

УДК 78.082.2

DOI: [https://doi.org/10.32461/2226-](https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219143)

3209.4.2020.219143

**Цитування:**

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.

Gultsova D. (2020). Poetics of the French piano sonata of the first half of the XX century. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 4, 128-134 [in Ukrainian].

*Гульцова Діана Павлівна,*  
кандидат мистецтвознавства,  
викладач кафедри спеціального фортепіано  
Одеської національної музичної академії  
імені А. В. Нежданової,  
Заслужена артистка України  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7837-7316>  
[d.gultsova@gmail.com](mailto:d.gultsova@gmail.com)

## ПОЕТИКА ФРАНЦУЗЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

**Мета статті** – виявлення поетико-інтонаційної унікальності жанрової «моделі» французької фортепіанної сонати в руслі історичних шляхів розвитку музичної культури Франції, а також естетико-стильових настанов її культури у першій половині ХХ століття. **Методологічну** базу роботи становить інтонаційна концепція музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, успадкованого від Б. Асаф'єва та його послідовників. Суттєвими для даної роботи виявилися аналітико-музикознавчий, жанрово-стильовий, міждисциплінарний, історико-культурологічний підходи, що дозволяють виокремити ті чинники, які сприяють виявленню духовно-сислової і жанрово-стильової специфіки французької фортепіанної сонати як важливої складової європейського інструменталізму ХХ століття. **Наукова новизна** роботи визначена введенням в музикознавчий обіг аналітичних узагальнень щодо французької фортепіанної сонати першої половини ХХ ст. та її репрезентантів, а також узагальненням французької «моделі» сонатного фортепіанного циклу, що формувався на перетині збереження традицій національного музичного інструменталізму та духовно-естетичних шукань модерну. **Висновки.** Народжена на перетині німецького, італійського та власне французького інструменталізму, французька фортепіанна соната поступово визначалася в своїх жанрово-стильових уподобаннях, які тяжіли, на відміну від її німецько-австрійської «моделі», до сюїтності, театральності, програмності, поліфонізації фактури, мінімалізації розробковості, панування експозиційного принципу і політематизму. Специфіка циклізації позначена в сонаті подібного роду зміщенням смислового центру на користь фіналу. Фортепіанні сонати В. д'Енді, П. Дюка, А. Жоліве, Д. Мійо, А. Дютійє, Ф. Пуленка демонструють домінування неокласичної стильової спрямованості, схильність до адрамаатичного, неконфліктного типу драматургії. Водночас типові якості французької фортепіанної сонати в творчості названих авторів очевидні в тяжінні до опосередкованої програмності через втілення театральної якості, до клавірного (поліклавірного) або органно-поліфонічного фактурного подання та інтерпретації тематичного матеріалу, а також співвідносності сонати з сюїтною циклічністю.

**Ключові слова:** соната, французька фортепіанна соната, сюїта, музика Франції першої половини ХХ століття.

*Gultsova Diana, Ph.D. in Art History, Lecturer of the Department of Special Piano at the Odesa National Music Academy named after A.N. Nezhdanova, Honored Artist of Ukraine.*

### **Poetics of the French piano sonata of the first half of the XX century**

**The purpose of the article** is to identify the poetic and intonational uniqueness of the genre “model” of the French piano sonata in line with the historical paths of the development of the musical culture of France, as well as the aesthetic-style settings of its culture in the first half of the twentieth century. **The methodology** of the work is the intonation concept of music from the perspective of the intonational-stylistic, etymological analysis inherited from B. Asafiev and his followers. Significant for this work turned out to be analytic-musicological, genre-style, interdisciplinary, historical-cultural approaches that highlight the factors that contribute to the identification of the spiritual-semantic and genre-style specificity of French piano sonata as an important issue of European instrumentalism of the twentieth century. **The scientific novelty** of the work is determined by the introduction into the musicological everyday life of analytical generalizations regarding the French piano sonata of the first half of the 20th century. and its representatives, as well as a generalization of the French «model» of the sonata piano cycle, which was formed at the intersection of preserving the traditions of national musical instrumentalism and the spiritual and aesthetic quest of modernity. **Conclusions.** Born at the crossroads of German, Italian and French instrumentalism proper, the French piano sonata determined in its genre and style preferences, which, unlike its German-Austrian “model”, gravitated

towards familiarity, theatricality, programming, polyphonization of texture, minimization of elaboration, and dominance exposition principle and politematism. The specificity of cyclization is noted in the sonata of a genus similar to the displacement of the semantic center in favor of the ending. Piano sonatas by V. d'Indy, P. Dukas, A. Jolivet, D. Milhaud, A. Dutilleux, F. Poulenc demonstrate the dominance of the neoclassical style, a tendency to adramatic, non-conflict type of dramaturgy. At the same time, the typical qualities of the French piano sonata in the works of the aforementioned authors are obvious in their inclination towards indirect programmatic through the embodiment of theatrical quality, to the clavier (polyclavier) or organ-polyphonic textured presentation and interpretation of thematic material, as well as the correlation of the sonata with the suite cyclicity.

**Key words:** sonata, French piano sonata, suite, the music of France of the first half of the twentieth century.

Актуальність. Жанр клавірної / фортепіанної сонати є одним з найбільш затребуваних в європейській музично-історичній традиції Нового часу. Її жанрово-типологічні та структурні показники та чи інакше синтезували найбільш показові якості інтонаційного «образу світу» музичної культури Європи у всій різноманітності її національних проявів. Класичний сонатний цикл, що складався у межах віденської класичної школи, являє собою також одну з актуальних дослідницьких тем у музикознавстві минулого та сучасності. Водночас поза увагою залишається французька «модель» жанру фортепіанної сонати, представлена в інструментальній музиці Франції XIX-XX століть та активно затребувана у творчій та виконавсько-педагогічній практиці сьогодення, що обумовлює актуальність теми представленої роботи.

Аналіз досліджень і публікацій. Жанрова специфіка сонати завжди представляла собою широке поле дослідницьких інтересів. Предметом уваги була не тільки історико-стильова еволюція жанру, його інтерпретація у творчості різних авторів, а й структурні формотворчі принципи сонатного циклу і, зокрема, сонатного allegro. Останнє досить повно представлено в відомих дослідженнях Н. Горюхіної [4; 5], В. Холопової [17], В. Валькової [3], а також Т. Полянської [15], Р. Шитикової [18] та ін. Соната, так само як і симфонія, чітко визначається в своїх базових типологічних показниках в творчості композиторів віденської класичної школи і в цьому варіанті стає своєрідною «точкою відліку» в характеристиці її еволюційних шляхів. На цьому рівні «класична соната» виступає базисом і, одночасно, антитезою «романтичній сонаті» як осередку творчих пошуків і новацій авторів XIX ст., а також зразкам цього жанру в творчості композиторів XX ст. В свою чергу «докласична соната» в західноєвропейській музиці XVII – XVIII ст. аналізується найчастіше з позицій потенційного становлення і поступової

кристалізації в ній майбутніх типологічних якостей «класичного» жанру, що репрезентує світську музичну традицію.

Разом з тим названий період буття сонати цікавий не тільки своїми «передкласичними» рисами, а й цілим рядом інших ознак, що виявляють її належність не лише до світської, а й до богослужбової християнської музичної традиції [6]. Сказане багато в чому визначає глибинний духовний семантичний підтекст не тільки зразків «ранньої» сонати, але й творів даного жанру в творчості італійських, німецьких композиторів XVIII – XIX ст., про що пише В. Медушевський в своєму авторському курсі «Духовний аналіз музики» [13], а також у роботі «Християнські підстави сонатної форми» [14]. Крім цього відзначимо, що якості ранніх (докласичних) зразків цього жанру склали базис і для інших його національних різновидів, в тому числі і для французької фортепіанної сонати в тому вигляді як вона представлена в творчості французьких композиторів кінця XIX – першої половини XX ст.

Мета статті – виявлення поетико-інтонаційної унікальності жанрової «моделі» французької фортепіанної сонати в руслі історичних шляхів розвитку музичної культури Франції, а також естетико-стильових настанов її культури у першій половині XX століття. Методологічну базу роботи становить інтонаційна концепція музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, успадкованого від Б. Асаф'єва та його послідовників. Суттєвими для даної роботи виявилися аналітико-музикознавчий, жанрово-стильовий, міждисциплінарний, історико-культурологічний підходи, що дозволяють виокремити ті чинники, які сприяють виявленню духовно-сислової і жанрово-стильової специфіки французької фортепіанної сонати як важливої складової європейського інструменталізму XX століття. Наукова новизна роботи визначена введенням в музикознавчий обіг аналітичних узагальнень щодо французької фортепіанної сонати першої

половини ХХ ст. та її репрезентантів, а також узагальненням французької «моделі» сонатного фортепіанного циклу, що формувався на перетині збереження традицій національного музичного інструменталізму та духовно-естетичних шукань модерну.

Виклад основного тексту. Відповідно до музично-історичних досліджень термін «соната» (похідний від «sonare») як синонім інструментального «звучання», протиставленого власне співу (cantare), використовується в музичній практиці, починаючи з XVI ст. Разом з тим, на даному етапі інструменталізм сонати був безпосередньо пов'язаний з вокальною манерою письма на рівні безпосереднього перекладання вокальних п'єс або розділів великих вокальних композицій. Сказане багато в чому визначається також тим фактом, що в числі найважливіших жанрових витоків сонати більшість дослідників називають вокальні жанри і перш за все месу. Її образний лад, стиль, контрастність розділів багато в чому сприяли становленню сонати як узагальненої музичної концепції [3, 193-194]. Початковий етап існування сонати характеризується відсутністю стабільних типологічних жанрових показників, що проявляється в неможливості чіткої диференціації між сонатою, симфонією, концертом та ін.

«Буття» «докласичної» сонати в умовах барокової західноєвропейської культури XVII – початку XVIII ст. характеризується поступовим формуванням двох її провідних різновидів – церковної та камерної, що нерідко об'єднуються під знаком терміну «тріо-соната». Найтісніша взаємодія, взаємопроникнення названих жанрів проте не виключали їх розрізнення. Якщо Sonata da camera («Камерна придворна соната») була орієнтована на гомофонно-гармонічний тип фактури і типологічні ознаки сюїти, партіти, то Sonata da chiesa, будучи складовою частиною християнського богослужіння, тяжіла до поліфонічних форм. Диференціація стосувалася і образно-смыслового «наповнення» названих жанрів. Світські орієнтованій камерній сонаті протистояли зразки церковної сонати, що відрізнялися особливою серйозністю, височиною, урочистістю характеру, релігійно-одухотвореним настроєм і стримано-строгим виразом почуттів. на думку Ч. Перрі, «церковні сонати – високий ідеал мистецтва; камерні сонати – легке [але не полегшене] інтимне мистецтво» [цит. за: 6, с. 70]. Зразки подібних творів представлені у творчості А.

Кореллі, К. Монтеверді, А. Вівальді, Г. Телемана, Г. Бібера, а також у клавірних творах Й. Кунау та ін.

Особливого роду значимість церковної сонати зумовила її побутування в західноєвропейській музичній практиці аж до кінця XVIII століття, тобто паралельно з класичною сонатою («Сонати-послання» В. А. Моцарта; клавірний варіант ораторії Й. Гайдна «Сім слів Спасителя на хресті», визначений самим автором як 7 сонат та ін.). Позначений духовний генезис жанру сонати збереже свою значимість і в зразках цього жанру в наступні епохи, в тому числі і в творчості французьких композиторів XIX–XX ст., в інструментальній спадщині яких формувалися типологічні якості власне французької фортепіанної сонати.

Зріла сонатна творчість віденських класиків, з одного боку, демонструє тяжіння до композиційної стабільності (за принципом: швидко – повільно – швидко), з іншого – допускає різноманітні відхилення від даної класичної моделі (2, 4-частинні композиції, посилення ролі поліфонічного фактора, тенденція до інтонаційно-драматургічної неподільності циклу і т. д.), в чому проявляється не тільки зв'язок з типологічними ознаками «докласичної» сонати (в тому числі і церковної), але і безпосереднє передбачення новацій в романтичному сонатному циклі і подібних до нього.

У кінцевому підсумку домінуюча роль все ж циклу з чотирьох частин («чотирьохкомпонентності», за Ю. Кудряшовим) в структурі класичного сонатного (і в цілому – сонатно-симфонічного циклу) в повній мірі також узагальнює і репрезентує, на думку М. Арановського, «ідею про природну досконалу людину». Подібний жанровий інваріант циклу, що остаточно сформувався в німецько-австрійському культурно-мистецькому та музичному ареалі, «репрезентує семантику чотирьох головних іпостасей людської особистості: Homo agens (Людина діяльна) – Homo sapiens (Людина мисляча) – Homo ludens (Людина, що грає) – Homo communis (Людина громадська)» [цит. за: 10, 164].

Інша модель циклічності, на наш погляд, складається у французькому сонатному циклі, пов'язаному з тією національною традицією, яка сходить ще до «Поетичного мистецтва» Н. Буало. «У передреволюційній Франції з'являються віршовані поеми про чотири пори доби, про чотири стихії (вода, вогонь, повітря, земля), про чотири віки людського життя

(дитинство, юність, зрілість, старість)...» [10, 170]. Останній аспект зазначеної проблематики складе, наприклад, сутнісно-сміслові програмні «ядро» сонати «Чотири віки» Ш. В. Алькана як одного з найбільш яскравих зразків французької фортепіанної сонати середини XIX ст., що виявляє, одночасно, оригінальність даної національної «моделі» циклічного жанру

Народжена на перетині німецького, італійського та власне французького інструменталізму, французька фортепіанна соната поступово визначалася в своїх жанрово-стильових уподобаннях, які тяжіли до сюїтності. На відміну від Німеччини другої половини XVIII століття, де інструментальна якість виявлялася, безсумнівно, домінуючою, інструментальне мистецтво Франції (в тому числі і клавірне) мало дещо інший статус, оскільки «завжди було тісно пов'язане з театром, з конкретною дією або ситуацією. Переважна більшість французьких композиторів тяжіла до програмності, звукової фіксації подій або картин, до того, щоб, за висловом Руссо, “вкласти око у вухо”» [7, 12]. Названі якості показові для сонат Ф. Куперена, Н. Сежана, Ж. Ж. Шарпантьє, Е. Мегюля, Ж. Л. Адана та ін.

Наступні етапи розвитку жанру сонати в рамках даної культури відзначені, за словами Є. Зінгера, подальшими процесами його «зфранцузження». Узагальнюючи специфіку його циклізації у творчості авторів рубежу XVIII–XIX ст., дослідник підсумовує жанрово-драматургічну специфіку французької сонати наступним чином: «Перша частина втрачає значення головного розділу сонатного циклу, таким стає аріозно-романсова друга частина. Потім відбувається подальше зміщення смислового центру – їм стає фінал. Деякі автори зовсім відмовляються від повільних частин. Фінали таких двочастинних сонат часто насичені відлунням театру. Інші композитори або перетворюють сонатний цикл в програмну фантазію, або вносять в нього елементи описовості» [7, 21-22], що є очевидним в сонатній спадщині А. Буальдьє, І. Ладюрне, П. Ф. Боелі і Ш. В. Алькана.

Б. Асаф'єв, визначаючи якості французької інструментальної (в тому числі клавірної та фортепіанної) музики в цілому, що тяжіє до програмності, сюїтності, «звукописної образотворчості», в числі найважливіших її рис відзначав «можливість ясного охоплення всіх деталей, видимість, пластичну округлість і стрункість, об'єктивність». Розмірковуючи далі про

поетику власне французької музичної якості, дослідник зазначає наступне: «Менше переживань, менше аналізу і більше зосередження на самому матеріалі в сенсі подання його у вигляді струнких послідовностей, не роздіблених складною тематичною розробкою» [2, 122]. Сказане багато в чому визначає і жанрову специфіку французької фортепіанної сонати, широко представлену в творчості композиторів XIX–XX ст.

Французька музична культура першої половини XX ст. відрізнялася множинністю стильових напрямків і шукань, що багато в чому було обумовлено не тільки статусом Парижа як центра європейської культури і музики, а й традиціями його музично-освітніх установ (консерваторія, Schola Cantorum, школа Нідермейєра та ін.). Строкатість неформальних об'єднань французьких музикантів, серед яких найбільш відомою була група «Шести», пізніше – «Аркейська школа», «Молода Франція», проте, з усією очевидністю демонструє дві характерні тенденції, орієнтовані, з одного боку, на пошук нового, з іншого – на захист консервативно-охоронних принципів розвитку музичного мистецтва, що апелюють до вивчення старовинних музично-історичних традицій, жанрових систем, пов'язаних, перш за все зі сферою духовного музичного мистецтва і близького йому.

Тим самим були закладені основи неокласицизму, який формується на початку XX ст. як опозиція ідеям модернізму. Його «спрямованість до безсмертних шедеврів минулого, так само як і до напівзабутих стилів, жанрів, композиційних технік і прийомів музичного письма, з приватного функціонального прийому в ряду собі подібних стає основним способом відновлення істинної ієрархії цінностей життя і мистецтва, катастрофічно втраченої за попереднє століття» [10, 300].

До числа найбільш показових якостей музичного неокласицизму відносимо наступні: широке використання прийомів формоутворення і виразних засобів музики минулих епох в контексті нової музичної мови; апелювання до принципів музичного мислення, жанрів і образів, типових для бароко і раннього класицизму; поєднання стилізації з модернізацією музичної мови, використання прийомів цитування старовинної музики; переважний інтерес до сфери непрограмного інструменталізму, жанрів музики бароко, відродження національних

музичних традицій і поліфонічного мистецтва у всьому різноманітті його проявів.

Французька фортепіанна соната першої половини ХХ ст. в повній мірі репрезентує позначені напрямки французької музичної культури, зберігаючи при цьому, одночасно, спадкоємний зв'язок з історичними традиціями французького інструменталізму, бо, за словами Жана Кокто, «поет ніколи не співає так добре, як на своєму генеалогічному дереві» [11, 184]. Названий жанр, з одного боку, в рамках неокласичної стильової спрямованості, апелює до сюїтності, до принципової адраматичності, до відродження клавірної («поліклавірної», за Д. Андросовою) [1], а також і органної якості фортепіанного виконавства в дусі традицій школи С. Франка (В. д'Енді, П. Дюка, А. Дютіє), до театралізації подання музичного матеріалу, до узагальненої програмності, репрезентованої через семантику конкретних жанрів (хорал, пастораль, менует, вальс, токката 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, при збереженні її класичних структурних показників, стає осередком новаційних пошуків в сфері атональності, політональності, поліладовості та збагачення гармонічної мови співзвуччями нетерцової структури (Д. Мійо, А. Жоліве).

Сказане співвідноситься і з творами даного жанру, представленими у інших французьких авторів. Так фортепіанні сонати В. д'Енді («Маленька соната в класичній формі» ор. 9 (1880); «Соната Е» ор. 63 (1907)) і П. Дюка («Соната для фортепіано» (1901)) несуть на собі відбиток впливу як традицій віденського класицизму, що є очевидним в структурі і формах розглянутих циклів, так і традицій пізнього романтизму (Р. Вагнер). Одночасно в них закладено генезу французького неокласицизму, сполученого із жанрово-стильовими пошуками С. Франка, і з духовно-естетичними настановами Schola Cantorum, що проявилось в істотній ролі в названих творах поліфонічної якості, а також поезики хоралу.

Жанр фортепіанної сонати в творчості Д. Мійо представлений двома творами (№ 1 (1916); № 2 (1949)), а також сонатиною (ор. 354 (1956) в неокласичному стилі. Найбільш яскравим опусом, що репрезентує стиль даного автора, на наш погляд, виступає його Соната № 1, що з'явилася в період активного

формування його творчої особистості і стилю. Соната № 1 Д. Мійо являє собою твір, народжений на перетині, з одного боку, новаційних пошуків композитора в сфері політональності, трансформації гармонічних структур (квінто-квартові вертикалі-співзвуччя з 24-х звуків), з іншого – в співвідношенні з національними французькими традиціями, що проявляється в апелюванні до принципів жанрово-програмного узагальнення (Пастораль – II ч.), в пануванні експозиційного принципу і політематизму. Останнє композитор розглядає як один з базових принципів свого творчого методу, який протиставляється, наприклад, німецько-австрійській композиторській школі. Як зазначає Л. Кокорева, «Брамса і Малера він [Д. Мійо] звинувачує в тому, що вони “заплуталися в нескінченному розвитку, що робить їх симфонії [так само як і інші твори сонатно-симфонічного циклу] риторичними диспутами на теми моралі”» [8, 17].

Новаційний тонус відрізняє і фортепіанну творчість А. Жоліве, зокрема, його фортепіанну Сонату № 2 (1957), присвячену пам'яті Б. Бартока. Цей твір А. Жоліве являє собою оригінальний синтез творчо переломленої серійності з елементами стилю Б. Бартока та національних традицій французької клавірності / фортепіанності, що тяжіє до сюїтності і жанрово-орієнтованого та театралізованого подання тематичного матеріалу. Відзначимо також, що, незважаючи на відсутність програмних пояснень-визначень або посилань на жанрову конкретику, твір відрізняється певною театралізованістю подання музичного матеріалу. Шість разів змінюється темп в 1-й частині (від Allegro molto до Presto). Надзвичайно широким є динамічний діапазон даної сонати, що особливо є очевидним у другій частині. Тут градації вимірюються нерідко миттєвими переходами- «перепадками» від *fff* до *pppp*.

Фортепіанна соната А. Дютіє – «романтика, який розмовляє мовою ХХ століття» [11, 197] – стає осередком авторського стилю композитора, що творчо розвиває типові якості французької фортепіанної сонати в її орієнтованості на сюїтно-варіаційний принцип і оригінальне втілення жанрово-стильових та духовно-етичних настанов творчості С. Франка. Соната представляє собою монументальну композицію (Allegro con moto – Lied – Хорал і варіації). Класичний принцип циклізації сонати композитор насичує варіаційністю, що співвідноситься із докласичними методами формування тематизму за принципом

експонування ядра і загальних форм руху, інтонаційної концентрації і «розсіювання».

Фінал Сонати – Хорал з варіаціями – найбільш змістовна і вражаюча частина твору. Оркестральність фортепіанної фактури досягає тут такого ступеня, що в деяких епізодах композитору довелося записувати текст на чотирьох нотних станах. Відзначимо, що за подібною масштабністю фактури бачиться не тільки тенденція до її симфонізації, а й наслідування органної традиції. Французька інструментальна музика другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст. представлена також і жанром органної симфонії, що репрезентована саме в даній музично-історичній традиції (Ш. Відор, Луї Вьєрн, Поль де Маленгро та ін.) [див. про це більш детально: 9]. Одночасно дана традиція багато в чому також стимулювалася і духовно-етичними і музично-естетичними настановами творчості С. Франка та його послідовників, які для А. Дютійє як автора традиційного напрямку, ймовірно, були досить істотними.

Національна своєрідність в трактуванні сонатного циклу, далекого від «моделі» віденського класицизму є показовою і для фортепіанної творчості Ф. Пуленка. Так Соната, створена композитором в 1918 році, включає Прелюдію, Пастораль і Фінал, в той час як ще один зразок даного жанру, датований вже 1952 роком, частково нагадує за своєю структурою театральну п'єсу: Пролог, Allegro molto, Andante lirico, Епілог. Перший з названих творів Ф. Пуленк писав, будучи покликаним на війну. Перебуваючи в Сен-Мартен, композитор працював одночасно і над Сонатою, і над «Безперервними рухами». Малі масштаби Сонати, апелювання до тричастинних структур в кожній з частин (при фактичному ігноруванні сонатного алегро) – все це так чи інакше дозволяє співвіднести цей твір, на думку І. Медведєвої, з сюїтою [12, 39]. Її типологічні якості очевидні і в інтонаційній спільності тематизму всіх частин, генеза якого формується вже в початкових тактах І частини. Одночасно, яскравість музичного матеріалу Сонати, часто заснованого на танцювальних трихордових зворотах, політональні поєднаннях, нагадують також стиль «Петрушки» І. Стравінського, чия творчість було надзвичайно популярною у Франції того часу.

Аналогічної роду якості демонструє також і Соната для двох фортепіано в чотири руки, створена в 1953 році на замовлення американських піаністів Артура Голда і Роберта Фіздела. Твір формально не має

спеціальних програмних підзаголовків. Проте, численні ремарки, калейдоскопічність тематизму, часті зміни темпу, динаміки, нарешті, апелювання до семантики «прологу» та «епілогу» (назви частин Сонати) – все це так чи інакше виявляє театральну-розповідний характер твору, що співвідноситься з інструментальним спектаклем, інтерпретація якого вимагає від виконавців не тільки високої технічної підготовки, а й великого артистизму. Відзначимо також, що при досить частих жанрово-метричних змінах, все ж однією з домінуючих жанрових основ виступає вальсова тридольність, яка об'єднує музичний матеріал всіх частин циклу.

Висновки. Отже, народжена на перетині німецького, італійського та власне французького інструменталізму, французька фортепіанна соната поступово визначалася в своїх жанрово-стильових уподобаннях, які тяжіли, на відміну від її німецько-австрійської «моделі», до сюїтності, театральності, програмності, поліфонізації фактури, мінімалізації розробковості, панування експозиційного принципу і політематизму. Специфіка циклізації позначена в сонаті подібного роду зміщенням смислового центру на користь фіналу. Фортепіанні сонати В. д'Енді, П. Дюка, А. Жоліве, Д. Мійо, А. Дютійє, Ф. Пуленка демонструють домінування неокласичної стильової спрямованості, схильність до драматичного, неконфліктного типу драматургії. Водночас типові якості французької фортепіанної сонати в творчості названих авторів очевидні в тяжінні до опосередкованої програмності через втілення театральної якості, до клавірного (поліклавірного) або органно-поліфонічного фактурного подання та інтерпретації тематичного матеріалу, а також співвідносності сонати з сюїтною циклічністю.

#### *Література*

1. Андросова Д. В. Символізм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Асафьев Б. Французская музыка и ее современные представители // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. М.: Музыка, 1975. С. 112–126.
3. Валькова В. Б. Соната // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. М.: Советская энциклопедия, 1989. Т. 5. Стлб. 193-199.
4. Горюхина Н. Сонатная форма у венских классиков // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музикознавство з ХХ у ХХІ ст. Вип. 7. К., 2000. С. 9-16.

5. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. К.: Музична Україна, 1973. 309 с.
6. Епишин А. В. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2006. 148 с.
7. Зингер Е. М. Из истории фортепианного искусства Франции: До середины XIX века. М.: Музыка, 1976. 112 с.
8. Кокорева Л. Дариус Мийо и его время // Мийо Д. Моя счастливая жизнь. М.: Композитор, 1998. С. 7-44.
9. Кривицкая Е. Д. Французские органная соната и симфония: к проблеме типологии жанра // Музыкальная академия. 2017. № 2. С. 106-108.
10. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX веков: Учебное пособие. СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2010. 432 с.
11. Куницкая Р. Французские композиторы XX века: Очерки. М.: Советский композитор, 1990. 208 с.
12. Медведева И. Франсис Пуленк. М.: Советский композитор, 1969. 238 с.
13. Медушевский В. Духовный анализ музыки. Учебное пособие в двух частях. М.: Композитор, 2014. 632 с.
14. Медушевский В. Христианские основания сонатной формы // Музыкальная академия. 2005. № 4. С. 13-27.
15. Полянська Т. Тріо-соната як типологічний жанровий феномен у західноєвропейському музичному мистецтві XVII-XVIII ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 15 с.
16. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. Л.: Музыка, 1983. 231 с.
17. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. СПб.: «Лань», 2001. 496 с.
18. Шитикова Р. Г. Формирование семантических признаков сонаты в процессе исторической эволюции жанра: XX столетие // Научное мнение. Философские и филологические науки, искусствознание. 2014. № 12. С. 18-27.
5. Goryukhina, N. (2000). Sonata form in Viennese classics. Naukovyy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovsk'koho. Muzykoznavstvo z XX u XXI st. 7, 9-16 [in Ukrainian].
5. Goryukhina, N. (1973). Evolution of sonata form. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
6. Epyshyn, A. V. (2006). Baroque music magic: Italian trio sonata. St. Petersburg: Kompozitor. Sankt-Peterburh [in Russian].
7. Zynher, E. M. (1976). From the history of piano art in France: Until the middle of the XIX century. Moscow: Muzyka [in Russian].
8. Kokoreva, L. (1998). Darius Milhaud and his time. Miyo D. Moya schastlivaya zhizn'. Moscow: Kompozitor [in Russian].
9. Krivitskaya, E. D. (2017). French organ sonata and symphony: on the problem of the typology of the genre. Muzykal'naya akademiya. 2, 106-108 [in Russian].
10. Kudryashov, A. YU. (2010). Theory of musical content. Artistic ideas of European music XVII-XX centuries: Textbook. St. Petersburg: «Izdatel'stvo PLANETA MUZYKI»; Izdatel'stvo «Lan'» [in Russian].
11. Kunitskaya, R. (1990). French composers of the twentieth century: Essays. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
12. Medvedeva, I. (1969). Francis Poulenc. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
13. Medushevskyy, V. (2014). Spiritual analysis of music. Tutorial in two parts. Moscow: Kompozitor [in Russian].
14. Medushevskyy, V. (2005). Christian grounds of sonata form. Muzykal'naya akademiya. 4, 13-27 [in Russian].
15. Polyans'ka, T. (2016). Trio Sonata as a Typological Genre Phenomenon in Western European Musical Art of the 17th-18th Centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].
16. Fylenko, H. (1983). French music of the first half of the twentieth century: Essays. Leningrad: Muzyka [in Russian].
17. Kholopova, V. (2001). Forms of musical works. Tutorial. St. Petersburg: Izdatel'stvo «Lan'» [in Russian].
18. Shytykova, R. H. (2014). Formation of semantic features of sonata in the course of historical evolution of the genre: XX century. Nauchnoye mneniye. Filosofskiy i filologicheskyye nauki, iskusstvovedeniye. 12, 18-27 [in Russian].

### References

1. Androsova, D.V. (2014). Symbolism and polyclaviness in piano performance of the twentieth century. Odesa: Astropoint [in Ukrainian].
2. Asaf'yev, B. (1975). French music and its modern representatives. Zarubezhnaya muzyka XX veka. Materialy i dokumenty. Moscow: Muzyka [in Russian].
3. Valkova, V. B. (1989). Muzykal'naya entsiklopediya v 6-ti tomakh. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 08.10.2020  
Отримано після доопрацювання 02.11.2020  
Прийнято до друку 05.11.2020*