

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра композиції та інструментування

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПАРАМЕТРИ
КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ СОНАТ
В ПІЗНІЙ ТВОРЧОСТІ Ф. ПУЛЕНКА**

Магістерська робота

Козиряцького Михайла Сергійовича

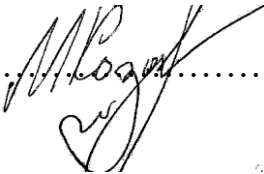
Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри **Жалейко Д. М.**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання

на відповідне джерело..........М.С. Козиряцький

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ СОНАТИ	
Ф. ПУЛЕНКА В МУЗИКОЗНАВЧИХ РОЗВІДКАХ	7
1.1. Еволюція композиторського стилю Ф. Пуленка	7
1.2. Три пізні камерно-інструментальні сонати Ф. Пуленка: історіографія досліджень в музичній науці.....	12
Висновки до Розділу 1	21
РОЗДІЛ 2. ТРІАДА ОСТАННІХ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ СОНАТ Ф. ПУЛЕНКА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ АСПЕКТИ	23
2.1. Соната для флейти та фортепіано (1957): досвід композиційно-драматургічного аналізу.....	23
2.2. Соната для кларнета і фортепіано (1962): досвід композиційно-драматургічного аналізу.....	34
2.3. Соната для гобоя та фортепіано (1962): досвід композиційно-драматургічного аналізу.....	38
Висновки до Розділу 2	48
ВИСНОВКИ	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	53

ВСТУП

Актуальність теми. Камерно-інструментальна творчість Ф. Пуленка незмінно викликає інтерес виконавців, а в останні десятиліття сформувався і певний музикознавчий інтерес до цієї сфери творчої спадщини композитора. Три пізніх сонати Ф. Пуленка для флейти і фортепіано, для кларнета і фортепіано та для гобоя і фортепіано, не зважаючи на невеликі масштаби форми і ясність та доступність музичної мови, представляють собою твори, що містять глибоке смислове навантаження, що складається з взаємодії різноманітних стилістичних пластів та жанрових моделей. Це відкриває простір для величезної кількості як виконавських, так і музикознавчих інтерпретацій.

В монографічних працях, присвячених французькій музиці ХХ ст. сонатам Ф. Пуленка не приділено достатньої уваги: Г. Шнеєрсон у своїй характеристиці творчості композитора головну увагу приділяє вокальним, хоровим та театральним його творам [58]; Г. Філенко в нарисі, присвяченому творчості Ф. Пуленка також лише епізодично згадує ранні сонати композитора для духових інструментів, та дає єдину характеристику Сонати для кларнета як твору «чудового за силою та майстерністю, сповненого драматизму» [54, с.211].

Незважаючи вже досить велику кількість музикознавчих розвідок, присвячених сонатам Ф. Пуленка, їх вивчення носить дещо фрагментарний характер і відрізняється різноманітністю підходів. Це вказує на необхідність їх узагальнення та розробки цілісного підходу до тріади пізніх сонат Ф. Пуленка як до текстів з багатовимірною стилістичною та семантичною структурою.

Мета дослідження – доповнити уявлення про жанрово-стильові параметри, музичну семантику і драматургію трьох останніх камерно-інструментальних сонат Ф. Пуленка.

Відповідно до поставленої мети в роботі ставляться і вирішуються наступні завдання:

- виявити основні віхи еволюції композиторського стилю Ф Пуленка, особливості пізньої його творчості;
- проаналізувати еволюцію жанру камерно-інструментальної сонати у творчості Ф. Пуленка і наявні музикознавчі її інтерпретації;
- проаналізувати наявні в музикознавчих працях відомості про сонати для флейти, гобоя, кларнету та фортепіано Ф. Пуленка;
- визначити характер взаємодії жанрових моделей і стилістичних пластів в пізніх сонатах Ф. Пуленка;
- уточнити особливості музичої семантики пізніх камерно-інструментальних сонат Ф. Пуленка;

Об'єктом дослідження виступає жанр камерно-інструментальної сонати в творчості Ф. Пуленка, його **предметом** – жанрово-стильові параметри тріади пізніх камерно-інструментальних сонат Ф. Пуленка.

Матеріал дослідження – нотні тексти Сонати для флейти і фортепіано (1957), Сонати для кларнету і фортепіано (1962), Сонати для гобоя і фортепіано (1962) Ф. Пуленка.

Теоретична база дослідження складається з наукових праць за наступними напрямками:

- загальна теорія стилю і жанру (М. Михайлов [39] , Є. Назайкінський [43] , А. Сохор [50] , М. Лобанова [26]);
- музична культура ХХ ст., неокласицизм як художній напрям музики ХХ ст. (Б. Асаф'єв (І. Глебов) [3, 15], В. Варунц [11], М. Михайлов [38-39], О. Михайлова [40-41], М. Друскін [17] , І. Коновалова [21] та ін.;

- французька музична культура ХХ ст. (Г. Філенко [53-54], Г. Шнеєрсон[17] , М. Друскін [30], К. Мелік-Пашаєв [23], Р. Куницька [58]);
- теорія сонатного жанру (праці М. Арановського [2]);
- жанр камерної сонати в творчості Ф. Пуленка (Т. Боревиц [9-10], Ж. Жакєнова [18] , А. Шевченко [18; 57], О. Баєрова [4-5] , В. Мєтлушко [37], Д. Мєнделєнко [31-36], А. Алябєєва [1], І. Галочкіна [14]);
- праці з гармонії, поліфонії, аналізу музичних творів: Л. Мазєля [27-28] , Є. Назайкінського [42], Т. Бершадської [8], В. Холопової [55] , Г. Григор'євої [16] , Т. Кюрегян [24].

Методи дослідження:

- *історико-стильовий, культурологічний* – зумовлюють уявлення про історичний і загальнокультурний контекст, в якому формувався індивідуальний стиль Ф. Пуленка;
- *жанрово-стильовий* – направлено на розкриття індивідуальних жанрових і стильових параметрів трьох пізніх сонат Ф. Пуленка для духових інструментів;
- *структурно-функціональний* – направлений на розкриття єдності усіх елементів музичної мови та форми та їх драматургічних функцій в аналізованих творах;
- *біографічний* – зумовлює уявлення про вплив певних фактів біографії Ф. Пуленка на образність та драматургію його пізніх творів;
- *компаративний* – дозволяє виявити спільне та розбіжне в камерно-інструментальних опусах Ф. Пуленка;

- *аналітичні методи музично-теоретичних дисциплін* – застосовані для виявлення конкретних особливостей музичного тексту сонат Ф. Пуленка.

Наукова новизна результатів роботи. В пропонованому дослідженні вперше:

- систематизуються та аналізуються наявні підходи до дослідження камерно-інструментальної творчості Ф. Пуленка;
- отримує подальший розвиток уявлення про неокласичний метод творчості Ф. Пуленка, яке в наявних музикознавчих працях розповсюджувалось перш за все на ранню творчість композитора;
- уточнюється характер взаємодії різних жанрових моделей та стилістичних пластів в трьох пізніх сонатах Ф. Пуленка і характер синтезу рис раннього і пізнього періодів його творчості в названих опусах;
- три пізні сонати Ф. Пуленка розглядаються як макроцикл, що має меморіальну семантику;

Практична значущість роботи. Отримані результати дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених дослідженню жанру сонати в творчості Ф. Пуленка, а також, і у виконавській практиці, і в теоретичних навчальних курсах з історії музики ХХ століття, аналізу музичних творів.

Апробація результатів дослідження. Окремі положення магістерської роботи були опубліковані у збірці наукових праць «Магістерські читання – 2020» (ХНУМ імені І.П. Котляревського, травень 2020).

Структура роботи. Робота складається з Вступу, двох розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 59 сторінок, основного тексту – 51 сторінка. Список використаних джерел включає 58 позицій.

РОЗДІЛ 1

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ СОНАТИ Ф. ПУЛЕНКА В МУЗИКОЗНАВЧИХ РОЗВІДКАХ

1.1. Еволюція композиторського стилю Ф. Пуленка

Огляд життєвого та творчого шляху Ф. Пуленка міститься у низці монографічних праць та нарисів, присвячених французькій музиці ХХ ст. До таких належать роботи Г. Шнеерсона [58], Г. Філенко [53-54], І. Медведєвої [29], Л. Сафіулліної [49]. В них охарактеризовано творчий портрет композитора, позначено основні тенденції, до яких він тяжів протягом свого музичного життя, дано опис низки творів Ф. Пуленка.

Також деякі відомості про стиль та культурний контекст творчості Ф. Пуленка знаходимо в дисертаційному дослідженні І. Коновалової [21], а відомості про тенденції, притаманні ранній творчості Ф. Пуленка – в статті О. Михайлової, присвяченій камерно-вокальній музиці композитора [41].

Музикознавці зазвичай умовно поділяють творчий шлях композитора на два періоди: до середини 30-х років та починаючи від 30-х рр. і до його смерті.

Перший припадає на 20-ті рр., він пов'язаний із формуванням творчої індивідуальності Ф. Пуленка, основних рис його стилю, які перегукуються із загальними настановами групи «шести», і також, що логічно впливає з першого, базуються на естетиці неокласицизму і французьких національних традиціях.

З естетичних настанов групи «шести», яка заперечувала стилістичні норми пізнього романтизму, імпресіонізму: «вагнеризм», «дебюсізм», виступала за створення, за словами негласного ідеолога цього об'єднання Жана Кокто, «мистецтва грубого, здорового, агресивного, ясного, <...> мистецтва повсякденності» [58, с. 161], походить схильність Ф. Пуленка

до простоти та ясності висловлювання, тяжіння до легкого вишуканого гумору і іронії.

З естетичними настановами «шести» перегукується й опора на французькі національні традиції (оскільки Ж. Кокто і, спочатку надихнувшись його памфлетом «Півень і Арлекін», композитори «шести» в тій чи іншій мірі прагнули втілити «французький дух», який Ж. Кокто протиставляв «еклектизму» [58, с. 162]). Як вказує також Г. Шнеєрсон, «учасники “Шістки” в своїх кращих творах зберігали здорову ясність думки і логіку розвитку матеріалу – якості, притаманні французькій музиці» [58, с. 176].

Від настанови створювати нове, демократичне і зрозуміле широкій публіці мистецтво, *французьке* за своїм духом, впливає й опора на принципи неокласицизму як на пряму, що тяжіє до простоти, лаконізму, прозорості висловлювання, а також – до роботи зі старовинними жанровими моделями та формами. Наприклад, О. Михайлова пов’язує стилістику ранніх вокальних мініатюр з традиціями національної вокальної музики XVII-XVIII ст.: куртуазних арій з їх танцювальним характером, куплетну структуру *air de cour*, декламаційність та наскрізний тематичний розвиток оперних арій Ж. Б. Люллі, тощо [41, с.91]. Г. Шнеєрсон вказує на стилізацію під старовинні зразки у «Французькій сюїті» для фортепіано, де задіяно деякі теми французького композитора XVI ст. Клода Жервеза або під французьких клавесиністів у «Сільському концерті» для клавесина з оркестром, написаного для Ванди Ландовської [58, с. 269].

Г. Шнеєрсон наступним чином характеризує ранній стиль Ф. Пуленка на прикладі музики балету «Лані»: «партитура балету <...> може служити переконливим прикладом того зламу в розвитку французької творчості 20-х років, який проявився в рішучій відмові від вишуканості імпресіонізму, “спрощенні” засобів музичної виразності.

Найпростіші пісенно-танцювальні мелодичні звороти, прозора діатоніка, ясний гармонічний план, квадратність періодів – ось риси, що визначають стиль цієї музики» [58, с. 267]. Як зазначає також дослідник, «балет тішив слухачів витонченістю ліній і форм, різноманітністю ритмічного малюнка, навіяного рухом класичних і сучасних танців» [там само]. Далі музикознавець зазначає, що прості теми отримують в композитора «дуже винахідливий розвиток» [58, с. 268]. Дослідник також наводить висловлювання критика Жана Марнольда про те, що за удаваною простотою цієї музики ховається «природня та зріла поліфонія нового типу» [58, с. 269].

Зазначимо, що подібні якості музика Ф. Пуленка зберігає на протязі всього його творчого життя. На це також вказує Г. Шнеєрсон: «Творчий дар Пуленка отримав дуже багатий розвиток в межах тональної системи. <...> Музика Пуленка тональна, его мелодії частіше за все діатонічної будови, гармонії свіжі, іноді розцвічені гострими дисонансами, але завжди органічно пов'язані з рухом музичної думки, з мелодією» [58, с. 284].

Другий період в творчій біографії Ф. Пуленка, що починається від 30-х рр. пов'язаний із поглибленням змісту музики, її драматизацією, більшою емоційною наповненістю музичних образів, переростання гумору та іронії у гротеск. Г. Шнеєрсон наступним чином характеризує цю метаморфозу: «Якщо для музики молодого Пуленка були характерні життєрадісність, легкість, блиск дотепності, елегантність, то в зрілі роки його приваблює перш за все глибина і серйозність художнього задуму, виразність і емоційна наповненість музичних образів [58, с. 284].

І. Медведева також вказує на те, що «Твори Франсіса Пуленка другої половини тридцятих років розкривають нові, приховані до того грані таланту композитора. В цих творах перед нами постає вдумливий, серйозний майстер, який створив за кілька передвоєнних років низку великомасштабних творів» [29, с. 92]. У цей час і в подальші роки

проявляється інтерес Ф. Пуленка до духовної музики («Літанії до Чорної Рокамадурської божої матері», «Stabat Mater», Месса G-dur), масштабних вокально-хорових композицій загально гуманістичної, патріотичної тематики (наприклад, кантати «Посуха», «Лік людський»), піднесених музичних образів високого Барокко (Концерт для органу, струнного оркестру і литавр), оперного жанру в його драматичному і лірико-трагічному прояві («Діалоги кармеліток», «Голос людський»).

Починаючи з 50-х рр., тобто у період, коли було створено три сонати для духових інструментів ця тенденція ще посилюється. За спостереженням І. Медведєвої, у цей час «особливо відчувалося поглиблення композитора в сферу філософських роздумів і людських переживань» [29, с. 152]. Далі дослідниця зазначає, що найбільший розвиток психологічні і драматичні сторони творчості Ф. Пуленка отримують наприкінці його життя, «де вони тісно сплітаються з релігійно-філософською концепцією автора “Діалогів кармеліток”» [29, с. 202].

Подібне трактування творчої еволюції Ф. Пуленка дають також Г. Філенко і Л. Сафіулліна.

Твори Ф. Пуленка, написані до 30-х рр., за характеристикою Г. Філенко, «відмічені химерним переплетінням форм і жанрів французької музики XVIII століття з сучасними ритмами і наспівами міської побутової музики. Його приваблюють деякі прийоми джазу <...> Основний тонус його ранніх творів – безпечність, життєрадісність, іноді з відтінком мрійливості і навіть меланхолії» [53, с. 289].

Далі дослідниця також констатує злам у світосприйнятті та Ф. Пуленка, його поворот до релігійної тематики, драматизацію його музики, що, на її думку, було зумовлено загальною тривожною атмосферою 30-х рр. Хоча при цьому, як зауважує дослідниця, «у вірі Пуленка було щось простодушньо-дитяче, що уживалося з живою зацікавленістю і земних справах. Тому зрозуміло, що і його творчості

продовжували домінувати образи реального світу, хоча їх сприйняття і відношення до оточуючого помітно змінювалось» [53, с. 291].

Подібною до цієї є і характеристика етапів творчого шляху Ф. Пуленка Л. Сафіуллиної. Вона виокремлює роки навчання (заняття фортепіано з блискучим іспанським піаністом Рікардо Віньєсом, гармонією і контрапунктом з Шарлем Кекленом), що завершуються створенням «Негритянської рапсодії», твору, що приніс композитору популярність, насиченому «пряними гармоніями, пентатонними мелодіями» [49, с. 38]; ранній період (20-рр.), основними рисами якого є втілення ідей «Шістки», участь у спільних роботах, енергія та життєрадісність музики, гумористичні образи, «витонченість, виразність, мелодична чарівність музики» [там само]; 30-ті рр. з вираженим інтересом до філософської, релігійної проблематики, втіленню морального початку, появою драматичних і гірко іронічних мотивів [там само].

І. Коновалова розглядає творчість Ф. Пуленка в контексті буття феномена композитора у ХХ ст. Дослідниця вказує на те, що останнє у цей час визначають «1) корелювання провідних філософських ідей епохи та стильових концепцій; 2) суміщення різних систем мислення на підставі культурного діалогу: «минуле – сучасне», «композитор фольклор», «Схід–Захід» та відносин «традиція – новаторство»; 3) апелювання до минулого (сакральної і фольклорної сфер, жанрово-семантичних моделей попередніх епох) як до культурної пам'яті» [21, с. 297]. Художні настанови Ф. Пуленка вона характеризує у зв'язку з естетикою сюрреалізму, а також – з релігійно-філософським напрямом неокатолицизму, де ім'я композитора І. Коновалова згадує разом із ім'ям О. Мессіана [21, с. 260, 271]. Вона також згадує кантату Ф. Пуленка «Посуха» (1939 р.), ілюструючи спільне для більшості композиторів ХХ ст. прагнення до викриття соціальних протиріч, акцентуації почуттів самотності, страху, трагізма [21, с. 271].

Дослідниця відносить Ф. Пуленка разом із С. Прокоф'євим, А. Казелла, Ф. Бузоні, О. Респігі до напрямку неокласицизму і характеризує всіх цих композиторів як помірних новаторів, орієнтованих «на переосмислення традиції та інтерпретацію мистецького досвіду в межах широкого культурного діалогу, зверненого в глибини історії при опорі на мистецький досвід поколінь, найдавніші пласти духовної культури (національні архетипи, сакральну сферу і жанрово-стильові моделі ренесансно-новочасової музики)» [там само].

1.2. Три пізні камерно-інструментальні сонати Ф. Пуленка: історіографія досліджень в музичній науці

Жанр сонати в творчості Ф. Пуленка висвітлено досить фрагментарно і з використанням дуже різних підходів до предмету вивчення.

Фортепіанні сонати Ф. Пуленка розглянуто у роботах Т. Боревич [9-10]. Флейтову – у працях Ж. Жакенової, А. Шевченко [18; 57], кларнетову – О. Багровою, В. Метлушко, Д. Менделенко, А. Аляб'євою [...4-5; 37; 31-36; 1]. Камерно-інструментальні сонати Ф. Пуленка розглянуто переважно в виконавському ракурсі І. Галочкіною [14]. Також три пізніх сонати для духових інструментів розглянуто Д. Менделенко у зв'язку з проблемою смислової багаторівневості музичного тексту у творах композиторів ХХ ст., у контексті еволюції стилю композитора і його пізньої творчості, також дослідниця розглядає камерно-інструментальну творчість Ф. Пуленка в контексті бергсонівської концепції часу [31-36].

Огляд творів Ф. Пуленка в жанрі сонати та деякі закономірності його розвитку протягом творчого шляху композитора надано в статті Д. Менделенко [32].

Дослідниця наводить періодизацію сонатного жанру в творчості Ф. Пуленка, виходячи не тільки з хронології, але й з інструментального

складу та загальних стилістичних параметрів. Ця періодизація є наступною:

- Ранні сонати – для двох кларнетів, для фортепіано в 4 руки (1918); для кларнета і фагота, для валторни, труби і тромбона (1922).
- Центральний період – Соната для скрипки і фортепіано (1940–43), для віолончелі і фортепіано (1940–48), Соната для двох фортепіано (1953).
- Три пізніх сонати – для флейти і фортепіано (1957), кларнета і фортепіано, для гобоя і фортепіано (1962) [32, с. 222].

В ранніх сонатах особлива увага приділяється духовим інструментам, в трактуванні ансамблю Ф. Пуленк засновується на тембровій спорідненості, паритетності партій. «Для них, – за Д. Менделенко, – характерний лаконізм, гранична спрощеність структури і, разом з тим, терпкі політональні поєднання, диссонантність гармонічної вертикалі. У цих сонатах відчутний вплив стилістики І. Стравінського і Е. Саті» [там само].

Сонати 40-х рр., за Д. Менделенко, є більш традиційними і за інструментальним складом, і за архітектонікою, і за загальними мовними характеристиками, тут композитор орієнтується на романтичну модель (австро-німецьку і французьку), це досить масштабні твори [32, с. 223].

У пізніх сонатах Ф. Пуленк приходиться до оригінального трактування жанру, що синтезує риси сонат попередніх періодів [там само].

Жанрова модель сонати, що формується в творчості Ф. Пуленка, за Д. Менделенко, має наступні риси.

1. На перший погляд це традиційний тричастинний цикл з дієвою першою частиною в сонатній формі, лірико-споглядальною другою і моторною рондоподібною третьою.

2. У перших частинах риси сонатності поєднуються з рисами рондо та тричастинності. В сонатних формах превалює експозиційність, мотивна розробка замінюється появою нового тематичного матеріалу, так виникає строката багатотемність. Значення розробкового розділу зменшується, як слідство, «знецінюється» реприза, яка служить лише тематичною аркою, не врівноважуючи структуру цілого.

3. Другі частини є цільними тематично, нерегламентованими за структурою, це ліричні монологи з вираженою вокальною природою.

4. Фінали сонат мають неокласичні риси, вони складаються з великої кількості тематичних елементів, в них вільно використовується тематизм попередніх частин або навіть цитати з інших творів. Для них є характерними раптові перемикання, відхід від квадратності, стиснення матеріалу при його повторенні, організація цілого, заснована на принципах тематичної комбінаторики [32, с. 224–225].

Як вказує Д. Менделенко, «трактування жанру, яка виникає у творчості Пуленка, продиктоване багато в чому особливостями французької музичної культури, де традиційні сонатні універсалиї <...> замінюються ігровими та театральними принципами в побудові цілого» [32, с. 225].

Серед стильових орієнтирів Ф. Пуленка у сонатному жанрі Д. Менделенко називає сонати Д. Скарлатті, В. А. Моцарта, більш опосередковано в творчості Ф. Пуленка відбилися особливості французьких сонат першої половини XVIII ст. і у зв'язку з цим авторка вказує на те, що у французькій музиці сформувалося особливе відношення до дерев'яних духових інструментів. Серед авторів XX ст. Ф. Пуленк, за Д. Менделенко, орієнтувався на твори К. Дебюссі та І. Стравінського [32, с. 226–227].

Д. Менделенко також висуває цікаву гіпотезу про те, що дві останні сонати Ф. Пуленка – для кларнета і для гобоя з фортепіано – сприймалися

ним від самого початку як останні, оскільки митець прийняв свідоме рішення лишити композиторську працю, про що свідчать висловлювання Ф. Пуленка в переписці та той факт, що після смерті композитора не було знайдено жодних рукописів або ескізів [36, с. 240].

З одного боку, звернення до жанру сонати є відбиттям характерної для пізнього стилю як феномена тенденції до камернізації висловлювання. За спостереженнями Н. Савицької, для пізньої творчості композиторів частіше за все є характерним є певне жанрове *diminuendo*, основною сферою діяльності стає «чиста» камерно-інструментальна музика, що є вмістилищем концептуально містких, інтелектуалізованих емоцій» [47, с. 239]. Однак, з іншого боку, як далі вказує Д. Менделенко, повернення до цього жанру для Ф. Пуленка означає повернення до початку свого творчого шляху, оскільки дві останні сонати засновано на матеріалі з творів, що були написані раніше, також кларнетова соната тематично і стилістично пов'язана з ранніми творами – «Негритянською рапсодією», Сонатою для двох кларнетів, фортепіанним циклом «Безперевні рухи», тощо [36, с. 241].

Н. Савицька вказує на автоциткування та художню ретроспекцію як на головні особливості пізнього стилю [47], але, як вважають Д. Менделенко і В. Н. Холопова, цей принцип був характерним для творчості Ф. Пуленка протягом всього життя [36, с. 242]. В. Холопова, бажаючи пояснити таку кількість цитат і алюзій в музиці композитора, каже про його «неокласично-алюзійний метод», запозичений у І. Стравінського [56].

Однак використання цитат і алюзій на твори, що було складено в різні періоди творчості дозволяє Д. Менделенко висловити припущення про те, що «композитор свідомо вибудовував свій творчий шлях за законами музичної композиції, керуючись при цьому тими само

принципами організації, що і в його окремо взятих творах: концентричності, репризності, замкненості» [36, с. 245].

Це, за словами дослідниці, пояснило б використання матеріалу зі створених раніше опусів. Також, це пояснило б і звернення саме до сонатного жанру. Як пише Д. Менделенко, «звернення до сонати – жанру “чистої” музики, <...> дає можливість зібрати в одному творі контрастні елементи, подолати їхнє протиріччя та “об’єднати фрагменти розколотого часу”» [там само].

Д. Менделенко вказує на наступні цитати і аллюзії в останніх сонатах Ф. Пуленка.

1. В сонаті для кларнету та фортепіано:

- з Концерту для фортепіано з оркестром (III ч., тема розділу А, т. 6);
- з опери «Людський голос» (I ч., тема розділу А – ц. 2–3);
- «Domine Deus, Agnus Dei» з духовної кантати «Gloria» (I ч., початковий мотив розділу В, ц. 8 та II ч., тема розділу А, ц. 1);
- тематичні аллюзії на «Негритянську рапсодію» і Сонату для фортепіано в 4 руки (III ч. Сонати, цц. 9–10 та III ч., кода, тт. 125–127), цикл «Вічні рухи» – завдяки специфічному прийому розвитку тематизма (I ч., розділ В, ц. 8–9);
- тема популярної пісні «Je cherche après Titine» (в основі фінала).

2. В Сонаті для гобоя та фортепіано:

- з Літаній до Чорної Богоматері Рокаматурської («Déploration», розділ А);
- з першої з Чотирьох маленьких молитов Франциска Ассизького (II ч., 4 т. перед ц. 12);
- тема зі Скрипкового концерту І. Стравінського (основна тема I ч.) [35; 36, 241–242].

На наявність в останніх сонатах Ф. Пуленка цитат з його більш ранніх творів вказує також О. Багрова [4]. Зокрема, дослідниця виявляє

тематичні зв'язки між флейтовою сонатою і ораторією *Stabat Mater*, кларнетовою і кантатою *Gloria* [4, с. 40]. Щодо гобойної сонати О. Багрова зауважує, що в ній жанровий і стильовий синтез (між духовними вокальними і світськими інструментальними жанрами) набув найбільшої інтенсивності, і семантичні зв'язки з духовними кантатами проявляються в «усіх трьох частинах, причому на різних рівнях: композиційному, жанровому, тематичному» [там само]. Схожість із кантатами авторка виявляє і на композиційному рівні, вона вказує, що «Розповідний характер викладу матеріалу, строфічність, анафори і численні повтори останніх мотивів фрази, схожі з повторенням окремого слова або групи слів – все це нагадує характер побудови та чергування епізодів в кантатах Пуленка» [4, с. 41].

Паралелі із кантатами в характері тематизму Сонати О. Багрова вбачає в «імітації і алюзії літургійного співу (зіставлення монодії і хоралу, респонсорного і антифонного співу)», кантиленному характері тематизму, будові мелодичної лінії і динамічних вказівок в тексті Сонати, що йдуть «від просодії» тексту [там само]. Також дослідниця знаходить алюзії на конкретні духовні твори Ф. Пуленка. Наприклад, перша частина сонати містить багато ремінісценцій тематичного рельєфу Третього респонсорія, в якому йдеться про полон Христа і зречення Петра (музична метафора хреста у соло гобоя і головна тема), третя частина сонати за характером тематичного матеріалу нагадує оркестровий вступ Першого респонсорія (*Una hora non potuistis vigilare mecum* – «Одну годину не могли ви чатувати зі Мною») та музичний матеріал Сьомого респонсорію (*Ecce quo modo moritur justus* – «Ось, коли вмирає праведник»), двотактовий мотив, що вперше з'являється у восьмому-дев'ятому тактах фіналу, подібний до вигуків «*Deus meus*» з П'ятого респонсорію, присвяченому розп'яттю та смерті Христа. Ці вигуки, що, за словами О. Багрової, в Респонсорії підкреслено завдяки зміні тембру, в Сонаті висвітлюються за допомогою

динамічних нюансів. Також дослідниця простежує генетичний зв'язок тематизму крайніх частин сонати й середнього розділу другої частини з Месою, *Stabat Mater*, кантатою *Gloria*, наприклад, проводить паралелі між кодою третьої частини і розспівом *Amen* з цієї кантати, соло сопрано в *Куріє з Меси*. Дослідниця вбачає подібність з деякими сторінками *Респонсоріїв* з точки зору характеру тематизму навіть у скерцо сонати для гобоя [4, с. 41–44], що вказує на існування ще одного смислового рівня в тексті Сонати, окрім тих, що сприймаються безпосередньо.

Іншим ракурсом дослідження пізніх сонат для духових інструментів Ф. Пуленка, окрім жанрового синтезу і цитатно-алюзійного плану є їхнє положення по відношенню до національної камерно-інструментальної традиції, а також до загального контексту музики ХХ ст.

З цих позицій Сонату для кларнету і фортепіано розглядає В. Метлушко [37]. Розглядаючи жанр камерної сонати для кларнету з фортепіано, автор проводить лінію спадкоємності від Сонати К. Сен-Санса через Сонату А. Онегера, Сонату Ф. Пуленка і до Сонатини П. Санкана. В. Метлушко окреслює основні композиційні, стилістичні, драматургічні особливості згаданих творів.

Автор проводить паралелі між Сонатиною А. Онегера (згадаємо, що сонату присвячено саме пам'яті цього композитора), Сонатою К. Сен-Санса і сонатою Ф. Пуленка. «Твір Ф. Пуленка, присвячений пам'яті А. Онегера, – пише В. Метлушко, – вельми виразно перегукується з попередніми кларнетовими сонатами французьких композиторів: лаконічний тричастинний цикл, організований за принципом контрастного зіставлення («швидко – повільно – швидко») з ліричною *Romanza* в центрі; збагачення стилістики за рахунок джазових елементів, завуальована танцювальність, різноманітність загальних форм руху» [37; с. 73].

Ще одним предметом дослідження у зв'язку з сонатами Ф. Пуленка є інтонаційні процеси (на рівні найдрібніших інтонаційних зворотів),

риторика і принципи диспозиції. Цей аспект вивчення творів Ф. Пуленка втілюється в роботі А. Аляб'євої, що спирається на концепцію інтонаційної фабули І. Барсової, застосовуючи такий метод аналізу вже до камерного твору [6; 1].

І. Барсова під інтонаційною фабулою розуміє низку інтонаційних подій, що драматургічно пов'язані між собою, які мають основні компоненти музичної форми: експозицію, розвиток, кульмінацію, фінал [6].

А. Аляб'єва, застосовуючи цей метод аналізу до першої частини Сонати для кларнету і фортепіано Ф. Пуленка, а також, спираючись на знання про музичну риторику, що йде від епохи Барокко, робить наступні висновки, щодо її сюжетного змісту.

В цій музиці йде розвиток єдиного образу, який відтворює протидію двох протилежних початків і який позначено авторською вказівкою до всієї частини – *Allegro trisamente*.

Протиборство висхідної інтонації (*anabasis*) і низхідної інтонації (*catabasis*) у вступі, що закінчується низхідним рухом (*diriusculus*), символізує переважання печалі і скорботи, отримує подальший розвиток протягом наступних розділів і є провідною мелодичною основою твору.

Авторка вказує також на такі особливості як:

- завершення вступу і всіх частин паузуванням у всіх голосах, що асоціюється з бароковою фігурою умовчання (*aposiopesis*), яка в бароковій риториці уособлювала смертельне закінчення боротьби;
- висхідний рух переривається паузами (фігура *tnesis* – розсічення), які в музичній риториці є символами страху і жаху;
- використання дисонантних співзвуч (в тому числі зменшеною квінти і збільшеної кварта) у висхідному і низхідному русі з

подальшим наростанням діссонантних зон, яке втілює скорботний характер твору [1, с. 242–243].

До оригінального трактування камерних творів Ф. Пуленка у зв'язку з організацією часу в них та концепцією динамічної схеми А. Бергсона приходять Д. Менделенко [33-34]. Під останньою філософ розумів не схему в звичному розумінні цього слова, але певне «передсприйняття» [7, 140], первинне розпливчасте уявлення. Проектуючи цю концепцію на особливості творчого процесу і на композиційну структуру Сонати для флейти і фортепіано, Д. Менделенко приходять до висновку, що форма твору є кінцевим результатом розгортання динамічної схеми, тобто композиційна структура виникає внаслідок розгортання початкового тематичного імпульсу [33, с. 60].

«Структури, що лежать в основі класичної сонати, – пише авторка, – задають тут лише загальний напрямок розвитку, не створюючи при цьому чітких структурних рамок. Так, від сонатної форми першої частини композитор залишає тільки принцип протиставлення двох контрастних тем і повторення у репризі основних тематичних елементів. Головна і побічна партії розростаються до масштабів самостійних розділів, перетворюючи форму *Allegretto malincolico*, фактично, на тричастинну» [там само].

Будову фіналу дослідниця також називає далекою від класичного рондо. Також, за її словами, «Ще один наслідок використання принципу динамічної схеми – порушення у творі класичних пропорцій, асиметрія, скорочення репризних розділів. Враховуючи на кожному етапі попередній досвід тематичного розвитку, Пуленк ніколи не повторює початковий тематизм у повному обсязі: поступово скорочуючи його масштаби, він зводить тему до короткої інтонації – характерного упізнаваного елемента. Відтворений потім у репризі, такий елемент викликає весь комплекс пов'язаних із ним асоціацій» [там само].

Нарешті, останній аспект дослідження сонат Ф. Пуленка пов'язаний із суто виконавськими проблемами. Роботи, присвячені виконавському аналізу належать І. Галочкіній [14], Н. Латишевій [25].

Рекомендації до виконання сонат І. Галочкіною є першою спробою детального цілісного аналізу трьох сонат для духових інструментів у російськомовному музикознавстві. Але в ній містяться неточності щодо форм частин, тональної організації творів, тощо.

Робота Н. Латишевої містить досить детальний аналіз не лише виконавських завдань Сонати для гобою і фортепіано, а й аналіз форми і темазму.

Висновки до Розділу 1

Композиторський стиль Ф. Пуленка протягом життя композитора зазнав певної еволюції.

З одного боку протягом усього його творчого шляху зберігається більшість ознак його індивідуального стилю, які сформувалися вже в ранній період його творчості: тяжіння до лаконізму, ясності висловлювання, мініатюризації музичних форм, опора на мелодію як один з основних засобів музичної виразності, мелодична винахідливість, прозорість фактури, ясність гармонії, яка, хоча й насичується дисонансами, політональними сполученнями, в цілому все ж знаходиться в межах тональної системи. З іншого боку, зміни стосуються самої тематики та образного наповнення творчості Ф. Пуленка. Починаючи від 30-х рр. композитора починає хвилювати релігійно-філософська, морально-етична, патріотична тематика. Він починає втілювати її перш за все в вокальних, хорових і театральних творах.

Більшість дослідників (Г. Шнеєрсон, Г. Філенко, М. Михайлова, І. Медведєва) вказують на неокласичні тенденції в ранній творчості Ф. Пуленка, однак ми вважаємо, що неокласичний метод в широкому сенсі

як діалог з минулим (широким колом традицій європейської музики) і навіть із самим собою в різні періоди творчого життя, притаманний і пізній творчості Ф. Пуленка, про що свідчить і взаємодія різних жанрових моделей в пізніх сонатах, і велика кількість цитат і автоцитат. Останнє є не лише відбиттям неокласичних тенденцій музики ХХ ст., а й передусє естетиці постмодерна межу ХХ-ХХІ ст.

Підходи до вивчення пізніх сонат Ф. Пуленка є дуже різноманітними і індивідуальними: концепція інтонаційної фабули (І. Барсова, А. Аляб'єва), бергсонівська концепція часу, концепція пізнього стилю (Н. Савицької, Д. Менделенко), паралелі з російською музикою, виконавський аналіз (Н. Латишева, А. Шевченко), дослідження в контексті традицій французької камерної музики (В. Метлушко, Д. Менделенко). На наш погляд, найбільш доцільним є розгляд пізніх сонат Ф. Пуленка саме в контексті «неокласично-алюзійного» [56] (за В. Холоповою) методу, який може пояснити більшість особливостей цих сонат: невеликі масштаби, прозорість фактури, взаємодію моцартівсько-гайднівської та романтичної жанрової моделі, цитування теми І. Стравінського в гобойній сонаті, наслідування прокоф'євської стилістики в різній мірі в усіх трьох сонатах, опора на національні традиції.

РОЗДІЛ 2

ТРИАДА ОСТАННІХ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ СОНАТ Ф. ПУЛЕНКА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ АСПЕКТИ

2.1. Соната для флейти та фортепіано (1957): досвід композиційно-драматургічного аналізу

Сонату для флейти і фортепіано написано в 1957 р. для флейтиста Жана-П'єра Рампаля, прем'єра сонати також відбулася в цьому ж році. Партії флейти і фортепіано виконували Ж. П. Рампаль і автор на Стразбурському фестивалі. Ф. Пуленк працював над сонатою протягом 1953, 1955 и 1956 рр.

Сонату присвячено пам'яті меценатки Елізабет Спрег Кулідж, яка свого часу замовила композитору цей твір, але померла у 1953 р.

Цей твір представляє собою класичний тричастинний цикл із сонатним *allegro* (тут ми маємо не погодитися з І. Галочкіною, що визначає форму першої частини як тричастинну репризу або старосонатну [14] і з Д. Менделенко, що каже про фактичне перетворення сонатної форми першої частини на тричастинну [33]), повільною ліричною частиною і жвавим фіналом. Тональний план циклу – e-moll – b-moll – A-dur.

Перша частина – *Allegro malinconico* поєднує в своєму образному строї, з одного боку певну тривожність, схвильованість, а з іншого – холодність, відстороненість, навіть деяку застиглість, заціпінілість¹. В

¹ На думку автора даної роботи, загальний настрій першої частини дуже точно може висловити поезія П. Верлена – вірш «Сентиментальна розмова» (переклад на українську М. Лукаша):

В старім саду серед нічної мли
Дві постаті непевнії пройшли.

В них зір погас, уста у них змарніли,
І ледве чутно голоси бриніли.

В старім саду, в зимову ніч сумну

найбільшій мірі таке враження підчас слухання створюють деякі фрагменти розробки і кода.

За музичною стилістикою і композиційною структурою перша частина, як і весь цикл, досить тісно пов'язані з класико-романтичною традицією. Це проявляється в декількох параметрах. По-перше, в наявності досить чітко окреслених тональних центрів. По-друге, в побудові тематизму сонати головну роль відіграє тема-мелодія в класичному розумінні, в багатьох випадках – вокальна за своїм походженням або тісно пов'язана із класичним інструментальним тематизмом. По-третє, музичний синтаксис, як в першій частині, так і у всьому циклі відрізняється ясністю, усі структурні одиниці форми поділені між собою кадансами, одразу помітними як підчас слухового сприйняття, так і підчас візуального охоплення партитури.

У першій частині наявні усі традиційні для сонатної форми розділи із відповідними драматургічними функціями.

При цьому форма першої частини є дуже лаконічною, невеликою за масштабами. Це є відбитком так званого «сонатинного стилю» (термін Гаккеля [ф-п муз ХХ века...]), притаманного сонатам багатьох

Два привиди будили давнину.

- Ти згадуєш, як ми колись любились?

- Навіщо вам ті згадки знадобились?

- Чи бачиш ти й тепер мене вві сні?

Чи рвешся серцем ти до мене? - Ні.

- Як ми колись удвох жили щасливо,
Зливаючи серця й уста! - Можливо.

- Де синь небес, де сяєво надій?

- Надії ті почезли в тьмі густій.

Отак ішли вони у ніч зимову,
І тільки місяць чув чудну розмову.

композиторів ХХ ст., зокрема, С. Прокоф'єва, зв'язки із творчістю якого особливо будуть помітні в Сонаті для гобоя і фортепіано Ф. Пуленка².

Гармонічний план як першої частини, так і сонати в цілому поєднує класичні функціональні звороти (ширше – класичні принципи функціональної гармонії) із новими гармонічними засобами, що сформувались на межі ХІХ-ХХ ст.: альтераціями (не лише акордів субдомінантової групи, але й домінантової), відхиленнями та модуляціями (нерідко модуляціями-співставленнями) у далекі тональності, еліптичними зворотами, взаємопроникненням однойменних мажору і мінору, розширеною хроматизованою тональністю, акордами з доданими тонами. В цілому в сонаті простежується дуже органічний синтез класичних і сучасних Ф. Пуленку гармонічних засобів, баланс між функціональною та барвисто-фонічною сторонами гармонії.

Хоча загалом в сонаті партії обох учасників ансамблю є рівноправними, в першій частині простежується тенденція до трактування флейти як головного солюючого інструмента, а фортепіано – як акомпануючого. В наступних частинах партія фортепіано стає тематично більш насиченою, а вся музична тканина поліфонізується.

Розглянемо форму і драматургію першої частини детальніше.

Головна партія (e-moll) за структурою є класичним шістнадцятитактовим періодом повторної будови з двох речень. Перше закінчується класичною нестійкою автентичною каденцією (домінанту, однак, ускладнено доданими тонами c і g), друге – модуляцією в C-dur. Серед характерних гармонічних зворотів, що роблять матеріал ГП впізнаваним – також співставлення тоніки і тризвуку ІІІ щаблю з підвищеною квінтою на тонічному органному пункті.

² Тяжіння до камерності, мініатюрності сонатної форми є відбитком неокласичних тенденцій в музиці ХХ ст. загалом.

Провідна роль у викладенні теми ГП належить флейті. Фортепіанна партія містить гармонічні фігурації, що за характером фактурного викладу нагадує альбертієві басы. Фактура фортепінної партії досить прозора: гармонічний супровід складається з компактно розташованих арпеджіо у партії правої руки і з лінії басу, яку подано навіть без октавних подвоєнь. Таке трактування фортепіанної партії – графічне, без «зайвих» деталей – зберігається в усьому циклі і також є ознакою «сонатинного стилю» ХХ ст.

Флейтова тема поєднує в собі широке дихання, що вказує на вокальне походження, і чисто інструментальні інтонації. Наприклад, початковий мотив-ядро теми представляє собою затактовий хід по тонах тонічного тризвуку, викладений шістнадцятими тривалостями. Така будова тематичного ядра є дуже характерною для класичних сонат. Також до чисто інструментальних елементів теми віднесемо трелі і гамоподібний висхідний пасаж з затакту, з якого починаються другі фрази кожного з речень ГП. Він виконується синхронно флейтою і фортепіано. Це становить певну складність з точки зору ансамблю, оскільки виконавці мають однаково відчувати довжину цезури між фразами і метричне тяжіння затакту до сильної долі. Зазвичай, однак, цезура визначається характером дихання флейтиста. Також виконавцям бажано синхронно зробити майже непомітне *crescendo* від нижнього до верхнього звуку пасажу.

Ще однією характерною особливістю теми ГП є прихований в мелодії флейти нисхідний хроматичний хід, що створює додатковий відтінок жалю і смутку.

Від ц. 2 починається зв'язуюча партія. Її, також згідно з класичними традиціям, побудовано на матеріалі головної. Їй передують коротка репліка фортепіано фортепіано, яку також засновано на матеріалі ГП – її початковому тематичному ядрі. Однак тут воно дещо трансформується:

початковий мотив з мелодичного ходу тонами тризвуку перетворюється на послідовність з двох нисхідних терцій та сексти. Саме цей мотив починає грати помітну роль в подальшому тематичного розвитку всього циклу. Він замикає зв'язуючу партію, підводячи до побічної, звучить в розробці, а також завершує першу частину і потім нагадується в фіналі – в розробці і у коді. Нестійкий автентичний каданс (VI – D7 з секстою) в тональності f-moll підводить до теми ПП. Її подано в нетиповій для класичної сонатної форми тональності – F-dur, тональності другого низького щаблю. Сама тема, що також викладається флейтою. За характером вона помітно контрастує з темою ГП. Вона є більш енергійною та вольовою завдяки тому, що будується на висхідних мелодичних ходах тонами тонічного тризвуку та стрімких нисхідних гамоподібних пасажах, а в партії фортепіано фактура змінюється з плинних та м'яких арпеджіо на сухі уривчасті акорди *martellato*. За стилістикою ця тема нагадує одночасно як теми класичних сонат, так і, в значно більшій мірі, теми з творів С. Прокоф'єва, наприклад, тему головної партії Першої симфонії або, більш опосередковано, теми скерцо і фіналу сонати для флейти і фортепіано.

Тема ПП не завершується стійким кадансом, а знову лише автентичною каденцією в f-moll (при цьому Ф. Пуленк використовує яскраве співставлення мажорного тризвуку від тону а та D7 з секстою в f-moll). Розділ ЗП, де закріплювалась би тональність ПП відсутній.

Натомість після кадансу на D7 до f-moll одразу починається розробка. Остання складається з двох розділів. Перший засновано на темі ГП (ц.5).

Але тут її дещо змінено: в мелодії флейти після незмінного початкового ядра замість нисхідного хроматичного ходу з'являється висхідний хід тонами зменшеного септакорду.

Після цього тему підхоплює фортепіано (в es-moll), а партія флейти отримує акомпануючу функцію: в ній з'являються гармонічні фігурації,

подібні до тих, що супроводжували тему ГП в експозиції, але викладені дубль-штрихом. Далі між учасниками ансамблю знов виникає діалог: вони передають один одному початкову фразу теми ГП. Цікавим є гармонічне оформлення цього фрагменту. Матеріал ГП у флейти починається тонікою b-moll, а завершується на D у Ges-dur. Але розв'язання в тоніку цієї тональності не відбувається. Замість цього тепер вже у фортепіано ця ж фраза звучить півтоном нижче, в a-moll і завершується доміною цієї тональності. Як бачимо, Ф. Пуленк використовує тут модулюючі секвенції. Подібним чином ладогармонічний розвиток відбуватиметься й в третій частині.

Замикає цей розділ ще одне проведення теми ГП майже у початковому вигляді, яке завершується чітким автентичним кадансом в a-moll і тривалою зупинкою на тоні a.

Далі (в ц.7) у фортепіано звучить коротка лаконічна тема в скупій хоральній фактурі, у низькому регістрі, що створює суворий похмурий образ. Тема звучить в тональності fis-moll (тональність VI низького щаблю по відношенню до a-moll). Цей матеріал виконує функцію переходу до другого розділу розробки (епізоду).

Він має двотричастинну структуру (AB A1B1 C) і будується на цілком новому тематичному матеріалі. Тема A інтонується спочатку флейтою. Вона має по-вокальному широке дихання та відрізняється піднесеним, навіть урочистим настроєм завдяки мажорному ладу і пунктирному ритму. Тема B є похідною від теми A. Ці теми звучать у F-dur і f-moll. Далі вони повторюються у Des-dur і b-moll.

З ц.11 починається коротка предиктова зона, в якій звучить матеріал A і C попереднього епізоду.

У ц.12 починається реприза – тематична, але не тональна. Тема ГП у своєму початковому вигляді звучить в a-moll і лише потім – в e-moll.

Репризу суттєво скорочено: розділи СП і ПП відсутні. Від ц.14 одразу починається кода, яку побудовано на видозміненому початковому мотиві ГП у флейти, новому матеріалі у фортепіано, а також – на темі С епізоду. Також тут нагадується гамоподібний елемент з теми ГП. Завершується частина видозміненим початковим мотивом ГП, який виконується одночасно флейтою і фортепіано. Цікавим тут є прийом одночасного поєднання по вертикалі мажорної і мінорної терцій. Це залишає враження невизначеності, нестійкості, химерної хиткості.

Друга лірична частина сонати, яка має назву Кантилена, є драматургічним центром всього циклу. За жанровими ознаками вона нагадує інструментальну арію: весь тематичний розвиток спирається на теми-мелодії широкого дихання, що викладаються переважно флейтою, хоча в цій частині і фортепіанній партії належить досить значна роль. Фортепіано не лише здійснює гармонічну підтримку, але й активно вступає в діалог із флейтою, особливо в середній частині.

Образність цієї частини пов'язана зі скорботою, меланхолією, проривається навіть трагічний початок. Це виражається в декількох параметрах: тональному колориті (основна тональність частини – b-moll), характері мелодики (основна тема частини будується на нисхідному плавному русі, що дещо нагадує барокову риторичну фігуру катабазис), гармонії: тут вона є найбільш напруженою, нестійкою, що досягається за рахунок ускладнення вертикалі великою кількістю дисонуючих акордів (септакордів або інших акордів, ускладнених доданими тонами).

Другу частину написано в складній тричастинній формі зі скороченою репризою та середнім розділом розвиваючого характеру.

Перший розділ має двочастинну форму, яку можна відобразити наступною схемою:

Вступ (2 т.). А (b-moll – F-dur)	А1
а (4 т.) b (4 т.)	а (4 т.) b (3 т.) зв'язка (1 т.) а1 (6 т.)

Вступ представляє собою коротку фразу, яку імітаційно викладено фортепіано і флейтою. Вона окреслює тони тонічного тризвуку b-moll і ввідного септакорду цієї тональності. За фактурним викладом це двоголосся.

Далі починається основна тема у флейти. Її супроводжує акомпанемент фортепіано, якій викладено у вигляді остинатного ритмічного пульсу восьмими. Епізод А першого розділу завершується кадансом в F-dur. Епізод А1 будується на варіанті теми А. Тут змінюється тонально-гармонічний план. В кінці першого речення відбувається відхилення в C-dur. Друге речення починається в f-moll, а завершується модуляцією в F-dur. Далі невелика зв'язка (автентичний зворот) підготовлює проведення ще одного варіанту теми А. Потім саме цей варіант звучатиме в репризі.

Середній розділ має ясно виражений розробітковий характер. Він не вкладається в якусь чітку усталену структуру, а будується за принципом монтажу коротких епізодів і діалогу між учасниками ансамблю, що надає формі плинності та динамічності.

У середньому розділі наявні декілька тематичних елементів. Перший (ц.3) будується на пунктирній ритмічній фігурі, що споріднює його із темою епізоду в розробці першої частини. Звучить тільки у флейти, і йому відповідають кантиленні репліки фортепіано. У ц.4 з'являється тема першого розділу, вона звучить в es-moll. Її змінює нова лірична тема, яку подано в діалозі між флейтою і фортепіано. Ця тема завершується нестійкою гармонією, створюючи можливості для подальшого тематичного розвитку.

У ц.6 починається нова тема, що також має ліричний характер. Але вона дещо контрастує з попереднім матеріалом за колоритом, оскільки звучить не в мінорі, а в мажорі, а саме в тональності H-dur. Вона також має

інтонацію, що споріднює її з темою епізоду з розробки а саме – пунктирна ритмічна фігура.

Від ц.9 починається реприза. Її суттєво скорочено, основна тема лише нагадується.

Друга частина має також невелику коду. Тут використано той самий прийом, що і в кодї першої частини – співставлення мажорної та мінорної тоники. Але тут воно не одночасне – по вертикалі, – а по горизонталі. Спочатку в партії фортепіано звучить мажорна тоніка, але потім перемагає мінорний колорит, частина закінчується тонікою b-moll у мелодичному положенні квінти, що створює відчуття нестійкості та незавершеності.

Третю частину Сонати також вирішено з оглядом на класичні традиції. Вона узагальнює весь попередній драматургічний розвиток і ніби «перемикає» дію «назовні», слугує оптимістичною розв'язкою драматичних колізій попередніх частин. Але в фіналі присутній і ігровий початок, і він поєднує в собі семантичні амплуа «homo ludens» і «homo communis» (за М.Арановським), синтезуючи риси скерцо і фіналу класичних сонатних циклів. Форма фіналу близька до рондо-сонатної.

Відкривається фінал жвавою темою завзятого, енергійного характеру, яку побудовано на танцювальній інтонації у фортепіано та стрімкому русі шістнадцятих у флейти. Цей матеріал утворює діалог-перегукування між двома учасниками ансамблю. На цій темі будується рефрен (від початку до ц.4). Останній має подвійну просту двочастинну форму – АВ + А1В1, де А представляє собою період неквадратний модулюючий період з синтаксичним членуванням (2+2)+(2+2)+(2+2).

Наступна побудова – В (неквадратний період з 7 тактів, E-dur) тематично пов'язана із попередньою, її тема фактично є варіантом теми А. Далі знов повертається матеріал А (розділ А1), але тут гармонічний план дещо змінюється: побудова завершується не тонікою E-dur, а домінантою. Розділ В1 будується навколо тонального центру е. Перше речення подано

в e-moll, друге – в E-dur, завершуючись чітким аутентичними кадансом в цій тональності.

Від ц.4 починається епізод, що виконує функцію ПП в рондосонатній формі. Він починається з теми А рефрена у E-dur, що є цілком класичним тональним співвідношенням. Далі з'являється новий контрастний матеріал – лірична кантиленна тема у флейти в супроводі прозорих гармонічних фігурацій у фортепіано, які фактурно оформлено подібно до класичних альбертієвих басів, але в більш широкому регістровому діапазоні. Друга тема ПП, як і А рефрена має дванадцятитактову будову, складаючись з двох шеститактових речень, де матеріал викладається діалогічно, спочатку флейтою, а потім – фортепіано. Тональність першого речення другої теми – a-moll, однак її представлено не стільки тонікою, скільки гармонією зменшеного VII7, потім, в другому реченні, відбувається відхилення до c-moll.

В т.3 ц.6 починається коротка зв'язка, що підводить до нового проведення теми рефрена в As-dur (ц.7). Тематично вона пов'язана з рефреном, оскільки є варіантом кадансу А і В рефрена.

Проведення теми А рефрена можна вважати початком розробки. Цей матеріал одразу змінює лірична тема ПП в as-moll, Ф. Пуленк застосовує тут яскраве співставлення однойменних мажора і мінора. Тема ПП подано в скороченому вигляді – лише перші 6 тактів. Останні три такти знову переводять, як і в експозиції, до тональності c-moll. Далі короткий нестійкий каданс в цій самій тональності, який за характером мелодики, ритміки та за типом фактури супроводу у фортепіано нагадує каданси в рефрені, підводить до нового епізоду (ц.9).

Тема цього епізоду є фактично ремінісценцією теми ГП першої частини. Вона будується на секвентному розвитку її початкового мотива. Так Ф. Пуленк наслідує бетховенський і романтичний принцип тематичних арок між частинами та похідного тематизма.

Від ц.10 знов повертається тематичний матеріал рефрена, але дещо відозмінений. Короткі фрази у флейти, що складають найбільш внізнаване ядро теми, завершується не нисхідними секундовими інтонаціями як в експозиції, а питальними інтонаціями, що будуються на висхідних стрибках мелодії. Гармонія стає більш напруженою і дисонантною. На фоні остинатного басу, що обігрує інтонацію d-cis-d, змінюються трізвуки D, Es і E-dur.

Це проведення рефрену підводить до нової теми, яка раніше в циклі звучала у середньому розділі другої частини (тональності G-dur і As-dur).

Коротка зв'язка, побудована на трелі у флейти і пружних акордах *martellato* у фортепіано підготовує нову тему (ц.11). Стрімка за ритмічним рухом, схвильована за характером, вона походить від другого елемента теми рефрена, побудованого на шістнадцятих тривалостях.

Розвиток цієї теми приводить до невеликої кульмінації, яку засновано на матеріалі теми ПП, що звучить в f-moll.

Від ц.13 починається новий епізод, який засновано на діалозі двох тематичних елементів, які є похідними від матеріалу рефрену та від нової теми, пов'язаної з темою розробки першої частини.

У ц.15 повертається тема з ц.11, але тепер вона звучить не в e-moll як в перший раз, а у h-moll, а потім – в c-moll.

Зв'язка, побудована на трелі у флейти і мартелатних акордах у фортепіано підводить до нового епізоду, в якому вже в своєму початковому вигляді з'являється тема з розробки першої частини. Вона звучить навіть в тій самій тональності, що й в першій частині – Cis-dur.

Замикається розробка темою, яка вже звучала в ц.9 – похідної від теми головної партії першої частини. Так всередині розробки утворюється структура, що частково нагадує складну тричастинну форму із дзеркальною репризою.

Від ц.18 починається загальна реприза – і тематична, і тональна, оскільки в своєму початковому вигляді повертається тема рефрена. Але репризу загалом суттєво скорочено та відозмінено. Замість структури АВА1В1 в рефрені залишається тільки АВ, замість ПП нагадується тема, що звучала в розробці в ц.10, з другої частини.

Коротку коду, що починається з ц.20, побудовано на матеріалі з розробки (ц.13). А в заключних тактах знову нагадується дещо відозмінений початковий мотив теми головної партії першої частини, а завершує фінал один з мотивів теми з розробки першої частини, але в збільшенні і в динаміці F.

Так, нагадуючи матеріал першої частини в мажорного ладового нахилі, Ф. Пуленк підкреслює оптимістичну розв'язку психологічних колізій перших двох частин, перемогу життєдайної енергії над меланхолією, мороком та смертю.

2.2. Соната для кларнета і фортепіано (1962): досвід композиційно-драматургічного аналізу

Сонату для кларнета і фортепіано написано Ф. Пуленком незадовго до його смерті. Вона також має меморіальну присвяту, цього разу – пам'яті Артюра Онеггера. Обидва були яскравими представниками французької музики ХХ століття.

Обидва композитори в юні роки входили до групи «шести», але на цьому спільне сіж ними закінчується, оскільки як Ф. Пуленк, так і А. Онегер представляли собою дуже різні творчі індивідуальності, спиралися на різні традиції. Зокрема, А. Онегер, принаймні в своїх симфонічних, вокально-хорових та театральних творах був ближчий до австронімецької традиції, в тому числі симфонічної, Ф. Пуленк – до імпресіонізму, французької побутової музики. Відомий вислів Ф. Пуленка

про те, що він знаходив музику А. Онегера надто важкою, а він його – надто легковажною.

Це однак не заважало сердечним дружнім відносинам, що зберігалися між композиторами протягом їхнього життя.

Ця посвята й зумовлює те, що в Сонаті для кларнету і фортепіано Ф. Пуленка, як вказує В. Метлушко, чути відзвуки Сонатини А. Онегера для цього ж складу [37, с. 73].

Перша частина *Allegro con fuoco* представляє собою вільно трактоване сонатне *allegro* із вступом та з епізодом замість розробки. Але тут контраст, властивий сонатній формі, реалізується не між головною і побічною партіями, а між експозицією і епізодом: тривожний, дещо нервозний характер тем вступу, головної та побічної партій змінюється скорботним, холодно-зціпінілим в епізоді.

Особливістю експозиції є явні диспропорції форми, тема головної партії дуже невелика за масштабами, вона представляє собою монолітний період з 10 тактів. Натомість зона побічної партії є дуже розгорнутою, досить вільної структури. Її побудовано на двох тематичних елементах – ліричному, кантиленному, який, однак, містить в собі й енергійно-наступальний характер, завдяки пунктирному ритму (і за ритмічним малюнком навіть дещо нагадує тему побічної партії першої частини «Апасіонати» Л. ван Бетховена) і скерцозному. Також відзначимо, що в зоні ПП зустрічаються окремі інтонаційні звороти, що нагадують флейтову сонату, наприклад, затактовий висхідний пасаж тридцятьдругими, що містився в темі головної партії її першої частини, за яким йде мелодичний хід, що також нагадує матеріал ГП першої частини Сонати для флейти і фортепіано. В зоні умовно ЗП повертається тематизм вступу, що передує контрастному ліричному епізоду. Поява теми вступу на грані форми відсилає до романтичних сонат, зокрема, до фориєпіанної сонати *b-moll* Ф. Ліста.

Епізод, що є драматургічним центром частини, за будовою мелодії та ритмікою перегукується з епізодом в розробці першої частини флейтової сонати, та з середнім розділом її другої частини. Спільною, наприклад, є пунктирна фігура «восьма з точкою – дві тридцятьдругі».

Репризу першої частини, як і у флейтовій сонаті, скорочено, вона представлена гранично лаконічним нагадуванням тем головної і побічної партій та кодою на матеріалі вступу (що нагадує про улюблений композиторами-романтиками і започаткований Л. ван Бетховеном принцип обрамлення).

Щодо звуковисотної організації першої частини і сонати загалом ми можемо погодитися з В. Метлушко, який характеризує ладотональну будову твору як дванадцятищаблеву хроматичну тональність «з локалізованими центрами, що забезпечують чітке членування тематичного матеріалу і форми» [37, с. 73].

Друга частина Сонати – «Романс». Ця жанрова назва також підкреслює вокальну природу цієї музики (як і Кантілена у Сонаті для флейти з фортепіано, Елегія – в сонаті для гобою). Її написано у тричастинній репризній формі. У цій частині нагадується невеликий фрагмент теми з сонати для гобоя і фортепіано, що несе в собі елемент печалі та смутку. Після похмурого спадного руху в партії фортепіано з'являється ніжна й меланхолійна тема кларнету. Вона супроводжується плавним коливанням восьмих тривалостей в партії фортепіано, що дуже нагадують фактуру супроводу в другій частині флейтової сонати.

В Романсі також отримують розвиток ритмоінтонаційні формули, характерні для першої частини і для тематизу першої і другої частин флейтової сонати: пунктирна фігура «восьма з точкою – дві тридцятьдругі», висхідний пасажний рух.

Партія кларнета має вказівку «*tres doux et melancolique*», що в перекладі означає дуже ніжно і сумно. Притаманні Романсу – елегійність,

крихкість та чарівна простота мелодійного малюнку – увиразнюють характерні особливості композиторської поетики Ф. Пуленка.

Так само важливо відзначити, що друга частина сонати, іноді перегукується з інтонаціями з третьої частини сонати Пуленка для гобоя. Тут можна сказати, що автор намагався висловити свій емоційний стан – переживання втраченого часу та відчуття скорботи за померлими близькими йому друзями.

Третя частина – *Allegro con fuoco* – написана, як і перша частина, в сонатній формі з епізодом замість розробки, у тональності C-dur. Саме ця форма, на думку В. Метлушко, дозволяє підпорядкувати різноплановий тематичний матеріал єдиній логіці драматургічного розвитку [37, с. 73–74]. Імпульсивний і запальний характер музики, швидкий темп, яскраві динамічні контрасти вказують на образне рішення фіналу, подібне до фіналу флейтової сонати, пов'язане зі ствердженням життєдайного початку та скерцозною образністю, хоча фінал кларнетової сонати видається дещо драматичнішим і гротескнішим, ніж фінал флейтової.

В фіналі, як і в першій частині, основний контраст складається також між ліричним епізодом та всім іншим тематичним матеріалом. Репризу скорочено, фактично в ній лише нагадується тема головної партії фіналу, тут поєднуються структурна і драматургічна функції репризи й коди, ці два розділи синтезуються.

Ф. Пуленк також застосовує наскрізні тематичні та мікроінтонаційні зв'язки: у зоні ГП фіналу нагадується другий елемент ПП першої частини, отримують розвиток ритмічні фігури, про які йшлося вище, ліричний епізод за інтонаційним строем частково перегукується з Романсом.

Як вказує В. Метлушко, «активна спрямованість теми побічної партії першої частини переломлюється тут крізь призму джазових ритмоінтонації, що контрастують експресії ліричної кантілени, характерною для центрального розділу» [37, с. 73].

Трактування ансамблю в цій сонаті, безсумнівно, тяжіє до рівноправності обох партій, хоча в ліричних епізодах та в Романсі провідна роль все ж таки належить кларнету. В інших розділах форми великою (і більшою, як видається, у порівнянні з флейтовою сонатою) є роль діалогічних побудов, імітаційного викладу матеріалу.

За виразом В. Метлушко, «Ф. Пуленк використовує виразний потенціал і фактурного викладу “рельєф-фон”, що висуває на передній план мелодичну лінію, і контрастних поєднань самотійного тематизму, дорученого кожному з інструментів, і розгалуженої мережі “перегуків” - діалогів, нарешті, мислить зазначені партії як складові єдиного різнометрового “інструменту”, здатного диференціювати голоси тематичного комплексу, що виникає» [37, с. 74].

2.3. Соната для гобоя та фортепіано (1962): досвід композиційно-драматургічного аналізу

Сонату для гобоя і 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 століття, 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 частині назву, пов'язану з російською культурою. Співучу, ясну за структурою мелодію гармонізовано із залученням відхилень у далекі тональності. Основну тему розфарбовують імпровізаційні підголоски, які, як вважає Н. Латишева [25], дещо нагадують російські хорові розспіви.

Композитор використовує численні органні пункти, на які нашаровуються нові, вишукані гармонії. В цій частині великою є роль сонорного звучання, тембрових, гармонічних нюансів.

Музика крайніх розділів першої частини Сонати, написаної в складній тричастинній формі, відрізняється темброво-фонічною винахідливістю разом з невігадливістю мелодичної мови, терпкістю і насиченістю гармонії. Хоча в цілому ладогармонічна основа є змінною, 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, безтурботної мелодії з відтінком щемливого смутку, що прекрасно демонструє виразові можливості інструменту, але не відрізняється великою різноманітністю мелодики. Провідна роль, с точки зору музичної семантики, в експозиції належить гармонії. Ф. Пуленк вміло користується прийомом хроматичного розцвічування акордів, який є притаманним і творчості С. Прокоф'єва.

Характерною для зрілого стилю Ф. Пуленка особливістю стає прикрашання акордової вертикалі численними гронами побічних тонів. Основу гармонійної системи композитора складають акорди субдомінантової групи, а в розвиваючих епізодах гармонія часто підпорядковується руху поліфонічних голосів, тобто 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 плани. 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. Друге проведення теми, викладеної гобоєм, проходить у фортепіано.

Друга тема першого розділу (ц. 4) являє собою алюзію на музичний образ з увертюри «Світанок на Москві-річці» з опери «Хованщина» М. Мусоргського (як вказує Н. Латишева [25]). Ця опера була добре відома французьким композиторам, так як входила в репертуар Російських сезонів в Парижі. Нова мелодія природно впливає з попереднього тематичного матеріалу, що не контрастує, а лише доповнює його. Перед слухачем оживає мальовнича картина природи, прекрасний краєвид раннього ранку. Ф. Пуленк домагається оригінального звучання завдяки використанню прийому політональності, поєднуючи одночасно *d-moll* і *B-dur*.

Педалізація даного епізоду подібна педалізації в першій темі: автор ставить одну педаль 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» (характеристика Н. Латишевої [25]).

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 тут побудовано досить незвично: широта фрази поєднується з гострим пунктирним ритмом, а тривалі підйоми – із короткими спусками. Ритмічна фігура, що

складається восьмої з двома точками і двох шістдесят четвертих нот, вірогідно, є модифікацією пунктирної фігури, що зустрічалася нам у флейтовій і кларнетовій сонатах, що також свідчить про наявність інтонаційно-тематичних зв'язків між всіма трьома творами.

Сам 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*. Пружний штрих сприяє збереженню напруги, тема, що йде далі, виникає раптово, без підготовки.

Наступна тема, яка супроводжується ремаркою *tres doux* (в перекладі з французької – «дуже ніжно»), має характер глибокого роздуму. В партіях обох інструментів з'являється характерна питальна інтонація. Градація динаміки різко змінюється: гобой грає в шкалі нюансів від *p* до *ppp*, фортепіано постійно звучить на *ppp*.

Ф. Пуленк в даному епізоді використовує еліптичні звороти зі зменшеними септакордами, завдяки чому створюється особливий 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 лінійної поліфонії, що свідчить про успадкування композитором традицій французької композиторської школи.

У репризі весь тематизм першого розділу викладено гранично лаконічно. Перша тема представлена у скороченому вигляді, після чого автор починає варіювати тематичний матеріал середнього розділу (ц. 10). Відповідно до ремарки Ф. Пуленка «*laissez vibrer*» (в перекладі з французької – «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 Сонати – 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, іноді ніби занадто грубувате *martellato*. Жанр скерцо тут трактовано у гострому гротескному плані. Вступ починається в динаміці *f* і має жорстку ритміку. Партії обох інструментів повністю рівноправні.

Перша тема другої частини 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 (Пуленк, с. 87). Тут композитор використовує прийоми *martellato*, штрих *non legato*, стрибки, репетиції.

Крайні частини Скерцо пронизані «гіпнотичним» ритмічним рухом. Початковий тематизм токатного характеру повторюється кілька разів. Дана тема містить невеликі сполучні елементи (по чотири такти), які,

³ Лінійну поліфонію застосовує М. Равель у першій частині скрипкової сонати.

привносять певну штрихову різноманітність (ц. 2). Ф. Пуленк динамічно вибудовує два проведення теми в такий спосіб: в першому проведенні гобой звучить на *mf*, а фортепіано – на *p*; при другому проведенні звучання гобоя посилюється до *f*, а фортепіано – до *mf*. Два проведення теми втілюють динамічну, крещендуючу драматургію за В. Холоповою.

Далі у високому регістрі звучить дзвінка трель гобоя, після чого несподівано настає тиша.

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 вимучений сміх крізь сльози, в якому чітко простежується хворобливий гротескний 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, сміх звучить у вухах, але тепер він сміється вже над нами» [44, с. 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. Акорд, що завершує цей розділ, марковано авторською

ремаркою *secco* (в перекладі з італійської – «сухо»). Як і в першій частині сонати, композитор використовує тут свій улюблений прийом, що полягає в приєднанні до основної акордової вертикалі побічних тонів.

Середній розділ другої частини має ліричний характер. Загальний рух сповільнюється, що зумовлено авторською ремаркою *Le double plus lent precedente* (в перекладі з французької – «вдвічі повільніше попереднього»). Тематизм середнього розділу другої відсилає до ліричних сторінок творчості С. Прокоф'єва (балет «Ромео і Джульєтта» тощо). Музика даного епізоду пройнята надзвичайною поетичністю, світлом, втілює щире захоплення перед почуттям любові. Вишукану мелодичну лінію побудовано на примхливих гнучких інтонаціях. Тематичному розмаїттю сприяє постійне варіювання початкової інтонації, а також непередбачувані тональні зіставлення (ц. 9).

«Тема любові» (за характеристикою Н. Латишевої [25]) звучить тричі, кожен раз в новій тональності, за принципом крещендууючої драматургії. Перше проведення в D-dur втілює в собі почуття світлого захоплення і щирої закоханості; друге – в Fis-dur – пронизане сумнівами, містить питальні інтонації; третє – в F-dur – показує всю силу і глибину почуття любові.

Перше і друге проведення теми побудовані в динамічній градації від *p* до *mf*. У третьому проведенні Ф. Пуленк значно розширює динамічний діапазон до *f*.

Гармонічний план розділу відрізняється різноманітністю, а фактура – багат шаровістю, що виражається в великій кількості самостійних горизонтальних ліній, які практично протягом всього епізоду контрапунктують одна з одною (в партії гобоя та лівої руки піаніста). Такий прийом можна трактувати як музичне втілення діалогу Ромео і Джульєти.

Розвиток тематизму середнього розділу проходить під знаком протидії образів любові образам ворожих сил. Кульмінацією другого проведення основної теми є потужне фортепіанне соло, що виростає до грандіозного *ff* і імітує масштаб звучання оркестрового *tutti* за участі мідних духових інструментів. Музичну тканину насичено безліччю хроматичних співзвуч, особливо часто композитор використовує розщеплені тони (e-es, g-ges, c-ces).

Останнє проведення «теми любові» звучить ніжно, світло і трепетно, проте в кінці напруга знову зростає, динаміка досягає *f*. В останніх чотирьох тактах розділу Ф. Пуленк застосовує звукозображення: немов здалеку чується звук вівчарського рижка, що передвіщає світанок і розставання ліричних персонажів (характеристика Н. Латишевої [25]).

Репризу першого розділу другої частини викладено досить стисло: вилучено тему, спільну з кларнетовою сонатою, натомість більш пильну увагу приділено саркастичній основній темі. Виклад даного тематичного матеріалу займає чотирнадцять тактів (ц. 14). На відміну від першого розділу, в репризі саркастичний мотив звучить на динаміці *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 всієї 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 *e-moll*. Крім тональної невизначеності, її характеризує 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 духовності 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*. В 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 фігураціям гобоя, які викликає асоціації з темою середнього розділу першої частини (ц. 6). Грізні фігурації, як в першій частині, так і в фіналі, уособлюють собою провісників драматичної розв'язки.

З інтонаційного ядра першої теми виростає новий мотив у *a-moll* (ц. 5), що звучить, за характеристикою Н. Латишевої [25], подібно до

всенародному плачу. Звучання лінії баса у партії фортепіано викликає асоціації з грізним набатом. А далі, як світлий спогад, з'являється прозора тема у гобоя, яка є ремінісценцію ще одного тематичного елемента першої частини (з 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.

Підсумуємо аналітичні спостереження щодо Сонати для гобою і фортепіано Ф. Пуленка. Соната для гобою і фортепіано Ф. Пуленка – це тричастинний цикл, що має жанрову та 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 ХХ століття тенденцію до оновлення жанру, в тому числі шляхом поєднання сонатного жанру з іншими. Робота із різними жанровими моделями та їх гібридами також є відображенням неокласичних тенденцій музики ХХ століття, що були завжди притаманні й творчості Ф.Пуленка.

В Сонаті в повній мірі втілюється мелодичний дар Ф. Пуленка, а також – притаманна його творчості та французькій музиці загалом увага до барвисто-фонічної функції гармонії і фактури. Серед гармонічних засобів – органні пункти, на фоні яких утворюються поліфункційні 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 музичних

образів у другій частині нагадує про конфлікт любові та ворожнечі у балеті С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєта».

Висновки до Розділу 2

Тріада пізніх сонат Ф. Пуленка синтезує досвід не лише роботи композитора в цьому жанрі, але й його знахідки в інших жанрах – вокальних, хорових, опері. Підсумуємо, як в пізніх сонатах Ф. Пуленка синтезуються риси раннього та центрального періодів творчості.

Ранні сонати є мініатюрними за формою, з нетиповим для цього жанру складом інструментів (ансамбль духових), а сонати центрального періоду орієнтовані на романтичну жанрову модель і традиційний склад інструментів (скрипка і фортепіано, віолончель і фортепіано), вони є значно масштабнішими за формою циклам драматичної образної спрямованості. У циклах 40-х рр. бере початок меморіальна семантика (скрипкову сонату присвячено пам'яті Ф. Г. Лорки).

Сонати для духових пізнього періоду є лаконічними, але не мініатюрними за масштабами. Сонати для флейти і кларнета зберігають класичну тричастинну будову циклу з відповідними амплуа частин. Соната для гобою поєднує в собі жанрові моделі сонати барокового типу (із співвідношенням частин «повільно-швидко-повільно-швидко», але без жвавого фіналу, оскільки це відповідає загальній концепції сонати) і сюїти, тобто наближається за трактуванням циклу до сонат раннього періоду.

Виконавський склад пізніх сонат також свідчить про синтезування тембрових і ансамблевих рішень сонат 20-х і 30-х рр. («нетрадиційні» для цього жанру духові інструменти стають частиною «традиційного» дуету з фортепіано).

В образно-семантичному плані пізніх сонат співіснують ігрова логіка, гумористичний початок, меланхолійна лірика ранніх творів та

трагізм і драматизм творів 30-х –40-х рр. Перша частина Сонати для флейти і фортепіано є лірико-драматичною, друга – лірико-трагічною, а в третій воскресають життєрадісні настрої ранніх творів Ф. Пуленка. В кларнетовій і гобойній сонатах основою драматургічного розвитку є протиставлення іронічно-гротескних, драматичних, трагічних образів і ностальгічної лірики.

Важливу роль для розуміння семантики пізніх сонат мають цитати, автоцитати і тематичні паралелі, про які вже йшла мова вище. Вони створюють різні стилістичні пласти, які набувають функції знаку, що несе в собі додаткові асоціативно-образні плани.

В організації тематичного розвитку пізніх сонат також співіснують принципи, характерні для обох попередніх періодів творчості Ф. Пуленка і для різних жанрових моделей сонати. Це варіантність і інтонаційна спорідненість тематизму, що йде від ранніх сонат, народної музики і барокових моделей сонати, а також – принцип похідного тематизму, монотематизм, лейтмотивність, що притаманні бетховенським і романтичним циклам і сонатам 40-х рр. самого Ф. Пуленка. Обидва ці принципи гармонійно синтезуються у флейтовій і кларнетовій сонатах, а у гобойній переважає перший.

Водночас усі три сонати поєднує багатотемність, калейдоскопічність, ігрова логіка в побудові форми.

Взаємодія ознак різних жанрових моделей сонатного циклу, наявність цитат і автоцитат, різних стилістичних пластів, лаконізм будови циклу дозволяють говорити про неокласичний метод не лише в ранній, а й в пізній творчості Ф. Пуленка.

Зазначимо також, що всі три сонати засновано на інтонаційно спорідненому тематичному матеріалі, який походить в тому числі і з більш ранніх творів Ф. Пуленка, а також – перегукується з творами С. Прокоф'єва (скерцо гобойної сонати, тема III першої частини

флейтової сонати, її ж фінал). Це разом із спільною для всіх трьох опусів меморіальною тематикою, та сходом виконавським складом дозволяє розглядати їх як *макроцикл*, що підсумовує творчий шлях композитора.

ВИСНОВКИ

Робота над заявленою темою дозволила дійти наступних результатів та висновків.

1. Більшість дослідників вказує на наступний характер еволюції стилю Ф. Пуленка.

Протягом усього його творчого шляху зберігається більшість ознак його індивідуального стилю, які сформувалися вже в ранній період його творчості: тяжіння до лаконізму, ясності висловлювання, мініатюризації музичних форм, опора на мелодію як один з основних засобів музичної виразності, мелодична винахідливість, прозорість фактури, ясність гармонії, яка насичується дисонансами, політональними сполученнями, але знаходиться в межах тональної системи. В ранніх творах переважає світлий життєрадісний настрій, гумористичний початок. Починаючи від 30-х рр. композитора починає хвилювати релігійно-філософська, морально-етична, патріотична тематика, що втілюється її перш за все в вокальних, хорових, театральних творах.

2. Більшість дослідників (Г. Шнеерсон, Г. Філенко, М. Михайлова, І. Медведєва) вказують на неокласичні тенденції в ранній творчості Ф. Пуленка, однак ми вважаємо, що неокласичний метод в широкому сенсі як діалог з минулим (широким колом традицій європейської музики) і навіть із самим собою в різні періоди творчого життя, притаманний і пізній творчості Ф. Пуленка, про що свідчить і взаємодія різних жанрових моделей в пізніх сонатах, і велика кількість цитат і автоцитат. Останнє є не лише відбиттям неокласичних тенденцій музики ХХ ст., а й передусє естетиці постмодерна межу ХХ-ХХІ ст.

3. Підходи до вивчення пізніх сонат Ф. Пуленка є дуже різноманітними і індивідуальними: концепція інтонаційної фабули А. Аляб'євої, яка в даному випадку застосовує термін Барсової [...] і продовжує її ідеї, бергсонівська концепція часу, концепція пізнього стилю

(Н. Савицька, Д. Менделенко), паралелі з російською музикою, виконавський аналіз (Н. Латишева, А. Шевченко), дослідження в контексті традицій французької камерної музики (В. Метлушко, Д. Менделенко). На наш погляд, найбільш доцільним є розгляд пізніх сонат Ф. Пуленка саме в контексті неокласично-алюзійного творчого методу (за В. Холоповою), який пояснює основні риси цих сонат: лаконізм, невеликий масштаб форми, прозорість фактури, синтез моцартівсько-гайднівської та романтичної жанрових моделей, принцип цитування (в широкому сенсі цього слова) в усіх трьох сонатах, втілення національних традицій французької музики.

4. Три пізні сонати Ф. Пуленка є можливим розглядати як макроцикл, про що свідчать наступні спільні ознаки: 1. виконавський склад – духові інструменти у поєднанні з фортепіано; 2. меморіальна семантика, що виражається у присвятах, трагічному характері ліричних частин (другі частини флейтової і кларнетової сонат, третя – гобойної), використання аллюзій на творчість С. Прокоф'єва та А. Онегера (характер тематизма, фактурні прийоми, гармонічні звороти, тощо); 3. побудова тематизму на цитатах і аллюзіях з творів попередніх періодів, тематична спорідненість всіх сонат між собою, наявність наскрізних інтонаційних та ритмічних зворотів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алябьева А. Г., Россинский А. Н. «Интонационная фабула» как метод анализа музыки Старого света конца XIX — начала XX вв. (на примере I части Сонаты для кларнета и фортепиано Ф. Пуленка) // Педагогика искусства. 2019. № 4. С. 235–244.

2. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки. Ленинград : Советский композитор, 1979. — 286 с.

3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва.: Музыка, 1971. 373 с

4. Багрова Е. Размышления о синтезе жанров в сонате для гобоя и фортепиано Франсиса Пуленка // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. — 2014. — № 4 (11). С. 36–45.

5. Багрова Е. Ю. Соната Ф. Пуленка для кларнета и фортепиано. Опыт семантического анализа // Вестник РАМ им. Гнесиных. — 2011. — № 2. URL <http://test.gnesin-academy.ru/vestnikram/issue.php?Year=2011&Number=2> (дата звернення 08.11.2018).

6. Барсова, И. Симфонии Малера. Москва: Советский Композитор, 1975. 496 с.

7. Бергсон А. Интеллектуальное усилие // Собрание сочинений: в 5 томах. Том 4: Вопросы философии и психологии / пер. В. Флеровой. 1914. С. 121–156.

8. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Изд. 2-е, доп. — Ленинград : Музыка, 1985. 238 с.

9. Борович Т. С. Соната Ф. Пуленка для фортепиано в 4 руки як відображення камерно-інструментального стилю композитора // Наукові асамблеї: Матеріали магістерських читань, 11–13 травня 2010 року /

Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [відп. ред. Л. В. Шаповалова]. Харків, 2010. С. 96–101.

10. Борович Т. С. Фортепіанні сонати Франсіса Пуленка в контексті камерно-інструментального стилю композитора : магістерська робота / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. 88 с.

11. Варунц В. П. Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки. Москва : Музыка, 1988. 80 с. (Вопросы истории, теории, методики).

12. Васіна Т. «Gloria» Ф. Пуленка: проблема жанрово-інтонаційних витоків // Київське музикознавство. Київ, 2010. Вип. 35. С. 212–219.

13. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века : Очерки. 2-е изд., доп. Москва : Советский композитор, 1990. 288 с.

14. Галочкина И. В. Сонаты Пуленка для духовых инструментов и фортепиано в классе камерного ансамбля: методические рекомендации / под ред. Н. И. Копысовой. Минск : Белорусская государственная консерватория, 1989. 29 с.

15. Глебов И. (Асафьев Б.). Французская музыка и её современные представители // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. — Москва : Музыка, 1975. С. 112–126.

16. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века: курс «Анализ музыкальных произведений». Москва : Владос, 2004. 175 с.

17. Друскин М. О западно-европейской музыке XX века. Москва : Советский композитор, 1973. 271 с.

18. Жакенова Ж. 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. Красноярск, 2009. С. 435–438.

19. Жукова О. А. Фортепіанна партія у творах Ф. Пуленка для камерного ансамблю // Науковий вісник : [зб. наук.статей] / Нац. муз. Академія ім. П. І. Чайковського. К., 2010. Вип. 87. С. 75–83.

20. Когут Т. Хорові епізоди опери «Діалоги кармеліток» Ф. Пуленка в контексті духовної творчості композитора // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Львів, 2015. Вип. 35 : Музикознавчі студії. С. 222–236.

21. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – теорія та історія культури, мистецтвознавство / Харківська державна академія культури. Харків, 2018. 630 с.

22. Крылова Л. Функции цитаты в музыкальном тексте // Советская музыка. 1975. № 8. С. 92–97.

23. Куницкая Р. И. Французские композиторы ХХ века. Москва : Советский композитор, 1990. 213 с.

24. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва : ТЦ «Сфера», 1998. 344 с.

25. Латышева Н. Л. Ф. Пуленк. Камерные ансамбли с участием духовых инструментов. Опыт исполнительского анализа // Международный Научный Институт «Educatio». 2015. № 3 (10). С. 150–154.

26. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва : Советский композитор, 1990. 312 с.

27. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Москва : Музыка, 1978. 352 с.

28. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. — Москва : Музыка, 1986. 534 с.
29. Медведева И. А. Франсис Пуленк. Москва : Советский композитор, 1969. 254 с.
30. Мелик-Пашаева К. Пространство и время в музыке и их преломление во французской традиции // Проблемы музыкальной науки. — Москва : Советский композитор, 1975. Вып. 3. С. 467–479.
31. Менделенко Д. «Моя музыка – это мой портрет»: о стилистических заимствованиях и стилевой оригинальности музыки Ф. Пуленка // Київське музикознавство. 2015. — Вип. 51. — С. 176–186.
32. Менделенко Д. Камерно-инструментальная соната в творчестве Ф. Пуленка: особенности трактовки жанра и жанровые истоки // Київське музикознавство. 2014. Вип. 50. С. 221–230.
33. Менделенко Д. В. Бергсонівська «динамічна схема» як принцип організації цілого у творах Ф. Пуленка (на прикладі Сонати для флейти та фортепіано) // Мистецтвознавчі записки. 2016. Вип. 29. С. 56–64.
34. Менделенко Д. В. Камерно-інструментальна музика Франсіса Пуленка: особливості часової організації : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 219 с.
35. Менделенко Д. В. О нескольких уровнях «прочтения» музыкального текста в последних сонатах Ф. Пуленка // Культура і сучасність / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. 2016. № 1. С. 139–145.
36. Менделенко Д. В. Останні сонати Франсіса Пуленка: творчий шлях композитора як досконала «музична композиція» // Київське музикознавство. 2016. Вип. 53. С. 238–247.

37. Метлушко В. А. Соната для кларнета и фортепиано во французской камерно-инструментальной музыке XX века: черты преемственности // Южно-Российский музыкальный альманах, 2014. № 1(14). С. 70–76.
38. Михайлов М. К. О классицистских тенденциях в музыке XIX – начала XX века // Вопросы теории и эстетики музыки. Ленинград : Музыка, 1963. Вып. 2. С. 146–180.
39. Михайлов М. Стиль в музыке. Исследование. — Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
40. Михайлова О. Музыкальная живопись Ф. Пуленка // Науковий вісник : зб. ст. / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. 2008. Вип. 73. С. 153–162.
41. Михайлова О. Неоклассическая линия в камерно-вокальном творчестве Франсиса Пуленка // Вісник ХДАДМ. 2007. № 2. С. 89–100.
42. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
43. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
44. Прокофьев С. С. Автобиография. 2-е изд. Москва : Советский композитор, 1982. 600 с.
45. Пуленк Ф. Письма / Пер. с фр. Е. Гвоздевой и Г. Филенко ; [ред., вступ. статья и коммент. Г. Филенко]. Ленинград ; Москва : Советский композитор [Ленингр. отд-ние], 1970. 311 с.
46. Раабен Л. Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки. Ленинград : Советский композитор, 1986. 200 с.

47. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості : монографія. Львів: Сполом, 2008. 320 с.
48. Садовникова Е. К вопросу личностных коммуникаций в музыкальном искусстве // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Харків, 2003. Вип. 11. С. 114–119.
49. Сафиуллина Л. Г. Зарубежная музыка XX века : учебное пособие. — Казань : РИЦ «Школа», 2014. — 192 с.
50. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 105 с.
51. Теория современной композиции : [учеб. пособие] / Г. В. Григорьева, М. Э. Дубов, Т. Н. Дубравская [и др.] ; ред. В. С. Ценова ; Гос. ин-т искусствознания, МГК им. П. И. Чайковского. Москва : Музыка, 2007. 624 с.
52. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : учебное пособие. — Москва: Музыка, 1989. 207 с.
53. Филенко Г. Пуленк // Музыка XX века: Очерки. В двух частях. Ч. 2. Кн. 4 / Ред. Д. Житомирский, Л. Раабен. Москва : Музыка, 1984. С. 288–299.
54. Филенко Г. Т. Франсис Пуленк // Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. Ленинград : Советский композитор, 1983. С. 187–211.
55. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. С.-Петербург : Лань, 2001. 496 с.
56. Холопова В. Стравинский в тексте музыки эпохи // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 178–182.
57. Шевченко А. А. Стилиевые особенности камерного творчества Ф. Пуленка (на примере Сонаты для флейты и фортепиано) // Когнітивне

музикознавство – 3: Сьомі магістерські читання, 5 травня 2011 р. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Х., 2011. С. 292–299.

58. Шнеерсон Г. Музыка Франции. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1958. 192 с.