galuschenko.irina@gmail.com

О фортепианной сонате Анри Дютийе
About the piano sonata by Henri Dutilleux

***Аннотация:** В статье рассматривается соната для фортепиано французского композитора XX века Анри Дютийе в аспекте обновления жанра. На основе анализа музыкального языка и структуры цикла делается вывод о созвучности творческих идей автора сонаты нынешнему времени.*

***Abstract:** The article examines the sonata for piano by the French composer of the XX century Henri Dutilleux in the aspect of updating the genre. Based on the analysis of the musical language and the structure of the cycle, a conclusion is made about the consonance of the creative ideas of the author of the sonata to the present time.*

***Ключевые слова:** соната; фортепиано; композитор; обновление; цикл; симфонизация; полифония; фактура; фортепианная партитура; сонатная драматургия; тональность; неоклассицизм.*

***Keywords:** sonata; piano; composer; renewal; cycle; symphonization; polyphony; texture; piano score; sonata dramaturgy; tonality; neoclassicism.*

Жанр сонаты и, особенно, фортепианной, всегда служил композиторам экспериментальной базой творческих поисков, лабораторией опытов в аспекте трактовки выразительных средств, конструкции музыкальной формы, звуковых новаций. Тем самым соната сохраняла свою жизнеспособность, являясь для современных композиторов актуальным и востребованным жанром. В этом отношении определённый интерес представляет фортепианная соната (1947) французского композитора Анри Дютийе.

В отличие от ряда других французских композиторов, стремившихся к объединению в различные творческие группировки, Анри Дютийе предпочитал независимую позицию и весьма избирательно относился к разного рода новациям, не отвергая неоклассицизма подобно многим его современникам и творческим группам музыкантов. «Так, «Молодая Франция» в своём манифесте открыто выступила против неоклассицизма. Новое поколение музыкантов намеренно отходило от ставших в какой-то момент тесных рамок этого течения» [2, с. 33].

В данном ситуационном контексте кризиса неоклассицизма во Франции Анри Дютийе весьма декларативно обращается к сочинению фортепианной сонаты как одного из ключевых жанров музыкального неоклассицизма, принципиально обновляя и переосмысливая неоклассические принципы музыкального мышления. Как и некоторые другие французские композиторы поколения 1915-1925 годов, Анри Дютийе развивался «своим путём, вне группировок, но всем им в разной степени присуще осторожное применение «новаций» и сохранение основ традиционного музыкального языка» [4, с. 230].

Среди них помимо Анри Дютийе выделяются Марсель Ландовски, Мариус Констан, Пьер Пети, Серж Нигг, как хранители традиций и создатели новаций на основе их переосмысления.

Соната поражает, прежде всего, своим колоссальным масштабом, подлинным величием композиции, что позволяет провести параллель в плане общности с Восьмой фортепианной сонатой Сергея Прокофьева. Характеризуя сонату Дютийе, музыковед Г. Шнеерсон отмечал: «Соната — сочинение

симфонических масштабов. Композитор трактует рояль как многоголосный оркестр, извлекая из него разнообразнейшие звучания — от нежнейших переливов «дерева» и «струнных» до мощных хоралов меди и грандиозных колокольных перезвонов» [6, с. 403].

В произведении имеются три части согласно французской сонатно-симфонической традиции. Первая часть цикла *Allegro con moto, fis-moll* отличается красочной фигурационно насыщенной фактурой. Она представляет собой сонатную форму с широко развитыми темами, эмоциональный мир которых мобилен и креативен. Гибкость тематизма и фактурного многообразия создают иллюзию непрерывного движения в постоянно обновляющихся деталях изложения и развития музыкальных мыслей и чувств.

Тема главной партии, открывающая первую часть цикла, помещена в верхнем голосе трехслойной фактуры, ярко индивидуализирована: нисходящая интонация от терцаи к основному току тонического трезвучия *fis-moll* является источником тематизма и фактурных образований первой части цикла. Тема главной партии приобретает широко развитое мелодическое развёртывание, преобразуется в извилистые гармонические и мелодические фигурации, затем неоднократно возвращаясь в своём первоначальном облике. Фигурационный фон, изобилующий хроматизмами, имеет сопровождающую функцию, а остинатные гармонические созвучия, чередующиеся половинными длительными — чистая квинта и взятая форшлагом большая нона в басу, образуют устойчивый фундамент общего звучания главной партии.

Этот звуковой образ воплощает выражение мыслей и чувств, состояние души, в её духовном движении. Элементы дорийского лада придают звучанию главной партии, занимающей объём довольно широкого формата в экспозиции, особую экспрессию и смысловую устремлённость к действию, которое активизируется в разделах *Reprenez le mouv*, восстанавливающих энергию темпа после расширения движения в соответствии с указанием *rosso allargando*.

В разделах *Reprenez le mouv*, связанных со сферой побочной партии, происходит усложнение фактуры, взаимодействия голосов многоголосной

ткани, оживляющее интонационное развитие тематизма. Постоянное обновление тематизма, его преобразование можно условно назвать принципом метаморфозности, благодаря которому проявляется процессуальная смыслообразующая сущность музыкального мышления Дютыйе, концентрирующего в данном принципе логику музыкальной композиции.

В разработке музыкальная фактура приобретает аккордово-хоральный вид, как бы укрупняет фазы развития, приводящего к репризе, в которой тема главной продолжает своё преобразование на основе трансформации аккордово-хоральных элементов разработки. Завершение первой части нисходящей терцовой интонации темы главной партии звучит как вопрос, требующий ответа в следующей части цикла.

Вторая часть сонаты *Assez lent, Des-dur* имеет название «Песня». Она написана в трёхчастной форме. Гибкая, полимелодическая фактура, изысканные гармонии воплощают духовный мир человека, его поэтическое мировосприятие в богатстве окружающей природы. Красочные модуляции из бемольной сферы в диэзную оттеняют тональные краски.

Средний раздел второй части *Un poco più mosso* построен на изысканных гармонических фигурациях, отражающих тончайшие движения души. Многогранность эмоционально-психологических оттенков лирического музыкального образа обусловила детализацию нотного текста, что Дютыйе выразил в трёхстрочной фортепианной партитурной записи. Этот технологический приём композиторского письма позволил ясно обозначить линию каждого голоса фактуры и рельефнее высветить функции орнаментальных фигураций тридцатьвторыми длительностями и мелодики тематизма. В репризе возобновляется полимелодический профиль изложения, символизирующий гармонию человека и природы.

Третья часть сонаты *Largo. Vivace, Fis-dar* имеет название «Хорал и вариации». Она содержит монументальный Хорал в темпе *Largo*, являющийся темой вариаций, четыре вариации и коду. Нотный текст Хорала изложен в виде четырёхголосной фортепианной партитуры. *Largo*, открывающее третью часть

сонаты, имеет величественный характер. Оно выдержано в духе органных хоральных прелюдий. Музыка Largo наполнена могучей экспрессией, возвышенными чувствами восприятия мироздания грандиозного и бескрайнего Космоса и осознания человеком своего назначения в земном мире.

Хорал воспринимается как динамическая кульминация внутреннего глубочайшего самопогружения в мир лирико-философского состояния души, многогранно раскрытого в предшествующей «Песне». «Кульминация относится к одному из двух полюсов всей психической жизни человека», — полагает Мстислав Смирнов, — полюсу максимальной активности и целеустремлённости. Никакой другой из драматических узлов сочинения никогда не раскроет волевых процессов так, как это может быть сделано в кульминации» [3, с. 215]. Начало финала Largo художественно убедительно подтверждает мудрое рассуждение учёного-исследователя и исполнителя-пианиста. Здесь обнаруживается процесс совмещения функций экспозиции и высокой фазы развития, что является смелым обновлением сонатной драматургии. «Совмещение функций, — подчёркивал музыковед-теоретик Виктор Бобровский, — основа всех форм движения (переменности музыкальной формы)» [1, с. 43]. Тем самым, в статичной величавости Largo как темы вариаций взаимодействуют два полюса — внутреннее и внешнее движения, что придаёт началу финала особый драматургический смысл.

Первая вариация Vivace также содержит в себе совмещение функций. Она включает в себя изложение темы и её варьирование в полифоническом ракурсе. Тема помещена в партии левой руки в басу и занимает объём 13 тактов. Её характер очень активный, энергичный, импульсивный, который усиливают синкоты.

Изложенная одноголосно тема первой вариации воспринимается как тема фуги. Композитор использует фугированные приёмы развития темы, благодаря которым она приобретает качественно новые черты, в чём проявляется принцип метаморфозности. В процессе варьирования тема становится певучей,

сглаживается ритмическая острота пульсирования движения, усиливается песенное начало.

Дальнейшая трансформация варьирования темы приводит к ещё более подвижной второй вариации *Un poco più vivo*, в которой тема преобразуется и вливается в неудержимый поток изысканных гармоничных фигураций, изложенных в виде трёхстрочной фортепианной партитуры.

Третья вариация *Choral* вносит яркий контраст нежнейшими звучаниями *Calmo* в нюансе *ppp* и возобновляет хоральную прелюдию в новых эмоциональных измерениях, органично вливаясь в четвёртую вариацию *Prestissimo*, представляющую собой неудержимо стремительную токкату. Музыкальное развитие приводит к величественной хоральной коде, утверждающей светлый и торжественный гимнический жизнеутверждающий образ в тональности *Fis-dur*.

Используя в финале сонаты возможности свободных вариаций, Дютыйе достиг поразительного мастерства подчинения свободы конструктивной логике композиторской мысли. «Разносторонность в выражении свободы варьирования очевидна. Но положить в основу критериев образно-жанровые признаки и затруднительно и излишне: легко определяемые словесно, они не поддаются точной музыкально-теоретической классификации; в то же время для обозначения вариаций, где ясно воплощён индивидуальный образный облик, существуют свои особые понятия — характерность и жанровость» [5, с. 69]. Именно данные понятия присущи образному миру сонаты Дютыйе, ориентирующие композитора на индивидуальные принципы интерпретации сонатной драматургии. Всё это позволяет считать сонату *fis-moll* Анри Дютыйе одним из ярких этапных образцов фортепианной сонаты XX века, изучение которой имеет важное значение для дальнейшего развития жанра сонаты в XXI веке.

Список литературы

1. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. Исследование. — Москва: Музыка, — 1978. — 332 с.
2. Варунц В.П. Музыкальный неоклассицизм. Исторические очерки. — Москва: Музыка, 1988. — 80 с.
3. Смирнов М.А. Эмоциональный мир музыки. Исследование. — Москва: Музыка, — 1990. — 320 с.
4. Филенко Г.Т. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. — Ленинград: Музыка, — 1983. — 231 с.
5. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. — Москва: Музыка, — 1974. — 243 с.
6. Шнеерсон Г.М. Французская музыка XX века. Издание второе, дополненное и переработанное. — Москва: Музыка, — 1970. — 576 с.