УДК 78.071.1(44)(092):[780.8.082.2:780.644.1:780.616.432]
DOI 10.34064/khnum1-58.03

Козиряцький Михайло Сергійович
кандидат в доктори мистецтв Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського;
e-mail: kozyriatskyi94@gmail.com
ORCID 0000-0002-4079-8884

КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СОНАТИ ДЛЯ ГОБОЯ ТА ФОРТЕПІАНО Ф. ПУЛЕНКА

У статті здійснено аналітичну розвідку, що виявляє композиційно-драматургічну логіку та стилістичні особливості камерного твору Ф. Пуленка. Підсумовуються окремі відомості щодо цитат і алюзій, які є в музичному тексті і які, з одного боку, вказують на багатосторонні зв'язки з російською музикою (що не обмежені лише із вшануванням пам'яті С. Прокоф'єва), але й відсилають до творчості І. Стравінського і М. Мусоргського), а з іншого – на меморіальний задум твору, пов'язаний з підсумками власного життєвого шляху, на що вказують автоцитати з духовних творів. Зв'язок із російською музикою простежено в інтонаційному строї, прийомах фактурного викладу в партії фортепіано, що нагадують стиль Прокоф'єва, у драматургії Скерцо, де відображено конфлікт ліричного та гротескного образів, що нагадує про балет Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта». Робиться висновок, що Соната має жанрову та сюжетно-психологічнупрограму і риси сюїтності в загальній будові циклу та окремих частинах. ■ ***Ключові слова:*** *соната, гобой, пізній стиль, еволюція жанру, лірика, гротеск, сюїтність.*

Постановка проблеми. Камерно-інструментальна музика Ф. Пуленка-– яскрава, самобутня і важлива за своїм значенням частка творчої спадщини композитора. Особливе місце в ньому займає жанр сонати, представлений десятьма творами для різних інструментів. Ф. Пуленк звертався до нього протягом усього свого творчого шляху, тому вивчення зразків цього жанру, що належать різним періодам допомагає прослідкувати еволюцію композиторського стилю.

Соната для гобоя та фортепіано як один з останніх творів Ф. Пуленка підсумовує досвід його роботи в цьому жанрі і є зразком пізнього стилю композитора,якому притаманні особливості, характерні для французької та російської композиторських шкіл. Проте, попри широку популярність серед виконавців камерно-інструментальні твори Ф. Пуленка є недостатньо висвітленими в музикознавчих працях.

Аналіз останніх публікацій за темою. Сонати для різних інструментів Ф. Пуленка мають досить фрагментарне висвітлення в музикознавчих роботах. Фортепіанні сонати розглянуто у працях Т. Боревич (2010). Флейтову – у Ж. Жакенової (2009), А. Шевченко (2011), кларнетову – О. Багрової (2014), Д. Менделенко (2016). Окрім цього камерно-інструментальні сонати Ф. Пуленка вивчаються переважно у виконавському ракурсі І. Галочкіною (1989). У статті Д. Менделенко узагальнено відомості про сонати Ф. Пуленка для флейти, кларнету і гобоя, що знаходяться в різних монографічних джерелах, присвячених життєтворчості композитора, надано певні аналітичні спостереження. Цінність останніх сонат, на думку Д. Менделенко, полягає в тому, що Ф. Пуленк втілив в своїй зрілій творчості «сучасну ідею відкритості і багаторівневості художнього тексту» (Менделенко, 2016: 144), оскільки обидві останні сонати фактично повністю засновані на цитатах, автоцитатах, доповнених різноманітними алюзіями. Д. Менделенко виявляє в Сонаті для гобоя цитату зі Скрипкового концерту І. Стравінського, а також автоцитати з духовних творів Ф. Пуленка: «Літанія Чорної матері Рокамадурської», «Маленьких молитов Святого Франіска Ассизького» і «Семи респонсоріїв Святого тижня», що зумовлено меморіальним задумом твору. Окрім того І. Галочкіна вбачає в Сонаті також певні відсилання до «Ромео і Джульєти», П'ятої симфонії С. Прокоф'єва. Іншими словами, в кожного з дослідників виникають власні асоціації у зв'язку з тематизмом Сонати для гобою і фортепіано, але всі вони так чи інакше пов'язані із російською музикою, що відповідає задуму композитора – вшануванню пам'яті С. Прокоф'єва (Галочкіна, 1989).

Мета статті – виявити композиційно-драматургічні особливості Сонати для гобою і фортепіано Ф. Пуленка.

Методи дослідження. Історико-стильовий та культурологічний методи, що застосовуються у дослідженні, – зумовлюють уявлення

про історичний і загальнокультурний контекст, в якому формувався індивідуальний стиль Ф. Пуленка; жанрово-стильовий метод – направлено на розкриття індивідуальних жанрових і стильових параметрів Сонати для гобоя та фортепіано; структурно-функціональний – направлений на розкриття єдності усіх елементів музичної мови та форми, їх драматургічних функцій в аналізованих творах; біографічний – зумовлює уявлення про вплив певних фактів біографії Ф. Пуленка на образність та драматургію його пізніх творів.

Виклад основного матеріалу. Сонату для гобоя та фортепіано присвячено пам'яті С. Прокоф'єва, що пояснюється не лише дружніми відносинами композиторів, а й загальним інтересом французьких композиторів до російської музики. (Згадаємо захоплення К. Дебюссі творами М. Мусоргського, Російські сезони в Парижі 20-рр. ХХ ст., підчас яких ставилися опери композиторів «Могутньої купки», а також балети І. Стравінського, С. Прокоф'єва).

У Сонаті для гобоя і фортепіано Ф. Пуленком були використані деякі специфічні прийоми, характерні для творів С. Прокоф'єва, як знак поваги до російського композитора. Цей твір має жанрову та сюжетно-психологічну програмність, про що свідчать назви частин: І частина – Елегія, друга – Скерцо, третя – Скорбота.

Назва І частини – Елегія – в перекладі з грецької мови означає «жалобна пісня». Цей жанр є досить поширеним в творчості саме російських композиторів. Закономірним виглядає той факт, що, присвячуючи свою сонату С. Прокоф'єву, Ф. Пуленк дав першій частини назву, пов'язану з російською культурою. Співучу, ясну за структурою мелодію гармонізовано із залученням відхилень у далекі тональності. Основну тему розфарбовують імпровізаційні підголоски, які дещо нагадують російські хорові розспіви. Композитор використовує численні органні пункти, на які нашаровуються нові, вишукані гармонії. В цій частині великою є роль сонорного звучання, темброві, гармонічних нюансів.

Музика крайніх розділів першої частини Сонати, написаної в складній тричастинній формі, відрізняється тембро-фонічною винахідливістю разом з невигадливістю мелодичної мови, терпкістю та насиченістю гармонії. Хоча в цілому ладогармонічна основа є змін-

ною, практично у всіх кадансах затверджується мажоро-мінор з тональним центром G.

Перша тема, експозиція якої проходить у гобоя (т. 3–8), являє собою приклад світлої мелодії з відтінком щемливого смутку, що прекрасно демонструє виразові можливості інструменту, але не вирізняється великою різноманітністю мелодики. Провідна роль з точки зору музичної семантики належить гармонії. Ф. Пуленк вміло користується прийомом хроматичного розцвічування акордів, який є притаманним і творчості С. Прокоф'єва.

Характерним для зрілого стилю Ф. Пуленка стає прикрашання акордової вертикалі численними гронами побічних тонів. Основу гармонічної системи композитора складають акорди субдомінантової групи, а в розвиваючих епізодах гармонія часто підпорядковується руху поліфонічних голосів; отже, лінеарність переважає над закономірностями гармонічної вертикалі.

Функція фортепіанної партії полягає в створенні своєрідного «повітряного прошарку», у якому вільно лине світла тема гобоя. Для отримання необхідного звукового ефекту піаніст повинен мати м'яке туше, вміти диференціювати фактурні пласти. Велике значення має і коректна у відношенні до авторського задуму педалізація. Ремарка Ф. Пуленка – «*beaucoup de pedale*» (в перекладі з французької – «багато педалі»). Метою автора був ефект, при якому різні гармонії виявилися б змішаними на витриманому басу G. Однак при виконанні сонати слід багато в чому орієнтуватися на якості конкретного інструменту і акустику приміщення.

Друге проведення теми, викладеної гобоєм, проходить у фортепіано. Спільному природному перебігу мелодії повинні сприяти гнучке фразування, а також динамічний і тембровий баланс в ансамблі. Досягти цього можна в результаті уповільненого програвання із зупинками в гармонічних центрах: таких, як нонакорд на останній частці восьмого такту, або співзвуччя на останніх частках чотирнадцятого і двадцять першого тактів.

Друга тема першого розділу (ц. 4) являє собою алюзію на музичний образ з увертюри «Світанок на Москві-річці» з опери «Хованщина» М. Мусоргського. Ця опера була добре відома фран-

цузьким композиторам, оскільки входила в репертуар Російських сезонів в Парижі. Нова мелодія природно випливає з попереднього тематизму, що не контрастує, а лише доповнює його. Перед слухачем оживає мальовнича картина природи, прекрасний краєвид раннього часу. Ф. Пуленк домагається оригінального звучання завдяки використанню політональності, поєднуючи одночасно *d-moll i B-dur*. Педалізація даного епізоду подібна педалізації в першій темі: автор вказує на використання однієї педалі на два такти. Так досягається звуковий ефект змішення гармоній, створюється своєрідна «туманна завіса», крізь яку немов здалеку чується тема гобоя, що імітує ранкові «голоси півнів». Ніжна трель гобоя починається в динаміці ***pp*** і за чотири такти досягає ***ff.*** Появою нового, контрастного тематизму ознаменовано початок середнього розділу тричастинної форми (ц. 6).

Напружена тема у гобоя в цьому епізоді ніби готує драматичну розв'язку, що невблаганно наближається. Мелодію побудовано досить незвично: широта фрази поєднується з гострим пунктирним ритмом, а тривалі підйоми – із короткими спусками. Складним може виявитися вірне виконання ритмічного малюнка: восьмої з двома крапками і двох шістдесятчетвертих нот. Емоційне наповнення теми цього епізоду й ритмічна фігура можуть провокувати виконавців на невиправдане прискорення темпу, чого слід всіляко уникати: у нотному тексті Ф. Пуленк залишає авторський коментар «*Sans passer»* (в перекладі з французької – «не прискорювати»). Партію гобоя насичено великою кількістю висхідних пасажів, на інтонування яких як виразної мелодії слід звернути особливу увагу. Звуковий баланс партій виписаний автором досить виразно: гобой – ***ff,*** фортепіано – ***mf.*** У число ансамблевих труднощів також входить ідентична артикуляція двох останніх восьмих, завершальних фразу на *staccato* і у гобоя, і у фортепіано. Пружний штрих сприяє збереженню напруги, так як йде слідом тема повинна виникнути раптово, без підготовки.

Наступна тема, яка супроводжується ремаркою *tres doux* («дуже ніжно»), має характер глибокого роздуму. В партіях обох інструментів з'являється питальна інтонація. Градація динаміки різко змінюється: гобой грає в шкалі нюансів від ***p*** до ***ppp,*** фортепіано постійно звучить на ***ppp***. Ф. Пуленк залучає еліптичні звороти зі зменшеними септакор-

дами, завдяки чому створюється особливий гармонічний «колорит». Знову проводиться пунктирна тема, яку можемо умовно позначити як тему року, що звучала в ц. 6. Хроматичні дисонуючі гармонії підкреслюють неминучість майбутньої трагедії.

Усвідомлення виконавцями єдності гармонічної вертикалі в цьому епізоді може досягатися шляхом уповільненого програвання зі свідомими затримками на других долях кожного такту. Важливим також є однакове виконання затактових мотивів, які дають імпульс для подальшому розвитку. Середній розділ завершується невеликою зв'язкою, що передує репризі (ц. 8). У цьому невеликому епізоді, що втілює статичність драматургічного розвитку, Ф. Пуленк звертається до лінеарної поліфонії[1], що свідчить про успадкування композитором традицій французької композиторської школи.

У репризі тематизм першого розділу викладено гранично лаконічно. Перша тема звучить у скороченому вигляді, після чого автор починає варіювати тематичний матеріал середнього розділу (ц. 10). Відповідно до ремарки «*laissez vibrer*» («стихаючи і залишаючи звучати»), за допомогою педалізації зі збільшеного тризвуку і мінорного тризвуку від *g* утворюється єдина політональна гармонія, що виконує функцію тоніки. Загальний настрій коди можна охарактеризувати як надломлений, тривожний.

Друга частина циклу – Скерцо – різко контрастує з Елегією. Вишукані гармонії і складні поліфонічні поєднання змінюються скупим одноголоссям. Якщо в першій частині текст партії фортепіано вказував на використання м'якого глибокого туше, то в другій застосовано різке *martellato.* Вишукана агогіка Елегії знищується залізною метричністю, регулярною акцентністю Скерцо. Жанр скерцо тут трактовано у гостро-гротескному плані. Вступ починається в динаміці ***f*** і має жорстку ритміку. Партії обох інструментів повністю рівноправні.

Перша тема експозиції Скерцо відрізняється графічної конкретністю і відсутністю вокальності, що вказує на її виключно інструментальну природу. Вона асоціюється з так званим ударним піанізмом, риси якого були запозичені Ф. Пуленком у С. Прокоф'єва

[1] Лініарну поліфонію застосовує М. Равель у першій частині скрипкової сонати.

(Пуленк, 1970: 87). Композитор використовує прийоми *martellato,* штрих *nonlegato*, стрибки, репетиції. Звукові завдання, які диктує партія гобоя, вражають своєю різноманітністю. Без володіння цілою низкою технічних засобів (чітке *staccato,* точне акцентування, навички витримування однорідного темпу, агогічних відхилень) коректне виконання наполегливих, ритмічно пружних, складних за інтервалікою фраз для гобоїста унеможливлюється. Певну складність для гобоїста становить і ритміка теми через наявність пауз на сильній долі такту.

Крайні частини Скерцо пронизані «гіпнотичним» ритмічним рухом. У створенні задуманого автором ефекту значну роль відіграє коректний вибір темпу і хороша темпова пам'ять виконавців, яка полягає в умінні не відхилятися від обраного спочатку руху. Дуже важливим в цій частині є коректний вибір темпу. Якщо останній буде занадто рухливим, може виникнути враження метушливості, що геть стирає характер злої сатири і гротеску. Виконавська практика свідчить, що швидкі частини камерних творів Ф. Пуленка звучать більш переконливо в темпах, дещо повільніших у порівнянні з авторськими вказівками за метрономом, але без помітних агогічних відхилень (наприклад, фінал Флейтової сонати або перша частина і фінал Тріо для гобоя, фагота і фортепіано).

Основний тематизм токатного характеру повторюється кілька разів. Тема містить невеликі сполучні елементи (по чотири такти), які, привносять певну штрихову різноманітність (ц. 2). В цьому епізоді виконавцям варто звернути особливу увагу на досягнення оптимального ансамблевого балансу. Ф. Пуленк викладає партії учасників ансамблю приблизно в одному регістрі, що ставить перед піаністом особливі завдання, пов'язані з розумінням доцільності використання тієї чи іншої техніки педалізації. Так, коли тема гобоя проходить у високому регістрі, і фортепіанний супровід має звучати як прозорий фон, педаль варто задіювати дуже скупо або, якщо можливо, не використовувати зовсім.

Серед фактурних пластів виконавцю особливо потрібно висвітлити мелодію верхнього голосу. Коли тема гобоя звучить у нижньому регістрі яскраво і насичено, у фортепіано має висвітлюватись насамперед лінія баса. У цьому випадку виконавцю слід використовувати

гармонічну педаль. Ф. Пуленк динамічно будує два проведення теми у такий спосіб: в першому проведенні гобой звучить на ***mf,*** а фортепіано – на ***p***; при другому – звучання гобоя посилюється до ***f,*** а фортепіано – до ***mf***. Два проведення теми втілюють динамічне розгортання «крещендуючої» драматургії (за В. Холоповою, 2014).

Нова тема з'являється без будь-якої зв'язки або переходу. Розмір змінюється на 2/4, які автор своєю ремаркою прирівнює до 6/8 з метою збереження єдності темпу. Цю тему було використано композитором також в першій частині Сонати для кларнета і фортепіано, створеної в тому ж році. Перший елемент теми будується на арпеджованому в висхідному і низхідному напрямках мінорному тризвуку від ***d*** (цікавим гармонійним рішенням є звучання цього акорду у гобоя з пониженим основним тоном). Другий елемент, захований у візерунку мелодичної фігурації, що продовжує фразу, викладено *staccato*, в ньому вгадується гумористичний зміст. Однак це не радість, а скоріше «сміх крізь сльози», в якому чітко простежується хворобливий надлом. Цей мотив можна охарактеризувати за допомогою слів, сказаних С. Прокоф'євим щодо програмності його «Сарказмів»: «Іноді ми зло сміємося з кого-небудь, але коли вдивляємося, бачимо, яким жалюгідним і нещасним є осміяний нами; тоді нам стає не по собі» (Прокоф'єв, 1982: 74).

Основний тематичний матеріал викладається у гобоя, фортепіано ж виконує роль супроводу, імітуючи характер звучання щипкових інструментів. Після цього в партії фортепіано проводиться лейтмотив з кларнетової сонати. Його інтонування піаністом має повністю повторювати інтонування на гобої. Ф. Пуленк виписує велику кількість акцентів, які мають бути виконані абсолютно точно, не має бути зайвих, не позначених композитором акцентів на сильній долі такту. Акорд, що завершує цей розділ, марковано авторською ремаркою *secco* («сухо»), що передбачає уривчасте звучання без застосування педалі. Як і в першій частині сонати, композитор використовує свій улюблений прийом, що полягає в приєднанні до основної акордової вертикалі побічних тонів.

Середній розділ другої частини сонати має ліричний характер. Загальний рух сповільнюється, що зумовлено авторською ремаркою

Le double plus lent precedente («вдвічі повільніше попереднього»). Тематизм середнього розділу Скерцо відсилає до ліричних сторінок творчості С. Прокоф'єва (балет «Ромео і Джульєтта»). Музика пройнята надзвичайною поетичністю, світлом, втілює щире захоплення почуттям любові. Вишукану мелодичну лінію побудовано на примхливих гнучких інтонаціях. Тематичному розмаїттю сприяє постійне варіювання висхідної інтонації, непередбачувані тональні зіставлення (ц. 9). При єдиному метрі виконавці повинні однаково відчувати ***rubato***, втілюючи найтонші агогічні зміни. Для того, щоб ця музика прозвучала природно і стилістично переконливо, учасники ансамблю повинні мати почуття міри, розвинений музичний смак, чималий досвід виконання камерно-інструментальних творів Ф. Пуленка. «Тема любові» проводиться автором тричі, кожен раз в новій тональності, за принципом крещендуючої драматургії. Якщо перше проведення теми в D-dur втілює почуття щирої закоханості; то друге (Fis-dur) пронизане сумнівами, містить питальні інтонації; третє – (F-dur) захоплює силою і глибиною почуття любові. Якщо перше і друге проведення теми побудовані в динамічній градації від ***p*** до ***mf***, то у третьому – Ф. Пуленк значно розширює динамічний діапазон до ***f***.

Гармонічний план середнього розділу Скерцо вирізняється різноманітністю, а фактура – багатоплановістю, що виражається в великій кількості самостійних горизонтальних ліній, які практично протягом всього звучання контрапунктують одна з одною (в партії гобоя та лівої руки піаніста). Такий прийом можна трактувати як музичний діалог Ромео і Джульєтти. Для найбільш переконливого виконання цього епізоду учасникам ансамблю варто розучувати тільки цей діалог, на час виключивши супровід в правій руці піаніста, щоб досягти максимально однакового виконання штрихів, точного витримування пауз, а також єдиного динамічного плану.

Розвиток тематизму середнього розділу проходить під знаком протидії теми любові образам ворожих сил. Кульмінацією другого проведення основної теми є потужне фортепіанне соло, що виростає до грандіозного *ff*, імітуючи масштаб звучання оркестрового *tutti* за участі мідних духових інструментів. Музичну тканину насичено безліччю хроматичних співзвуч, особливо часто композитор використ-

товує розщеплені тони (e-es, g-ges, c-ces). Ритмічну складність являє собою часта, іноді в кожному такті зміна розміру.

Останнє проведення «теми любові» звучить ніжно, світло і трепетно, проте в кінці напруга знову зростає, динаміка досягає ***f***. В останніх чотирьох тактах Ф. Пуленк створює музичний звукопис: немов здалеку чується звук вівчарського ріжка, що передвіщає світанок і розставання ліричних персонажів.

Репризу другої частини викладено досить стисло: вилучено тему, спільну з кларнетовою сонатою, натомість більш пильну увагу приділено саркастичній основній темі. Виклад тематичного матеріалу займає чотирнадцять тактів (ц. 14). На відміну від експозиції, в репризі саркастичний мотив звучить на ***p***. Зміну характеру підкреслює і авторська ремарка *leger* («легко»). Завершує другу частину основна тема, яка звучить на ***ff*** з ремаркою *rude* («грубо») і різко обривається на восьмій тривалості, що створює враження болючої незавершеності.

Смисловим центром драматургії Сонати для гобоя і фортепіано Ф. Пуленка є третя частина – Скорбота, що являє собою своєрідну музичну епітафію. Створена незадовго до смерті композитора, соната може вважатися одним з підсумків його творчого шляху**.** Можливо, це не тільки данина поваги С. Прокоф'єву, а й музичний пам'ятник самому собі. Фактурний виклад третьої частини нагадує хорал. Мелодичну основу фіналу сонати становить комплекс інтонацій, що викликають асоціації з духовним співом православної традиції. Основна тема експонується у фортепіано соло і має траурний характер, майже зовсім ірреальне звучання. У перших трьох тактах створюється враження звучання заупокійного співу, що долинає здаля. Тема будується на змішаних на одній педалі акордах *as-moll* і *es-moll*. Крім тональної невизначеності, їй притаманна змінність розміру. Невелика двотактова зв'язка має більш ліричний характер і нагадує слова автора. Далі знову звучить основна тема, але вже в партії гобоя (ц. 1). За чотири такти динаміка виростає від ***pp*** до ***f***. У гобоя в високому регістрі звучить виразна, співуча мелодія, яку супроводжує імітація похоронних дзвонів в партії фортепіано. Виклад музичного матеріалу виконано в традиціях композиторів «Могутньої купки», що не дивно, адже Ф. Пуленк захоплювався їх творчістю. Йому вдалося втілити образ

духовної сили за допомогою інструментального звучання. Цьому багато в чому посприяла якість мелодії, по-вокальному довгоплинної, що широко розгортається в музичному часі. Про вокальну природу теми свідчать її широке дихання, хвилеподібна будова, що підкреслюється динамікою, цезури.

У тональному плані переважає трагічний *as-moll.* У ході розвитку тема проходить низку далеких тональностей (*e-moll, fis-moll*), а потім остаточно модулює в *a-moll*. Градація динамічних відтінків в партії фортепіано дуже широка: ***ppp – mf – f – ff***. В середньому розділі (ц. 4) Ф. Пуленк використовує частину тематизму з першої частини (ц. 8), створюючи своєрідну *драматургічну* арку від першої частини до фіналу, яка об'єднує весь сонатний цикл. Мотив з першої частини драматизується завдяки гнівним, жорстким фігурацій гобоя, які викликають асоціації з темою середнього розділу першої частини (ц. 6). Грізні фігурації, як в першій частині, так і в фіналі, уособлюють провісників драматичної розв'язки.

З інтонаційного ядра першої теми виростає новий мотив у *a-moll* (ц. 5), що звучить подібно до всенародного плачу. Звучання лінії баса у партії фортепіано викликає асоціації з набатом. А далі, як світлий спогад, з'являється прозора тема гобоя, яка є ремінісценцію ще одного тематичного елементу першої частини (ц. 4). У репризі матеріал викладено максимально лаконічно. З'являється нова тема (ц. 8), проте вона лише посилює відчуття спустошеності і повної безвиході. Заключний акорд зі звуком ***g*** всередині акорду *as-moll* створює враження «розколотого» звукового простору.

Висновки. Соната для гобою і фортепіано Ф. Пуленка – це тричастинний цикл, що має сюжетно-психологічну програму, про що свідчать назви частин. При цьому в жодній з них не використовується власне сонатна форма. Усі частини мають тричастинну репризну структуру. Це разом із програмністю вказує на вплив сюїтної логіки, що вписується в загальну для XX століття тенденцію до оновлення жанру, в тому числі шляхом поєднання сонати жанру з іншими жанровими моделями та їх гібридами, що є свідченням неокласицизму XX ст.

У Сонаті в повній мірі увиразнено мелодичний дар Ф. Пуленка, а також – притаманна його творчості та французькій музиці загалом увага

до барвисто-фонічної функції гармонії та фактури. Серед гармонічних засобів – органні пункти, на тлі яких утворюються поліфункціональні сполучення, політональність, еліптичні звороти, акорди з побічними або розщепленими тонами, співзвуччя поліфонічного походження.

Ознаки впливу російських композиторів С. Прокоф'єва, І. Стравінського, М. Мусоргського проявляються не лише на рівні тематизму, цитат, інтонаційних алюзій, типів фактурного викладу, але й на рівні драматургії. Так, взаємодія ліричних та гротескових образів у другій частині нагадує про конфлікт любові та ворожнечі у балеті «Ромео і Джульєта» С. Прокоф'єва. Перспективи теми дослідження пов'язані з подальшим аналітичним розглядом камерно-інструментальних творів Ф. Пуленка у контексті пізнього стилю.

ЛІТЕРАТУРА

Багрова, Е. (2014). Размышления о синтезе жанров в сонате для гобоя и фортепиано ФрансисаПуленка. *Ученые записки РАМ им. Гнесиных*, № 4, 36–45. Москва.

Боревич, Т. (2010). Соната Ф. Пуленка для фортепіано в 4 руки як відображення камерно-інструментального стилю композитора. *Наукові асамблеї: Матеріали магістерських читань, 11–13 травня 2010 року.* Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського [відп. ред. Л. В. Шаповалова], 96–101.

Боревич, Т. С. (2010). *Фортепіанні сонати Франсіса Пуленка в контексті камерно-інструментального стилю композитора*. (Магістерська робота студ. 5 курсу вик.-музикознав. фак-т; наук. рук. М. Ю. Борисенко). Харк. держ. ун-т мист-в ім. І. П. Котляревського, 88.

Жакенова, Ж. (2009). Соната для флейты и фортепиано Ф. Пуленка в контексте творчества и его связи с исполнительским искусством. *Искусство глазами молодых: материалы I Междунар. науч. конф. студ., асп. и молодых ученых*, 23–24 апреля 2009 года, 435–438. Красноярск.

Кюрегян, Т. (2007). Музыкальная форма. *Теория современной композиции.* (Навч. посібник). Відп. ред. В. С. Ценова, 266–313. Москва.

Менделенко, Д. (2016). Про декількох рівнів «прочитання» музичного тексту в останніх сонатах Ф. Пуленка. *Культура і сучасність*. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 139–144. Київ.

Назайкинский, Е. В. (1982). *Логика музыкальной композиции.* Москва, 319

Прокофьев, С. (1982). *Автобиография*. Москва: Советский композитор, 599.

Пуленк, Ф. (1970). *Письма*. Пер з франц. Е. Гвоздевой и Г. Филенко. Ленинград–Москва: Советский композитор, 311.

Пуленк, Франс (1989). *Сонаті для духовіх инструментов и фортепиано в классе камерного ансамбля*. (Метод.рекоменд). Сост. Галочкина И. В. Белорус. конс. Минск, 30 с.

Холопова, В. (2014). Музыка как вид искусства. Retrievedfromhttps://e.lanbook.com/book/44767

Шевченко, А. (2011). Стильові особливості камерної творчості Ф. Пуленка (на прикладі сонати для флейти і фортепіано). *Когнітівне музикознавство-3: VII Магістерські читання,* 5 травня 2011 р. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 292–299. Харків

Mykhailo Kozyriatskyi
Candidate for creative postgraduate studies (doctor of arts),
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;
e-mail: kozyriatskyi94@gmail.com
ORCID 0000-0002-4079-8884

COMPOSITIONAL-DRAMATIC FEATURES OF THE SONATA FOR OBOE AND PIANO BY F. POULENC

Backround. *Chamber instrumental music by F. Poulenc is a bright, original and important part of the composer's creative heritage. The sonata genre, represented by ten works for different instruments, occupies a special place in it. F. Poulenc's appealed to it throughout his career, so studying samples of this genre belonging to different periods helps to trace the evolution of F. Poulenc's compositional style. However, despite the widespread popularity of performers, chamber and instrumental works by F. Poulenc are not sufficiently covered in music studies.*

The purpose of the article *is to reveal the compositional and dramatic features of the Sonata for oboe and piano by F. Poulenc.*

Results. *Some specific techniques characteristic of S. Prokofiev's works as a sign of respect for the Russian composer are used in the Sonata for the oboe and*

piano by F. Poulenc. This work has a genre and narrative-psychological program, as evidenced by the names of the movements: "Elegy", "Scherzo", and "Sorrow".

The title of the first movement – "Elegy" – means "mourning song" in Greek. This genre is quite common in the works of Russian composers. It seems legitimate that, in devoting his sonata to S. Prokofiev, F. Poulenc gave the first movement a title related to Russian culture. Songful, clear in structure melody is harmonized with the involvement of transitions to the distant keys.

The second movement of the Sonata – "Scherzo" – contrasts sharply to Elegy. Exquisite harmonies and complex polyphonic combinations are replaced by monophony. If in the first movement the text of the piano part indicated the use of a soft deep carcass, the second movement applied a sharp, sometimes too rough, martellato. Elegy's sophisticated agogics are destroyed by "iron" metricity, precision, and regular Scherzo's accents. The Scherzo genre is interpreted here in a sharp grotesque way. The introduction begins in the dynamics of **f** *and has a rigid rhythm. The parts of both instruments are completely equal.*

The endsections of Scherzo are steeped with "hypnotic" rhythmic movement. The middle section of the second movement is lyrical. The thematicism of the Scherzo middle section refers to the lyrical pages of S. Prokofiev's work.

The semantic center of the entire sonata for the oboe and piano by F. Poulenc is the third movement – "Sorrow", which is a kind of musical epitaph. Created shortly before the composer's death, the sonata can be considered one of thefinal results of his career. Perhaps this is not only a tribute to S. Prokofiev, but also a musical monument to himself. The textual presentation of the third movement is reminiscent of the choral. The melodic basis of the sonata finale is a set of intonations that are associated with spiritual singing of the Orthodox tradition. The main theme is exhibited in piano solo and has a mournful character, almost completely surreal.

Conclusions. *F. Poulenc's Oboe and Piano Sonata is a three-movement cycle that has a genre and psychological program, as evidenced by the names of the movements. None of them uses the sonata form itself. All movements have a three-sectionreprise structure. This, along with the program, points to the influence of suite logic, which fits into the tendency for the genre to be renewed in the 20th century, including combining the sonata genre with others. Working with different genre models and their hybrids is also a reflection of the neoclassical trends of 20th-century music that have always been inherent in F. Poulenc's work. Signs*

of influence of Russian composers – S. Prokofiev, I. Stravinsky, M. Mussorgsky – are manifested not only at the level of thematicism, quotations, intonational allusions, types of texture presentation, but also at the level of dramaturgy. Thus, the interaction of lyrical and grotesque musical images in the second part is reminiscent of the conflict of love and enmity in S. Prokofiev's ballet "Romeo and Juliet". ■ ***Key words:*** *sonata, oboe, F. Poulenc, S. Prokofiev, Russian music.*

REFERENCES

Bahrova, O. (2014). Rozdumy pro syntez zhanriv v sonati dlia klarneta i fortepiano Fransisa Pulenka [Reflections on the synthesis of genres in the sonata for clarinet and piano by Francis Poulenc]. *Vcheni zapysky RAM im. Hnesinykh. [The scientific essays of RMA named by Gnesins]*. Moskva. № 4 (11), 36–45. [in Russian].

Borevych, T. (2010). Sonata F. Pulenka dlia fortepiano v 4 ruky yak vidobrazhennia kamerno-instrumentalnoho styliu kompozytora [F. Poulencs Sonata for Piano 4 Hands as a Reflection on the composers chamber instrumental style]. *Naukovi asamblei: Materialy mahisterskikh chytan [Scientific Assemblies: Materials of Masters Readings]*. 11–13 travnia 2010 roku. Khark. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho [vidp. red. L. V. Shapovalova]. Kharkiv, 96–101 [in Ukrainian].

Borevych, T. S. (2010). *Fortepianni sonaty Fransisa Pulenka v konteksti kamerno-instrumentalnoho styliu kompozytora [Piano Sonatas by Francis Poulenc in the context of the composers chamber instrumental Style]*. (Mahisterska robota stud 5 kursu vyk. muzykoznav. fak-t .; nauk. ruk. M. Yu. Borysenko). Khark. derzh. un-t myst v im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 88 [in Russian].

Pulenk, Fransis (1989). *Sonaty dlia dukhovykh instrumentiv i fortepiano v klasi kamernoho ansambliu [Francis Poulenc. Wind instruments sonatas in Chamber music cource]*. (Metod. rekomend). Uporiad. Halochkyna I. V. Bilorus. kons. Minsk, 30 [in Russian].

Kiurehian, T. (2007). Muzychna forma [Music form]. *Teoriia suchasnoi kompozitsii [The modern composition theory]*. (Navch. posibnyk). Vidp. red. V. S. Tsenova. Moskva. Ch. 2, hol. 9, 266–313 [in Russian].

Mendelenko, D. (2016). Pro dekilkokh rivniv «prochytannia» muzychnoho tekstu v ostannikh sonatakh F. Pulenka [About several levels of musical text "reading" in late sonatas by Francis Poulenc]. *Kultura i suchasnist [The culture and*

modernity]. Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 139–144 [in Ukrainian].

Nazaikynskyi, Ye. V. (1982). *Lohika muzychnoi kompozytsii [The logic of musical composition]*. Moskva, 319 [in Russian].

Prokofiev, S. (1982). *Avtobiohrafiia [Autobiography]*. Moskva: Kompozytor, 599 [in Russian].

Pulenk, F. (1970). *Lysty [The letters]*. Per z frants. E. Hvozdovoi i H. Filenko. Leninhrad–Moskva, Rad. kompozytor, 311 [in Russian].

Kholopova, V. (2014). Muzyka kak vid iskusstva [Music as an art form]. Retrieved from https://e.lanbook.com/book/44767 [in Russian].

Shevchenko, A. (2011). Stylovi osoblyvosti kamernoi tvorchosti F. Pulenka (na prykladi sonaty dlia fleity i fortepiano) [The stylistic features of chamber music by FrancisPoulenc (on Flute Sonata example)]. *Kohnitivne muzykoznavstvo-3: VII Mahisterski chytannia [Cognitive musicology-3: The VII Master's readings]*. 5 travnia 2011 r. Khark. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2011, 292–299 [in Ukrainian].

Zhakenova, Zh. (2009). Sonata dlia fleity i fortepiano F. Pulenka v konteksti tvorchosti i yoho zviazku z vykonavskym mystetstvom [Flute Sonata by Francis Poulenc in his creativity context and in relationship with performing art]. *Mystetstvo ochyma molodykh: materialy I Mizhnar. nauk. konf. stud., asp. i molodykh vchenykh [Art through the eyes of the young.Matherials of I Int. scient.young scientists conf.]*. 23–24 kvitnia 2009 roku. Krasnoiarsk, 435–438 [in Russian].

Стаття надійшла в редакцію10 січня 2021 року.