

О НЕСКОЛЬКИХ УРОВНЯХ "ПРОЧТЕНИЯ" МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА В ПОСЛЕДНИХ СОНАТАХ Ф. ПУЛЕНКА

Цель работы – рассмотреть различные подходы к трактовке авторского замысла Сонаты для кларнета и Сонаты для гобоя и фортепиано Ф. Пуленка, обозначить основные смыслообразующие компоненты музыкального текста. На примере анализируемых сонат показать воплощение идей открытости и многоуровневости художественного текста в творчестве Пуленка и провести параллель с подобным явлением в литературе XX века. **Методология.** Специфика поставленных задач предопределила выбор методологической базы исследования: работа основана на комплексном подходе, объединившем культурно-исторический, проблемный и контекстуальный исследовательские методы. Изучение истоков тематизма Сонат и особенностей работы с цитируемым материалом потребовало привлечения метода интонационного анализа. При выявлении общих принципов с современной литературой использован метод аналогии. **Научная новизна** состоит в том, что впервые камерно-инструментальные сонаты Ф. Пуленка изучаются с применением контекстуального подхода, позволяющего выявить скрытые смыслы, заложенные в авторском тексте. Высказывается предположение о существовании в двух рассматриваемых сонатах имплицитного содержательного слоя, связанного с использованием в них тематического материала созданных ранее произведений. Приведенные наблюдения расширяют и углубляют представления о стиле и музыкальном мышлении Ф. Пуленка, а также позволяют вписать творчество композитора в современный контекст. **Выводы.** Ф. Пуленк воплотил в своем творчестве современную идею *открытости* и *многоуровневости художественного текста*. Безусловно, любое произведение искусства (тем более искусства музыкального) в той или иной степени "открыто" и допускает различные варианты интерпретаций, но в случае с последними опусами Пуленка речь идет об особом "поэтическом подходе", когда многозначность заложена уже в самой *структуре* текста.

Ключевые слова: Ф. Пуленк, соната, музыкальный текст, цитата, многоуровневость, открытость.

Менделенко Дар'я Валентинівна, аспірантка кафедри історії світової музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Про декілька рівнів "прочитання" музичного тексту в останніх сонатах Ф. Пуленка

Мета роботи – розглянути різні можливі підходи до трактування авторського замислу Сонати для кларнета і Сонати для гобоя та фортепіано Ф. Пуленка, вказати основні смислоутворюючі компоненти музичного тексту. На прикладі проаналізованих сонат показати втілення ідей відкритості та багаторівневості художнього тексту у творчості Пуленка та провести паралель з подібним явищем у літературі XX століття. **Методологія.** Специфіка поставлених завдань зумовлює вибір методологічної бази дослідження: роботу засновано на комплексному підході, що поєднав культурно-історичний, проблемний і контекстуальний дослідницькі методи. Розгляд походження тематизму Сонат і особливостей роботи з цитованим матеріалом потребував залучення методу інтонаційного аналізу. При виявленні загальних принципів із сучасною літературою використано метод аналогії. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше камерно-інструментальні сонати Ф. Пуленка вивчаються із застосуванням контекстуального підходу, що дає змогу виявити приховані смисли, закладені в авторському тексті. Висловлюється припущення про існування в двох розглянутих сонатах імпліцитного змістовного шару, пов'язаного з використанням в них тематичного матеріалу написаних раніше творів. Наведені спостереження розширюють і поглиблюють уявлення про стиль і музичне мислення Ф. Пуленка, а також дозволяють вписати творчість композитора в сучасний контекст. **Висновки.** Ф. Пуленк вплив у своїй творчості сучасні ідеї *відкритості* та *багаторівневості* художнього тексту. Безумовно, будь-який твір мистецтва (тим більше мистецтва музичного) в тій чи іншій мірі є "відкритим" і допускає різні варіанти інтерпретацій, але у випадку з останніми опусами Пуленка йдеться про особливий "поетичний підхід", коли багатозначність закладена вже в самі *структури* тексту.

Ключові слова: Ф. Пуленк, соната, музичний текст, цитата, багаторівневості, відкритість.

Mendelenko Daria, post-graduate student, Chair of the history of world music, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

About the several levels of the "reading" of musical text in the last sonatas by F. Poulenc.

The purpose of the study is to consider different approaches to the interpretation of the author's conception of the Sonata for Clarinet and Sonata for Oboe and Piano by F. Poulenc and to identify the main semantic components of the musical text. Through the example of analyzed Sonatas, the research shows the implementation of ideas of openness and multiple-level system of an artistic text in the work of Poulenc and draws a parallel with a similar phenomenon in the literature of the twentieth century. **Methodology.** The specifics of the tasks determines the choice of the methods of the research. It is based on an integrated approach that has combined the cultural and historical, problem and contextual

research methods. The study of the origins of the musical material of the Sonatas and principles of the work with borrowed thematic invention required the use of the method of intonation analysis. In the process of identification of common principles with the contemporary literature, the analogy method is used. **The scientific novelty** consists in the fact that for the first time the chamber sonatas by F. Poulenc are studied through the use of a contextual approach allowing to reveal the hidden meanings of the author's text. The author makes an assumption about the existence in two Sonatas of the implicit meaningful layer associated with the use of the thematic material of previously created works. These observations extend and deepen the idea of the style and music thinking of F. Poulenc, as well as allow to put the composer's work into the modern context. **Conclusions.** Poulenc incarnated in his work the modern idea of openness and multiple-level system of a literary text. Certainly, any work of art (especially of music art) is "open" to any extent and allows different interpretations, but in case of the last opus by F. Poulenc we are talking about a special "poetic approach", when multiple meaning is already incorporated into a structure of the text.

Key words: F. Poulenc, sonata, music text, citation, multiple-level system, openness.

Актуальность темы исследования. Проблема адекватной трактовки музыкального произведения, раскрытия всего богатства смыслов, заложенного в авторском тексте – одна из ключевых и наиболее сложных для музыковедения, тем более когда речь идет о жанрах чистой музыки, потенциально открытых для бесконечного количества различных интерпретаций. Выявление всех смысловых нюансов, заложенных в произведении, требует знания контекста, невнимание же к нему ведет к поверхностному или искаженному пониманию смысла высказывания автора.

Чрезвычайно актуальной эта проблема становится при обращении к творчеству Франсиса Пуленка, за которым прочно закрепилась репутация композитора, создающего очаровательную музыку, не отличающуюся при этом особой серьезностью или глубиной.

Последние два опуса Ф. Пуленка – Соната для кларнета и Соната для гобоя с фортепиано – созданные в 1962 году, за несколько месяцев до его смерти, остаются в числе наиболее популярных и часто исполняемых в творческом наследии Ф. Пуленка. Однако в литературе они получили достаточно неоднозначную оценку. Критики часто обращают внимание на недостатки Сонат, предпочитая им созданную пятью годами ранее Сонату для флейты. В частности, К. Шмидт пишет, что "последние две сонаты <...>, хоть они и созданы искусным мастером, затмила более ранняя Соната для флейты" [15, 445]. После премьеры Сонаты для кларнета в Карнеги-Холле критик из "The New York Times" Харольд Шенберг писал: "Трехчастная Соната достаточно кратка <...>. Это типичный Пуленк". И далее, по поводу третьей части: "Самая слабая из трех частей – финал, который стремится вперед, но несколько прямолинеен. Здесь, похоже, вдохновение Пуленка иссякло" [16].

В двух наиболее значительных французских изданиях о Пуленке – монографиях А. Эля [11] и Э. Лякомба [12], этим сонатам уделено недостаточно много места: здесь приводится краткая история их создания, особенности процесса работы над произведениями, общие сведения о строении цикла, а также замечания о предпочтении, отдаваемом Пуленком деревянным духовым инструментам. Отдельные упоминания о камерно-инструментальных сонатах находим также в русскоязычной монографии И. Медведевой [5] и в диссертационном исследовании Е. Жуковой [4], посвященном фортепианной музыке композитора. Большая популярность этих произведений среди исполнителей вызвала появление ряда статей, рассматривающих сонаты с позиций исполнительской интерпретации (назовем здесь статьи Н. Толстых [7], Е. Багровой [1], И. Галочкиной [3]).

Анализ сонат, который приводится в перечисленных исследованиях, направлен скорее на выявление общих закономерностей, типовых черт трактовки сонатного жанра у Пуленка, и нивелирует различия, индивидуальность каждого из изучаемых опусов (ведь общие принципы трактовки жанра, организации целого и работы с материалом остаются относительно стабильными на протяжении всего творческого пути композитора). Невнимание же к глубинным уровням содержания ведет к неполному и несколько упрощенному пониманию художественной концепции рассматриваемых произведений.

Цель настоящего исследования – показать различные подходы к трактовке авторского замысла поздних сонат Ф. Пуленка, раскрыть смысловую многоуровневость музыкального текста и обозначить его основные смыслообразующие компоненты.

Научная новизна статьи состоит в том, что впервые камерно-инструментальные сонаты Ф. Пуленка изучаются с применением контекстуального подхода, позволяющего выявить скрытые смыслы, заложенные в авторском тексте. Высказывается предположение о существовании в двух рассматриваемых сонатах имплицитного содержательного слоя, связанного с использованием в них тематического материала созданных ранее произведений. Приведенные наблюдения расширяют и углубляют представления о стиле и музыкальном мышлении Ф. Пуленка, а также позволяют вписать творчество композитора в современный контекст.

Изложение основного материала. Одним из смыслообразующих компонентов авторского текста в Сонатах выступают посвящения. По словам Э. Лякомба, многие произведения Пуленка рождались "со скрытой на заднем плане сетью аллюзий, возможно даже программой" [12, 121], секретом которой композитор делился лишь с ближайшими друзьями. Свидетельством существования такой "программы личного характера", связанной с любимыми людьми композитора, служат письма и посвящения.

Две рассматриваемые сонаты посвящены памяти композиторов, с которыми Пуленка связывали дружеские отношения (Соната для кларнета – А. Онеггеру, Соната для гобоя – С. Прокофьеву). Такие посвящения, а также особенности организации циклов побуждают некоторых исследователей к поиску в сонатах прямых связей с музыкой и даже личными качествами адресатов. Так, И. Галочкина утверждает, что "различное преломление одинаковой идеи сонат-посвящений говорит о различном восприятии Пуленком двух музыкантов-друзей и воспоминаний о них" [3, 24], "...неукротимое движение крайних разделов второй части [Сонаты для гобоя] вытекает из восприятия Пуленком Прокофьева-музыканта" [3, 19]. В Сонате памяти Прокофьева исследователи ищут русские влияния ("русский дух" [7]) или непосредственные тематические заимствования, тогда как единственной цитатой в полном смысле слова (использованием чужого материала) в Сонате, посвященной Прокофьеву, является тема первой части, заимствованная из Скрипичного концерта И. Стравинского.

Отметим, что ни Онеггер, ни Прокофьев никогда не принадлежали к кругу самых близких друзей Пуленка (настолько близких, чтобы посвятить их памяти последние произведения).

Пуленк говорил, что никогда не был с Онеггером так близок, как с другими участниками "Шестерки". Онеггер, который был старше Пуленка, долгое время, по словам самого композитора, "внушал ему робость". Более того, Онеггер и Пуленк всегда были композиторами с разными эстетическими установками, стилевыми и жанровыми предпочтениями: "Артюр находил мою музыку слишком легковесной, а я его – слишком тяжеловесной! <...> мы избрали противоположные пути" [14, 905]. По-настоящему сблизились композиторы лишь в последние годы жизни Онеггера.

Отношения Пуленка и Прокофьева, обрисованные в литературном наследии Пуленка в несколько преувеличенно идиллических тонах (С. Одель говорит о Пуленке как о единственном французском музыканте, с которым Прокофьева связывали приятельские отношения; воспоминаниям о дружбе с русским композитором посвящен раздел книги "Я и мои друзья" [14, 908-915]), очевидно, не были такими уж простыми. В "Дневниках" Прокофьева парижского периода находим разгромную, язвительную (даже с учетом чрезвычайной критичности и скверного характера Прокофьева) критику Пуленка-композитора: "Слушал музыку Пуленка <...>, кое-что интересное тонет в бездне дурного вкуса" [6, 152]; "То танго, то скрадено у Бетховена, а то из "Жизни за царя". Дилетант – вот определение Пуленка" [6, 328]; русский композитор называет произведения Пуленка музыкой "без вкуса и техники" [6, 351].

Пуленк же говорит о Прокофьеве как о композиторе, музыка которого "стала частью его эмоциональной жизни" [14, 323] и с момента первого знакомства с ней вызывала неослабевающее с годами восхищение. Чем была для композитора прокофьевская музыка, помогают понять статьи Пуленка, посвященные фортепианному творчеству русского композитора [14, 322-333, 342-351]. Таким образом, в случае посвящения сонаты Прокофьеву, скорее можно говорить о дани уважения композитору, оказавшему большое влияние на творчество Пуленка. Это посвящение обращено не к Прокофьеву, но призвано еще раз подчеркнуть, какое значение имела музыка русского композитора *для самого Пуленка*.

На наш взгляд, для понимания смысла, заложенного в этих произведениях, прежде всего необходимо проследить происхождение тематического материала и то значение, которое имел для композитора каждый из цитируемых источников. Ведь основой тематического развития в Сонате для кларнета и Сонате для гобоя становится цитирование – практически все темы основаны на заимствованном материале (за исключением двух, которые, впрочем, не будучи цитатами в полном смысле слова, используют языковые параметры "чужих" стилей, т.е. представляют собой стилистические заимствования). Сразу же отметим, что, говоря о цитате, мы используем это понятие в широком значении – как любое заимствование из другого текста. Цитаты в анализируемых сонатах различны по авторству (автоцитаты или заимствование "чужого" материала); материалу (отдельный прием, мелодическая линия, фрагмент всей музыкальной фактуры, стилевое заимствование); масштабу (от краткой интонации до цитирования темы полностью) и точности воспроизведения первоисточника.

В Сонате для кларнета использован тематический материал, заимствованный из оперы "Человеческий голос" (тема "в духе траурного марша" [5, 186], звучащая в финальном эпизоде оперы, ц. 107, лежит в основе темы раздела А I части Сонаты – ц. 2-3), "Domine Deus, Agnus Dei" из кантаты "Gloria" (из темы, звучащей в ц. 43 кантаты, вырастает вся тематическая ткань "Романса" – II части Сонаты; из ее начального мотива – хода по звукам увеличенного трезвучия, вырастает тематизм раздела В I части); Концерта для фортепиано *cis-moll* (краткий мотив, звучащий в Финале

Концерта, тт. 22-23, появляется в теме раздела А III части Сонаты, т. 6) и популярной песни "Je cherche après Titine"¹ (III часть Сонаты, раздел В, ц. 3). В основе тематического развития Сонаты для гобоя лежит материал Концерта для скрипки с оркестром в ре И. Стравинского (на начальной теме "Токкаты" из Концерта, ц. 1-3, построена тема раздела А I части); Семи респонсориив Страстной недели (в частности, в Сонате использован материал первого (в III части, раздел А) и третьего (в I части, тт. 60-63 и 68-71) респонсориив); а также Литаний (в разделе А III части) и первой из Четырех маленьких молитв Св. Франциска Ассизского (в Scherzo Сонаты, 4 т. до ц. 12).

Отдельную часть заимствований представляют стилиевые ассоциации. Поскольку речь идет об использовании лишь общих стилистических закономерностей, у исследователей возникают ассоциации с разной музыкой: А. Эль утверждает, что тема "Элегии" (I части Сонаты для гобоя) "могла бы принадлежать Прокофьеву, переработанному Стравинским эпохи "Похождений повесы" и Пуленком, естественно" [11, 302]; советская исследовательница И. Галочкина находит несколько отсылок к "Ромео и Джульетте" (в Скерцо Сонаты для гобоя, среднем разделе I и в III части Сонаты для кларнета), а также к Пятой симфонии Прокофьева; "Оплакивание" из Сонаты для гобоя, по ее мнению, "напоминает русскую печальную песнь-причет" [3, 21].

На наш взгляд, мощная коннотация и значимость цитируемых произведений для композитора исключает возможность случайного появления цитат или их использования в качестве только лишь "строительного материала". Показателен уже один только тот факт, что большинство автоцитат в Сонатах происходят из духовных произведений Пуленка. Разумеется, появление тематизма этих произведений даже в инструментальной музыке, содержит в "свернутом" виде смысл, заложенный в духовном тексте, который, если и не известен слушателю, то, вне всякого сомнения, осознавался самим композитором.

"Литании Черной Богоматери Рокамадурской" – первое духовное сочинение Пуленка, обозначившее перелом в мировоззрении композитора и разделившее надвое его творческий путь. Это искренняя, проникновенная молитва о прощении и заступничестве. Текст литании "Dieu le père, créateur, ayez pitié de nous" ("Бог-отец, создатель, сжался над нами") ложится подтекстовкой к мелодической линии фортепианной партии во вступлении.

Маленькие молитвы Св. Франциска Ассизского – одно из небольших и на первый взгляд "малозначительных" (*œuvres mineures*) произведений, к которому сам композитор относился с особой нежностью. Обращение к текстам Св. Франциска было значимым для Пуленка, ведь, как утверждал сам композитор, "францисканский дух его всегда глубоко волновал", а "положив на музыку эти удивительно трогательные молитвы, он стремился совершить акт смирения" [14, 813]. В Сонате для гобоя использован небольшой отрывок из первой молитвы, обращенной к Деве Марии, звучащий на словах "Радуйтесь, святые добродетели, которые милостью и светом Духа Святого изливаются в сердца верных, чтобы из неверных делать верных Богу" (ц. 5).

Семь респонсориив Страстной недели – определенный итог для духовной музыки композитора: здесь Пуленк в последний раз в своем творчестве обратился к страстной теме, использовал музыкальный материал своего первого духовного произведения, а в качестве одного из текстов избрал *Tenebræ factæ sunt* ("Тьма спустилась"), использованный им ранее в Четырех покаянных мотетах. Сам композитор не раз говорил, что Респонсории станут его последним духовным сочинением, американский исследователь К. Дэниэл высказал предположение, что, работая над Респонсориями Пуленк писал свои собственные "страсти"².

В кантате "Gloria", наполненной образами лучезарной радости, прославления божественного духа, также получила свое отражение и страстная тема. Две арии сопрано образуют в цикле лирико-драматическую линию, кульминацией которой становится № 5 "*Domine Deus, Agnus Dei*", где скорбные образы достигают остро трагедийного уровня [2, 16-17].

Не меньшей смысловой нагрузкой обладает тема траурного марша из финального эпизода оперы "Человеческий голос", по словам самого Пуленка – его "музыкальной исповеди"³. Цитируемая тема звучит в сцене прощания, в последние минуты разговора главной героини с любимым, как воплощение предельного отчаяния, безысходности, всепоглощающей, сводящей с ума любви и невыносимого одиночества.

Две цитаты "чужого" музыкального материала в Сонатах, на наш взгляд, отражают важные черты мышления Пуленка: в случае незамысловатой песенки "Je cherche après Titine" – его пристрастие к (так называемой) "прелестной плохой музыке"; в случае темы из Скрипичного концерта И. Стравинского – глубокое уважение к одному из "музыкальных отцов" и, в целом, связь с традицией.

Важным смыслообразующим фактором является и то, как композитор работает с заимствованным музыкальным материалом: подчеркивает наличие цитаты, маскирует ее, использует

как импульс для развития собственной темы или следует лишь общим закономерностям "чужого" стиля. Так, композитор чрезвычайно бережно обращается с материалом духовных произведений, оставляя без изменений их образное наполнение, а также языковые параметры – гармоническую основу и мелодический контур оригинала, а иногда тональность и даже тембр цитируемого первоисточника (как в случае с цитатой из кантаты "Gloria": начальный мотив – восходящее движение по звукам a-des-f-a – который затем появится в Сонате для кларнета, в первоисточнике также был поручен солирующему кларнету).

Тема из "Человеческого голоса" в нотном тексте Сонаты для кларнета остается практически без изменений (вплоть до фактурных особенностей сопровождения), но композитор как бы "снижает" ее яркую экспрессивность за счет значительной разницы темпов (*Très calme* в опере и *Allegretto* – в Сонате), изменения начальной интонации (экспрессивный ход #VII-I-III, создающий контур ум. 4 в опере, заменен на постепенное движение I-II-III – в Сонате) и "смягчения" остроты ритма (простой пунктир вместо двойного). Думается, что жанровая и образная трансформация знаковой для композитора темы (ведь это одна из ключевых тем в опере) существенна для понимания заложенного в сонате содержания.

Обращаясь к "чужим" темам, Пуленк использует их как импульс для дальнейшего тематического развития. Начальная интонация (V ст. с верхним и нижним хроматическими вспомогательными звуками в "Titine", VII-I-II-I – у Стравинского), фигура аккомпанемента (чередование терций и секунд в Концерте) или ритмический рисунок становятся толчком для создания собственной темы.

Посредством цитирования в Сонатах создается "автобиографический" план повествования, а музыкальный текст произведений расслаивается на несколько смысловых уровней, связанных с содержанием цитируемого произведения и с его значением в биографии композитора. Здесь невольно возникает параллель с подобным явлением в литературе, когда в сотканном из аллюзий и отсылок тексте возникают несколько планов повествования. Говоря об этой тенденции, характерной для современной Пуленку литературы в целом, сошлемся на наиболее яркий пример – творчество Дж. Джойса. Так, в его романе "Улисс", помимо собственно сюжетного плана, существуют реальный, Гомеров, тематический и несколько "дополнительных" планов.

Разумеется, параллель с Джойсом весьма условна, речь идет лишь о схожем "типе поэтики". В отличие от Джойса, роман которого в результате перенасыщенности интертекстуальными отсылками стал практически недоступным для рядового читателя (Джойсу, как известно, нужен был "идеальный читатель с идеальной бессонницей"), музыке Пуленка удалось сохранить простоту восприятия и истинно французское очарование.

Множество аллюзий, цитат и скрытых в них подтекстов, вызывает закономерный вопрос: к какому слушателю обращена музыка композитора, кто адресат его "высказывания"? Создавая произведение, автор текста ориентируется на определенный тип слушателя (или другого реципиента), способного выявить смысл, который был туда заложен: по словам У. Эко, "...автор (если он предназначает свой текст для коммуникации) должен исходить из того, что комплекс применяемых им кодов – такой же, как и у его возможного читателя" [9, 17].

Если все упомянутые заимствования, цитаты в поздних сонатах Пуленка являются существенной составляющей концепции произведения, то восприятие его потребовало бы от слушателя поистине внушительного объема "личной (музыкальной) энциклопедии", которая помимо всего прочего, предполагала бы доскональное знание музыки самого Пуленка. Показателен тот факт, что каждый из исследователей, обратившись к произведениям Пуленка, находит свой комплекс цитат, в зависимости от личного музыкального "тезауруса".

Обратимся здесь к введенным У. Эко понятиям "образцового читателя" и "образцового автора" – двух "взаимно друг друга создающих" [8, 47] фигур, которые формируются внутри текста и являются частью его структуры. Поскольку понятие текста не ограничивается лишь рамками литературы и относится в равной степени ко всем видам искусства, то и слово "читатель" в высказываниях Эко можно заменить на эквивалентное ему "слушатель" или "зритель".

Эко говорит об образцовых читателях двух уровней: первый реагирует на заложенные в тексте импульсы так, как это было задумано автором; второй – идет дальше и стремится познать механизмы, на которых текст построен и понять, каким читателем он должен стать: "...существуют два способа гулять по литературному тексту, – пишет Эко. – Любой художественный текст адресован прежде всего образцовому читателю первого уровня, который, имея все на то основания, желает знать, чем кончится дело <...>. Однако всякий текст адресован также и образцовому читателю второго уровня, который пытается понять, каким именно читателем этот конкретный текст просит его стать, который стремится выяснить, как именно образцовый автор водителем своим читателем" [8, 50-51, курсив мой. – Д. М.].

Мы попытались стать (или хотя бы приблизиться к этому) образцовым слушателем для последних опусов Пуленка и понять, чего композитор ожидает от потенциального слушателя своей музыки.

Выводы. Пуленк воплотил в своем творчестве современную идею открытости и многоуровневости художественного текста. Безусловно, любое произведение искусства (тем более искусства музыкального) в той или иной степени "открыто" и допускает различные варианты интерпретаций, но в случае с последними опусами Пуленка речь идет об особом "поэтическом подходе", когда многозначность заложена уже в самой структуре текста. Наши наблюдения по поводу его последних опусов имеют отношение именно к образцовому автору, сформированному внутри текста и являющемуся частью его структуры, ведь автору эмпирическому – композитору Франсису Пуленку, как известно, была чужда излишняя рациональность, он полагался в своем творчестве на интуицию, инстинкт и выступал против аналитического исследования его музыки. Композитор говорил: "Ни в коем случае не анализируйте мою музыку, любите ее" [10, 16].

Примечания

¹ "*Je cherche après Titine*" ("Я ищу Титину") – популярная французская песня, написанная Л. Даниердффом в 1917 году, получившая затем всемирную известность благодаря кинофильму "Новые времена" (1936), где она прозвучала в исполнении Ч. Чаплина. В знаменитой финальной "бессмысленной песенке" в первый и последний раз зритель слышал *голос* бродяги Чарли ("Новые времена" – кинофильм, завершивший эпоху немого кино). Эта песня известна по всему миру с различными названиями и подтекстовкой.

² Обилие тематических связей с Респонсориями позволило Е. Багровой рассматривать Сонату для гобоя и фортепиано как уникальный пример "пограничного" (синтетического) жанра, объединившего в себе элементы, характерные для камерно-инструментальной и духовной музыки композитора, исследовательница трактует Сонату как "*инструментальные пассионы*" [1, 45].

³ "...музыка душераздирающей трагедии (моей). Это музыкальная исповедь!!!" [13, 28].

Литература

1. Багрова Е. Размышления о синтезе жанров в сонате для гобоя и фортепиано Франсиса Пуленка / Е. Багрова // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. – 2014. – №4 (11). – С. 36-45.
2. Бакун М. И. Трактовка жанров духовной музыки в творчестве Франсиса Пуленка [Текст] : автореф. дис. ... канд.искусствоведения : 17.00.02 / М. И. Бакун; Санкт-Петерб. гос. консерватория (акад.) им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 2013. – 22 с.
3. Галочкина И. В. Сонаты Пуленка для духовых инструментов и фортепиано в классе камерного ансамбля: методические рекомендации/ И. В. Галочкина: под ред. Н. И. Копысовой. – Минск : Белорусская Государственная консерватория им. А. В. Луначарского, 1989. – 29 с.
4. Жукова О. А. Фортепіанна творчість Франсіса Пуленка в контексті французьких клавірних традицій [Текст] : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. А. Жукова ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2009. – 218 с.
5. Медведева И. Франсис Пуленк / И. Медведева. – М. : Советский композитор, 1969. – 254 с.
6. Прокофьев С. Дневник 1907 – 1933: В 3 кн. / С. Прокофьев; предисл. Свят. Прокофьева. – Ч. 2. – Париж : sprkfv, 2002. – 892 с.
7. Толстых Н.П. Камерно-ансамблевая музыка XX века в курсе фортепиано: Франсис Пуленк. Утренняя серенада; Соната для гобоя и фортепиано // Курс фортепиано в системе музыкального образования: Сборник трудов РАМ им. Гнесиных / Ред.-сост. Н.П. Толстых. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1997. – С. 114—127.
8. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах / У. Эко; пер. с англ. А. Глебовской. – СПб. : Симпозиум, 2002. – 285 с.
9. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко; пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. – СПб. : Симпозиум, 2007. – 502 с.
10. Bernac P. Francis Poulenc et ses mélodies / Pierre Bernac. – Paris : Buchet-Chastel, 1978. – 220 p.
11. Hell H. Francis Poulenc, musicien français / H. Hell. – Paris : Fayard, 1978. – 391 p.
12. Lacombe H. Francis Poulenc / H. Lacombe. – Paris : Fayard, 2013. – 1104 p.
13. Poulenc F. Correspondance 1910-1963 / [Réunie, choisie, présente et annotée par Myriam Chimènes]. – Paris : Fayard, 1994. – 1129 p.
14. Poulenc F. J'écris ce qui me chante : Textes et entretiens, réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon. – Paris : Fayard, 2011. – 920 p.
15. Schmidt C. B. Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc / Carl B. Schmidt. – London : Pendragon Pr, 2001. – 621 p.
16. Schonberg H. C. Music: A Tribute to Francis Poulenc / Harold C. Schonberg. // The New York Times. – 1963. – April, 11. – P. 29.