

SONATINA PENTRU FLAUT ȘI PIAN DE H. DUTILLEAUX: PARTICULARITĂȚILE GENULUI ȘI LIMBAJULUI MUZICAL

SONATINA FOR FLUTE AND PIANO BY H. DUTILLEAUX: PECULIARITIES OF GENRE AND MUSICAL LANGUAGE

ANGELA ROJNOVEANU¹,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0002-9882-3915>

CZU [780.8:780.641.2.082.3]:781.61

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.05>

Henry Dutilleaux aparține pleiadei de muzicieni francezi ce și-au desfășurat activitatea în a doua jumătate a sec. XX și au consemnat o nouă etapă în evoluția componisticii franceze după C. Debussy, M. Ravel și membrii Grupului celor Șase. Prin lucrările sale muzicale maestrul a adus un suflu nou și inedit în evoluția tehnicii moderne, constituind avangarda universală a epocii. Una dintre lucrările timpurii ale lui Henry Dutilleux este Sonatina pentru flaut și pian, care denotă orientarea academică a compozitorului în abordarea genurilor și o viziune personală asupra genului și a formei de sonatină. În articolul de față Sonatina lui H. Dutilleaux este analizată sub aspectul evoluției genului și a formei. Cele trei părți se desfășoară attacca, cu o trecere lină, într-o evoluție permanentă și consecventă a discursului. Lucrarea nu este doar o compoziție reușită, realizată cu știință și inspirație, ea a devenit una dintre piesele de importanță în repertoriul universal cameral pentru flaut.

Cuvinte-cheie: Henry Dutilleaux, sonatină pentru flaut și pian, evoluția genului, instrumente aerofone, compozitor francez

Henry Dutilleaux belongs to the group of French musicians who worked in the second half of the 20th century and recorded a new stage in the evolution of French composition after C. Debussy, M. Ravel and the members of the Group of Six. Through his musical works, the maestro brought a new and original breath to the evolution of modern technique, constituting the universal avant-garde of the era. One of Henry Dutilleux's early works is the Sonatina for Flute and Piano, which denotes the composer's academic orientation in approaching genres and a personal view on the sonatina genre and form. In this article, H. Dutilleaux's Sonatina is analyzed from the point of view of the evolution of the genre and form. The three movements unfold attacca, with a smooth passage, in a permanent and consistent evolution of the discourse. The work is not only a successful composition, performed with knowledge and inspiration, it has become one of the important pieces in the universal flute chamber repertoire.

Keywords: Henry Dutilleaux, Sonatina for flute and piano, genre evolution, wind instruments, French composer

Introducere

Henry Dutilleux (1916-2013) aparține pleiadei de muzicieni francezi ce și-au desfășurat activitatea în a doua jumătate a sec. XX și au consemnat o nouă etapă în evoluția componisticii franceze după C. Debussy, M. Ravel și membrii *Grupului celor Șase*. Prin lucrările sale muzicale maestrul a adus un suflu nou și inedit în evoluția tehnicii moderne, constituind avangarda universală a epocii.

Creația lui Henry Dutilleux a fost o perioadă îndelungată de timp umbrită de activitatea componistică și lucrările moderniste ale contemporanilor săi, precum O. Messiaen, P. Boulez, Ed. Varese și alții. Printre ei, Henry Dutilleux era considerat un „tradiționalist”, un compozitor cu o viziune individuală, dar mai puțin pasionat de experimentările extreme. Muzica concretă, electronică, serială, care au subjugat și fascinat tehnica și mentalitatea creativă a majorității compozitorilor francezi din perioada postbelică, a rămas pentru H. Dutilleux un domeniu colateral ideilor sale de creație. Totodată, maestrul a asimilat cele mai noi fenomene ale componisticii moderne, considerând că ele largesc spectrul sonor, îmbogățesc imaginația componistică, oferă noi posibilități de expresie și de relatare a aspectelor ideatice în abstractivitatea muzicală.

¹ E-mail: angela.rojnoveanu@amtap.md

Creația lui Henry Dutilleux a rămas în cadrul canoanelor istorice ale logicii muzicale, ale mijloacelor de expresie elaborate de secole de tradiția componistică europeană. Maestrul se „ferea” de aderența la anumite reguli, dogme în procesul de creație, considerând cel mai important lucru respectarea libertății creative, neaderarea la tehnicile structuralizate, schematizate. În concepția artistului muzica modernă se constituie nu doar din muzicieni radicaliști ce neagă și revoluționează logica componistică, dar și din autori care aleg voluntar sau intuitiv să continue căile trasate de generațiile anterioare de compozitori în cadrul principiilor și mijloacelor de expresie tradiționale. Astfel, Henry Dutilleux se situează pe linia „independentă”, alături de compozitorii ce nu au aderat la anumite grupări non-conformiste și se bazează pe „instinctul” de creație, pe inspirație, chemarea interioară, urmând, și nu anihilând, realizările generațiilor anterioare.

Fără îndoială, Henry Dutilleux este o figură complexă în panorama compozitorilor francezi din sec. XX, deoarece nu a fost străin experimentărilor cu tehnica acustică modernă. El a lucrat o perioadă îndelungată la Radio France – aproximativ 20 de ani – în secția de ilustrații muzicale și era la curent cu posibilitățile oferite de noua aparatură de sonorizare, înregistrare, prelucrare a sunetelor etc. Astfel, maestrul a cunoscut și a utilizat practicile muzicale ale timpului său, precum tehnica dodecafonică, serialismul etc.

Rămânerea lui în cadrul tradiționalismului, pe pozițiile de „independent” a fost conștientă, putem spune „ideologică”, fiind cimentată de numeroase căutări și cercetări în domeniul componisticii moderne. După cum se știe, H. Dutilleux a studiat intens creația lui Vincent d'Indy, I. Stravinsky, C. Debussy, M. Ravel ș.a.

Henry Dutilleux a abordat genurile tradiționale, precum simfonia, concertul, sonata, sonatina, cvartetul, în care linia melodică se distinge, preluând ca metodă evolutivă tehnicile polifonice re-nascentiste. El a optat pentru necesitatea de a exprima ideile în muzică într-un mod clar, accesibil publicului. Una dintre primele lucrări instrumentale ale maestrului este Sonatina pentru flaut și pian. Scrisă în anul 1942 ca piesă obligatorie la examenul de admitere la Conservatorul din Paris, ea denotă orientarea academică a compozitorului în abordarea genurilor și o viziune personală și profund conștientizată a genului și a formei de sonatină.

Particularitățile genului și a formei de sonatină

Genul de sonatină este cunoscut încă din perioada barocului. Ocazional, denumirea de sonatină apare în creațiile lui J.S. Bach, G.F. Haendel, însă în tratări diferite. La Haendel găsim o piesă mono-partită pentru clavecin intitulată *Sonatina*. La J.S. Bach acest termen este folosit pentru introducerile orchestrale la lucrările vocale de proporții, precum erau cantatele. Spre exemplu, în cantata *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* partea introductivă *Adagio* este denumită *Sonatina*.

Din punct de vedere lingvistic, termenul de sonatină este tratat ca o sonată mică. Însă după cum se remarcă în literatura de specialitate [1], în istoria muzicii nu s-a stabilit un singur concept al genului de sonatină. De regulă, această denumire este aplicată unei piese în forma de sonată, de proporții mai mici și mai ușoară din punct de vedere instrumental și care avea utilitate didactică. Acest concept al genului de sonatină îl găsim în creația lui M. Clementi (celebrele 6 sonatine pentru pian op.36), L. Beethoven (două sonatine op.49), A. Diabelli (sonatina op.151), F. Kuhlau (sonatine op.20, 55) etc.

În sec. XIX au fost mai mulți compozitori care au scris sonatine pentru diferite formule instrumentale: A. Dvořák (Sonatina în Sol major pentru vioară și pian), compozitorul și pianistul francez Ch. Alkan (Sonatina pentru pian op.61), pianiștii și compozitorii germani S. Heller, F. Spindler și alții. Dacă în secolul romantismului genul de sonatină este abordat mai rar, în sec. XX el a provocat un interes mai pronunțat și mai complex. Autori celebri, de talie universală, aflați în avangarda procesului și progresului artei componistice, precum B. Bartók, D. Kabalevski, A. Hacıaturian, Z. Fibich, J. Sibelius, M. Ravel, Z. Kodaly, compozitorul englez M. Arnold au scris sonatine pentru diferite instrumente solo și duo.

Chiar dacă sonatina nu reprezintă unul dintre genurile de vârf, genurile „înalte” și prioritare ale culturii componistice, putem să distingem două tipologii în abordarea ei: sonatina ca formă și sonatina ca gen.

Sonatina ca formă este concepută ca o variantă compactă a formei de sonată, unde temele principale sunt redată mai concis, au dimensiuni mici, de regulă, reprezintă o perioadă, contrastul între temele principale este minimalizat, poate lipsi puntea sau tema concluzivă, deseori se desfășoară fără secțiunea de dezvoltare, are o secțiune de tratare scurtă cu funcția de legătură între expoziție și repriză. Sonatinele au mai puține părți decât sonatele (spre exemplu, două părți în Sonatina în Sol major op. 49 de L. Beethoven). Ele sunt de proporții mici și medii, iar forma de sonată în partea întâi este reprezentată prescurtat, asigurându-se prezența a două teme în tonalități cu corelația de tonică – dominantă, apoi reluarea lor în tonalitatea principală. Părțile ce urmează sunt scrise în formă de menuet sau romanță, temă cu variațiuni sau rondo clasic.

Sonatina ca gen nu este stabilizată decât la începutul sec. XIX în creația compozitorilor clasici pianiști, care scriau sonatine, concepându-le ca o variantă mai lejeră, mai puțin complexă, din punct de vedere a dimensiunilor, formei, a conținutului ideatic și a problematicii interpretative. Aceste sonatine erau predestinate utilizării în cadrul studiilor muzicale, ca o treaptă în însușirea unor compoziții de proporții mai mici, pregătitoare, pe undeva, pentru genul complex și elaborat de sonată.

În perioada postromantismului și a modernismului sonatina ca gen devine în unele cazuri reprezentativă pentru un concept diferit de sonata romantică, este concepută ca o variantă „neo” a sonatei timpurii clasice. În acest sens sonatina este utilizată în neoclasicismul muzical. Ca exemplu aducem celebra Sonatină pentru pian de Maurice Ravel. Despre această lucrare Alfred Cortot afirma că „ea ne duce spre tradițiile clavecinistilor vechi francezi... Ea se numește sonatină nu pentru că este o sonată ușoară (este suficient să o studiezi ca să îți dai seama despre contrariu), ci pentru că, din punct de vedere al construcției, este o sonată „comprimată”, redusă la elementele compoziționale esențiale ale formei și, prin urmare, prescurtată” [2 p. 195].

Particularitățile compoziției și limbajului muzical în Sonatina pentru flaut și pian de H. Dutilleux

Sonatina pentru flaut și pian de Henry Dutilleux demonstrează că autorul în acest opus timpuriu posedă deja maiestuos formele și genurile clasice. Lucrarea nu este doar o compoziție reușită, realizată cu știință și inspirație, ea a devenit una dintre piesele de importanță în repertoriul universal cameral pentru flaut. Compozitorul și criticul muzical francez Jean Roy a remarcat calitățile sonatinei scriind: „Această lucrare incisivă, de o rară eleganță, îl arată deja pe muzician în deplină posesie a tehnicii sale” [3 p. 25].

Sonatina pentru flaut și pian de Henry Dutilleux este concepută ca un ciclu din trei părți. Partea I (*Allegretto*) se desfășoară ca un discurs fluid, marcat de o cantabilitate lirică și o atmosferă pozitivă, senină, reflexivă. Este o muzică tonală, accentuată chiar din primele măsuri de trisonul tonicii re minor, urmat de un „joc” subtil al culorilor modale de major-minor, armonic-natural, frigid și lidic pe orizontală, subordonat unui flux linear, pe două voci strict paralele la distanța de două octave și încadrat în măsura de 7/8. Acestea sunt elementele expresive din tema principală expusă la pian și structurată pe fraze din două măsuri, arcuite pe un *legato* strict în ascendență și descendență.

Tema principală reprezintă o formă bipartită simplă de tipul AA1, fiecare dintre secțiuni fiind o perioadă din două propoziții cu lărgirea în propoziția a doua (4+5 masuri). Contrastul interior este realizat prin varierea timbrală. În secțiunea a doua melodia este intonată la flaut, însă treptat discursul evoluează cu o perpetuare, un mers mai dinamic, cromatizat, astfel pregătindu-se intrarea temei a doua. În această formă de sonată lipsește puntea, rolul de trecere spre următoarea secțiune a formei este preluat de ultima propoziție a temei principale.

Tema secundară este introdusă de pian (cifra 2), fiind expusă în tonalitatea paralelă – Fa major. Ea aduce un contrast prin aspectul jucăuș, capricios. Melodia în caracter de scherzo se desfășoară în

registru acut, în tușeul de *staccato* și *non legato* la pian, se structurează pe o intonație de două măsuri repetată și pe succesiunea turației armonice ostinato.

Flautul începe propoziția a doua cu o linie melodică în registrul acut, axată pe cinci sunete pentacordice diatonice *do-re-mi-fa-sol*. Această formulă intonativă desfășurată după principiul variantelor îi dă o alură etno-folclorică.

Dezvoltarea compactă (cifra 3) este axată pe tema principală, prelucrată imitațional. Celula lucrativă reprezintă intonația de început a temei principale, care este trasată la pian în corelația de tonică – dominantă, apoi preluată la flaut și condusă prin mai multe tonalități în raport de cvintă. Am remarca utilizarea preponderentă a mijloacelor polifonice în procedeele de prelucrare – imitația, inversarea, secvențele. Discursul atinge punctul culminant printr-un *crescendo* rapid și o urcare activă în registrul acut la pian și flaut, dinamizarea ritmică.

Repriza (cifra 4) este prescurtată, reprezintă o perioadă monofrazică, în care este adusă doar tema principală. Un pasaj de virtuozitate la flaut în *staccato* – o urcare în gamă pe nuanța *decrescendo* spre *pianissimo* cu o suspendare pe sunetul *la* din octava a treia – încheie expoziția în tonalitatea re minor.

Urmează o secțiune quasi cadența în care se delimitează două fraze mari construite din „replicile sobre” ale pianului în registrul grav, axate pe succesiunea octavelor paralele și a acordurilor complexe alcătuite din trisonurimonoterțare, și frazele de virtuozitate ale flautului. La baza acestor fraze improvizatorice la fel sunt plasate structurile terțare, trisonurile și septacordurile. Din aceste structuri terțare se compune și următorul *Andante* (cifra 6), ce reprezintă partea lentă a ciclului monopartit. De fapt, în frazele improvizatorice ale flautului se cristalizează tematismul, „intonațiile-cheie” ale discursului din partea a doua.

Andante-ul este alcătuit din două secțiuni, are o formă bipartită simplă de tipul AB. În prima secțiune melodia începută la pian și preluată apoi de flaut se grefează pe înlănțuirea a două intonații de terță mare (*do diez – mi diez; si diez – sol diez*), expuse direct sau inversat. În prima secțiune A cele două fraze din punct de vedere al evoluției tonal-armonice și melodice se află într-o corelație de cvintă. Fraza întâia se desfășoară în tonalitatea *do diez minor*, și se distinge prin acompaniamentul pulsant pe ritm sincopat pe punctul de orgă *mi*. Fraza a doua se transpune în tonalitatea *fa diez minor*, în registrul acut, iar acompaniamentul desfășurat pe punctul de orgă *sol* evoluează figurativ.

Secțiunea a doua B (cifra 7), chiar dacă începe cu indicația autorului *molto cantabile* și în nuanța *pianissimo*, aduce o dinamizare a discursului. Țesutul muzical este mai dens, se desfășoară pe câteva linii-planuri: – melodia la flaut în registrul acut, axată pe repetarea intonației terțare preluate din secțiunea quasi cadența; – planul melodic la pian compus din repetarea variantelor intonației tricordicela – *sol bemol – fa* în formula ritmică sincopată; – acompaniamentul alcătuit din figurile în triolet din registrul mediu, figurațiile în duolete din registrul grav și punctul de orgă pe *mi bemol*. Evoluția discursului vine spre o animare treptată, printr-un *crescendo* general se ajunge la următorul fragment ce reprezintă o quasi cadența la pian (cifra 8) – o urcare în trepte din registrul grav în registrul acut cu evidențierea intonațiilor de semiton cu accentuarea primului sunet. Acest pasaj lung de virtuozitate face legătura dintre partea de mijloc și Finalul sonatinei.

Ultima parte (cifra 9) are indicația *gaiement* (din franceză – jucăuș, vesel) și aduce tonalitatea Fa major, măsura de 2/4, un discurs evident ludic, scherzat. Este cea mai lungă parte a sonatinei, în care prevalează ritmul variat, atmosfera sărbătorească, jucăușă, pe alocuri dansantă. Distingem trei secțiuni ce alcătuiesc forma tripartită complexă cu repriză de tipul ABA1. În tematismul din prima secțiune se observă prevalarea intervalicii de cvartă și cvintă, melodia este relatată în formă de canon între pian și flaut. Secțiunea B (cifra 11 plus 4 măsuri) aduce un caracter săltăreț, dansant, asemănător cu o tarantelă prin ritmica punctată și triolete în șaisprezecimi. În pasajele de triolete se deslușește o asemănare cu muzica orientală din lucrările lui N. Rimski-Korsakov (din suita *Șeherezada* sau opera *Cucoșul de aur*). Această parte pune la încercare tehnica flautistului datorită pasajelor de virtuozitate lungi, precum și cântatului frulatto.

Revenirea temei întâi într-o variantă evolutivă – tonalitatea Fa diez major, nuanța de *pianissimo*, plierea unei melodii cantabile la flaut peste intonațiile de bază (cifra 12) – poate fi considerată ca o continuare a secțiunii de mijloc, ce conduce spre repriza propriu-zisă (cifra 13) cu reluarea tonalității Fa major și a tempoului inițial. Evoluția discursului se îndreaptă spre o dramatizare treptată și puternică, prin precipitarea discursului la flaut, împânzit de numeroase pasaje de virtuoziitate în game ascendente, triluri, accente și urcarea în registrul acut, conducând spre o culminație masivă în acorduri pe o formulă ritmică sincopată și accentuată în nuanțele de *forte-fortissimo* la pian (cifra 15). Urmează cadența la flaut solo cu numeroase pasaje de virtuoziitate alcătuite din diverse succesiuni sonore (arpegii lungi, arpegii scurte, secvențieri, gama cromatică în dublu *staccato* etc.).

În Codă se aud intonațiile din secțiunea a doua (B), pasaje în triolete, cu o creștere treptată a nuanțelor dinamice (de la *pianissimo* spre *fortissimo*), accelerarea tempoului. În ultimele măsuri este repetată intonația de început a părții finale. Această încheiere jovială, optimistă, majoră a sonatinei în tonalitatea Fa major denotă o aliniere la tradiția romantică și postromantică, unde finalul lucrărilor este marcat de un pozitivism și optimism accentuat.

Concluzii

Analiza Sonatinei pentru flaut și pian de Henry Dutilleux ne relevă anumite particularități ale conceptului asupra genului și formei de sonatină a autorului. Remarcăm că pentru H. Dutilleux sonatina este un gen diferit de sonată, care este văzută de el în tradiția romantică ca o lucrare de mari proporții conceptuale și compoziționale. Sonatina este un gen mai puțin riguros, mai flexibil, ce permite anumite abateri de la canoanele genului – precum introducerea momentelor improvizatorii, de fantezie între părțile întâia și a doua la flaut și apoi la pian, introducerea cadenței în finalul lucrării.

Mentținându-se în cadrul limbajului tradițional postromantic, tonal, H. Dutilleux reușește să creze o lucrare în care este dezvoltată tradiția muzicală franceză trasată în prima jumătate de secol la C. Debussy, M. Ravel, compozitorii *Grupului celor Șase*. Sonatina reprezintă o lucrare elaborată în care cele trei părți ciclice sunt aduse într-un raport componistic tradițional: partea întâia în formă de sonată, partea a doua lirică *Andante*, partea a treia în caracter dinamic, jucăuș. În același timp, forma de sonată este tratată compact, lipsește contrastul puternic dintre temele principale, dezvoltarea este scurtă. Compozitorul utilizează pe larg procedeele preluate de la tehnica contrapunctului – imitații, canon, secvențe. Unitatea ciclului este realizată prin faptul că toate părțile se desfășoară *attacca*, cu o trecere lină, într-o evoluție permanentă și consecventă a discursului.

Pentru logica componistică utilizată de Henry Dutilleux este important linearismul conceptual, distingerea a câtorva linii spectrale create la flaut și pian. Acest linearism, venit din tehnica contrapunctului, stă la baza logicii armonice, conturează formațiunile verticale, reprezentând structuri terțare, mișcări în cvarte și cvinte paralele.

Concluzionând, putem afirma că lucrarea analizată reprezintă un exemplu de continuitate a tradiției componistice într-un context modernist și la un nivel tehnic și artistic de înaltă anvergură. În Sonatina pentru flaut, Henry Dutilleux se afirmă încă o dată ca un compozitor pentru care melodicitatea, ca reflectare a aspectului emoțional, a expresiei artistice, precum și afectivitatea muzicii reprezintă valorile primordiale incomensurabile și eterne ale artei sunetului.

Referințe bibliografice

1. BUGHICI, D. *Dicționar de forme și genuri muzicale*. București: Editura Muzicală, 1978.
2. КОПТО, А. *О фортепианном искусстве. статьи, материалы, документы*. Москва: Музыка, 1965.
3. THURLOW, J. *Henry Dutilleux, la musique des songs*. Paris: Millenaire III, 2006. ISBN 978-2911906138.