

8. Cai Zhong De (1983). The history of Chinese music and esthetics. Beijing: Folks music publishing house, 834 p. [in Chinese].
9. Bai Hua (1994). Selected works by Zong Baihua. Hefei: Anhui pedagogical publishing house, 799 p. [in Chinese].
10. Jiang Kong Yang. The critics of esthetics and culture. Shanghai: Shanghai literature and arts publishing house, 1986. – 658 p. [in Chinese].
11. Zhang Long Xi (1998). Dao and logos. – Chendu: Sichuan folks publishing house, 308 p. [in Chinese].
12. Zhu Guan Jian (1982). The theory of esthetics. – Shanghai: Literature and arts publishing house, 106 p. [in Chinese].

УДК 78.071.1 (44) + 788.5 : 78.082.2

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

**БЕРГСОНІВСЬКА "ДИНАМІЧНА СХЕМА"
ЯК ПРИНЦИП ОРГАНІЗАЦІЇ ЦІЛОГО У ТВОРАХ Ф. ПУЛЕНКА
(НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ ДЛЯ ФЛЕЙТИ ТА ФОРТЕПІАНО)**

Автором статті розглянуто закономірності організації цілого у творах Франсиса Пуленка. Здійснено спробу пояснити особливості формотворення з позицій поняття "динамічної схеми", введеного французьким філософом Анрі Бергсоном. На прикладі Сонати для флейти та фортепіано (1957) показано дію даного принципу в музиці композитора. Висвітлено основні фактори, що визначають характер музичного розвитку у творі: якість початкового матеріалу, час створення, час звучання.

Ключові слова: динамічна схема, Анрі Бергсон, принципи формотворення, Франсис Пуленк, камерно-інструментальна музика, соната.

Менделенко Дарья Валентиновна, аспирантка кафедры истории мировой музыки Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского.

Бергсоновская "динамическая схема" как принцип организации целого в произведениях Ф. Пуленка (на примере Сонаты для флейты и фортепиано).

Автором статьи рассматриваются закономерности организации целого в произведениях Франсиса Пуленка. Предпринята попытка объяснить особенности формообразования с позиций понятия "динамической схемы", введенного французским философом Анри Бергсоном. На примере Сонаты для флейты и фортепиано (1957) показано действие данного принципа в музыке композитора. Освещены основные факторы, определяющие характер музыкального развития в произведении: качество начального материала, время создания, время звучания.

Ключевые слова: динамическая схема, Анри Бергсон, принципы формообразования, Франсис Пуленк, камерно-инструментальная музыка, соната.

Mendelenko Daria, postgraduate of the history of world music chair, Tchaikovsky National music academy of Ukraine.

Bergson's "dynamic scheme" as the organizing principle of the whole in the works of F. Poulenc (by the example of Sonata for Flute and Piano).

The author examines the regularities of organization of the whole in the works of Francis Poulenc. In the article is made an attempt to explain the peculiarities of formation from the position of the concept of "dynamic scheme" introduced by Henri Bergson, the French philosopher. By the example of Sonata for Flute and Piano (1957) is shown the action of this principle in the music of the composer. The author distinguishes the main factors determining the character of the musical development in the composition: quality of initial musical material, creation time, playing time.

Key words: dynamic scheme, Henri Bergson, the principles of formation, Francis Poulenc, chamber music, sonata.

Мій "канон" – інстинкт.

У мене немає якого-небудь принципу, і я анітрохи не соромлюся цього.

У мене немає ніякої системи письма, і слава Богу! <...>

Намхнення – це таємнича річ, яку краще було б не намагатися пояснити.

Ф. Пуленк

У дослідженнях творчості Франсіса Пуленка ключовими характеристиками його стилю часто постають природність та інстинктивність. За словами А. Еля, автора першої монографії, присвяченої композиторові, саме природність "керує від самого початку і протягом усього розвитку його творчістю – різноманітною та багатолікою" [14, 309], а єдине правило, якого дотримується Пуленк у сфері музичної техніки, на думку дослідника, – це правило інстинкту [там само, 319].

Музикознавці відзначають надзвичайну легкість сприймання його музики: Е. Лякомб говорить про її "привітність" для слухача; енциклопедія Larousse вказує на "читабельність" як одну з визначальних рис музики композитора.

Такі риси зробили музику Пуленка улюбленою для широкого кола слухачів, та разом із тим закріпили за ним "легенду легкості" (*légende de facilité*) [15, 818], що переслідувала композитора усе життя. Та чи означає природність, легкість сприймання музики її простоту? Сам Пуленк наголошував на тому, що за зовнішньою простотою й удаваною композиційною свободою криється ретельне, до найменших деталей, опрацювання кожного опусу. Парадокс полягає в тому, що чим більш простим та поверхневим здається твір при сприйнятті, тим більше часу йшло на його створення і на те, щоб, за словами композитора, "ретельно приховати сліди своїх зусиль" [там само]: так, композитор створив *Stabat Mater* за три місяці, але йому знадобилося півроку, щоб написати свій "клятий концерт "в кашкеті" (*en casquette*)" (йдеться про Концерт для фортепіано з оркестром, що зазнав у подальшому нищівної критики).

Питання про закономірності організації цілого у музичних творах Пуленка, принципи формоутворення, незважаючи на появу значної кількості досліджень в останні роки [8; 11; 12] та дедалі більше зацікавлення його творчістю в українському музикознавстві, і досі залишається одним з найбільш складних та маловивчених.

Проблема особливостей формоутворення в музиці Пуленка вирішується у зазначених джерелах по-різному: дослідники звертають увагу на такі особливості композиційної будови у творах Пуленка, як нестандартні пропорції, скорочення репризних розділів форми, використання композиційного прийому "обрамлення", відсутність розробковості у бетховенському розумінні, переважання експозиційного типу викладу музичного матеріалу, "колажне співставлення" початкових тематичних елементів як основний засіб музичного розвитку, тематична варіантність і т. ін. О. Жукова пов'язує нестандартні пропорції та "неквадратність" побудов у музиці композитора з формотворчими принципами французької музики докласичного періоду [8, 169], Є. Багрова розглядає специфіку форми у творах композитора з позицій жанрового синтезу (на думку дослідниці, пізні сонати композитора являють собою зразки особливого синтетичного жанру, в якому поєднуються структурні особливості сонатного жанру та духовних кантат композитора) [2]. Панівна тенденція у франкомовних джерелах – констатація "абсолютної свободи" форми та відсутності у творах композитора будь-яких правил чи обмежень.

Більшість з наведених спостережень вказують на кінцевий результат формотворчого процесу, не висвітлюючи первинні принципи, що лежать в його основі. Недостатня розробленість цього питання зумовлює актуальність звернення до даної проблематики. Зазначимо, що проблема розуміння принципів організації, вірного визначення музичної форми є актуальною не лише для творчості Пуленка, а й для французької музики в цілому, адже аналітичний апарат, що сформувався у вітчизняному (і ширше – "пострадянському") музикознавстві, зорієнтовано передусім на класико-німецьку музичну традицію. Метою статті є спроба пояснити особливості формотворення у музиці Ф. Пуленка з позицій поняття "динамічної схеми" (А. Бергсон).

Говорячи про свободу форми, Ф. Пуленк підносить цю рису до рівня загальних для композиторів французької традиції в цілому: "Французькі композитори з елегантністю приховують плани своїх композицій, через що центральна Європа (по той бік Рейну) дорікає нам у відсутності форми" [15, 801]. Подібну думку знаходимо у К. Дебюссі в його статті "Про смак": композитор також наголошує на небажанні розкривати таємницю творчого процесу та підкреслює значення, яке має для французької музики поняття смаку: "...краса твору мистецтва залишиться назавжди таємничою, тобто ніколи не можна буде перевірити "як це зроблено". Збережемо ж за всяку ціну чари, притаманні музиці. <...> В ім'я всіх богів не намагаймося ні звільнити її від цієї таємниці, ні прагнути роз'яснити її. Прикрасьмо її тонким дотриманням "смаку". І нехай він буде хранителем Таємниці" [7, 214].

Та як поєднується ця "абсолютна свобода" форми чи її "відсутність" з ustalеними уявленнями про раціональність французької культури? Н. Колмогорова у дослідженні, присвяченому питанням теорії та практики музичного формотворення у Франції, вказує на одну з визначальних рис для французької школи – "нахил до раціоналізації творчого процесу, до осмислення та систематизації музичних прийомів" [9, 9]; Б. Асаф'єв пише про "ясність та чіткість ри-

сунку, конструкцій, гармонічних обрисів та ритмічних членувань" [1, 122], при-таманні французькій музиці; К. Дебюссі зазначає, що саме ясність, зібраність виразу та точність форми є "основними рисами французького духу" [7, 57; там само, 78]. Так чи інакше, кожен, хто доторкається до французької музики, говорить про особливий порядок, що інтуїтивно у ній відчувається, про відчуття смаку та міри, що знайшли найвищий прояв у французькому музичному мистецтві.

Повертаючись до вислову Пуленка, зазначимо, що на наш погляд, мова має йти не про "відсутність форми", а про дію у французькій музиці специфічних закономірностей, сторонніх для класичної австро-німецької традиції, та про витончене мистецтво пропрацьовування деталей, що приховується за зовнішньою абсолютною свободою форми. Подібну думку стосовно Сонати для флейти висловлює А. Ель: "Абсолютна свобода форми – на зразок останніх сонат Дебюссі – приховує витончену, практично невидиму майстерність. Ця завуальована строгість, у поєднанні з дивовижною свіжістю натхнення <...> надає твору властиву йому граничну природність та його досконалість" [14, 272-273].

Щоб пояснити принципи формотворення, що діють у творчості Пуленка, нам здається можливим звернутися до поняття динамічної схеми, яке ввів "найбільш музичний з французьких філософів"¹ Анрі Бергсон у своїй праці "Інтелектуальне зусилля" (1902).

Філософ стверджує: будь-яке інтелектуальне зусилля (найвищим із зусиль інтелекту Бергсон вважає зусилля творче – "зусилля винаходження") має в основі "динамічну схему" – початкове уявлення, що містить у "згорнутому" вигляді елементи цілого, які надалі, у процесі розгортання, буде представлено у вигляді "зовнішніх одна одній" частин.

Одразу зазначимо, що слово "схема" (schéma), яке використовує філософ, не має вводити читача в оману, адже мова йде скоріше про своєрідне "передприйняття" (préperception) [3, 140], уявлення "дообразного" характеру. Характерною рисою такого уявлення є його цілісність, неподільність у взаємодії усіх складових частин. Така початкова схема принципово непридатна для вербалізації, вона, за словами А. Бергсона, "насилу піддається визначенню, але відчувається кожним із нас" [3, 131].

Будь-який творчий процес, на думку філософа, буде рухом від "динамічної схеми" у напрямку до образу, рухом, що розвиває цю схему: "Письменник, що творить роман, драматург, який створює особистості та обставини, музикант, який створює симфонію, і поет, що пише оду, – всі мають на думці дещо просте, загальне, абстрактне. Для музиканта і поета це – враження, яке потрібно розгорнути у звуки чи образи; для романіста чи драматурга – положення, яке потрібно розгорнути у події, загальне відчуття, соціальне середовище, – словом, дещо абстрактне, що має втілитись у живі особистості. Працюють над схемою цілого, а результат отримують лише тоді, коли доходять до ясного образу частин" [3, 143].

Відмінність такого уявлення від схеми у звичному розумінні (де усі елементи визначено заздалегідь) – у його особливій гнучкості, адаптивності: при

здійсненні інтелектуального зусилля відбувається вертикальний рух від схеми до образу і у протилежному напрямку, і в цьому процесі схема не лише виконує організуючу функцію, а й сама може зазнавати змін під дією конкретних образів [6]; підсумок розвитку при цьому може докорінно відрізнятись від початкового задуму.

Така динамічна схема була б не "конспектом", проекцією кінцевого результату становлення, вона не містила б у собі образи у стислому викладі, а дала б, за словами Бергсона, "вказівки на напрямок, якого треба буде триматися, та на дії, які треба буде виконати, щоб відтворити ці образи" [3, 130].

Але не завжди дана "схема" має передувати образіві. Іноді процес становлення цілісності відбувається у протилежному напрямку. Посилаючись на дослідження Т. Рібо², Бергсон говорить про існування двох форм творчої уяви – інтуїтивної та рефлексивної: "Перша йде від єдності до частковостей, друга – від частковостей до єдності, що ледь прояснюється. Ця остання починається з уривку, що служить ніби приманкою, і поволі поповнюється..." [3, 143-144]. В цьому випадку загальне уявлення виникає вже як підсумок творчого процесу.

На наш погляд, Ф. Пуленку був більш властивий другий із вказаних типів творчої уяви: структура його творів і, зокрема, його Сонати для флейти та фортепіано (обраної нами у якості зразка), є кінцевим результатом поступового розгортання у часі динамічної схеми; форма твору є результатом розвитку.

Описаний Бергсоном принцип втілюється у Сонаті для флейти в особливостях трактовки форм та порушенні класичних пропорцій. Структури, що лежать в основі класичної сонати, 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.

У Фіналі Сонати композитор використовує рондальні принципи (багаторазове повернення початкової теми, її чергування з різнохарактерним тематичним матеріалом), але в цілому її будова віддалена від схеми класичного рондо.

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. Ця особливість призводить до скорочення масштабів розділів форми (приміром, репризний розділ першої частини Сонати для флейти у чотири рази менший за експозиційний). При цьому репризу скорочено лише за фактичним часом звучання, а не за кількістю включених до неї "подій".

Два фактори, що визначають характер розвитку у творі – якість музичного матеріалу та час створення.

Так, особливості будови кожної з частин Сонати закладено вже у характері її початкового тематизму: роздробленість, мозаїчність, масштабні "невідповідності" та контрастність складових елементів, що властиві третій частині Presto giocoso Сонати, містяться у стислому вигляді у її першій темі; переважання мелодичного начала, плинність, неподільність теми "Кантилени" визначають і будову другої частини в цілому, якій властиві тематична однорідність та переважання варіантного розвитку матеріалу.

Видається, що в цьому випадку мова йде також про загальну для французької музичної культури рису. Подібну думку знаходимо у Н. Колмогорової: спираючись на французькі трактати В. д'Енді³ та М. Дюпре⁴, дослідниця стверджує, що "форма визначається французькими музикантами за початковою темою. Характер інтонацій та структура теми одразу свідчать про те, яка послідує форма" [9, 11].

На цю властивість, як загальну для французької музики, вказує також Б. Асаф'єв: порівнюючи французьку традицію із німецькою, музикознавець пише, що у французькій музиці "форма є дещо саме собою зрозуміле, природжене матеріалу начало" [1, 124]. Ю. Холопов, підкреслюючи природність музичного мислення К. Дебюссі, зазначає, що музична форма у прелюдях композитора є розгортанням у часі звукової структури, "цілісність якої (подібно до генетичного коду, записаного у кожній клітині живого організму) міститься у кожному мотиві, в кожній фігурі, передусім – у початковому тематичному ядрі головної теми" [13, 496].

Другим із визначальних чинників у розвитку музичного твору є час створення. На думку А. Бергсона, "... для художника, котрий малює картину, витягаючи її з глибини своєї душі, час не буде чимось другорядним. Він не буде таким інтервалом, який можна було б подовжити або вкоротити, не змінюючи його змісту. <...> Час винаходження становить тут єдине з самим винаходом. Це є розвиток думки, що змінюється по мірі свого здійснення. Словом, це життєвий процес, – такий само, як дозрівання ідеї" [4, 322].

У випадку з творчістю Пуленка можна говорити також про дію третього фактору – часу звучання. Відомо, що композитор часто переробляв твори вже після їх прем'єри і навіть виходу з друку нотного тексту. Пояснюючи особливості свого творчого процесу, композитор наводить історію про художника П'єра Боннара, який одного разу прийшов до Музею сучасного мистецтва в Люксембурзі і, нікого не попередивши, став підправляти прямо в експозиційній залі свою картину. На питання здивованого директора музею "Що відбувається?" слідувала відповідь:

– "Уявіть собі, що, відвідавши нещодавно ваш музей, я раптом зрозумів, чого саме бракувало моєму пейзажу і прийшов його виправити.

– Але ж потрібно було мене попередити! Я би влаштував вас у своєму кабінеті.

– Я надав перевагу сюрпризові, тому що, по-перше, ви могли не дозволити мені зробити це, та, що ще більш важливо, я хотів виправити його у відповідності до того, що бачить публіка [курсив оригіналу. – Д. М.]". Далі – коментар Ф. Пуленка: "Ця відповідь завжди видавалася мені мудрою порадою. Саме таким чином,

завдяки публіці, не дивлячись на неї, в той час, коли я грав, я знайшов нову версію моєї Сонати для віолончелі та фортепіано, повторивши її шість разів в Італії, з П'єром Фурньє. Зараз мені здається, що вона має закінчений вигляд. Помилка пропорції не вимагає, неодмінно, значного скорочення, але, дуже часто, ледь вловимої "підрізки", розподіленої по всьому твору" [15, 797-798].

У цьому висловлюванні криється важлива риса мислення композитора. Подібно до того, як художник виправляв вже готову роботу в залежності від того, що бачив відвідувач музею, Пуленк при створенні (і переробці) своїх творів орієнтувався на їх безпосереднє розгортання в реальному часі, прагнув сприйняти музику з позицій слухача.

Відзначимо суттєву особливість мислення Пуленка: твори композитора часто справляють враження таких, що створюються безпосередньо у процесі виконання, тобто вони побудовані на принципах імпровізації, хоча й не є нею за суттю. Композитор позбавляє слухача будь-якої можливості передбачити подальший розвиток, нескінченно варіюючи тематичний матеріал, порушуючи строгі пропорції класичних форм, вводячи несподівані повтори чи новий контрастний тематизм.

Під таким кутом зору вислів Пуленка, який наведено в епіграфі до статті, набуває зовсім іншого смислового відтінку. Коли композитор говорить про відсутність у нього якої-небудь системи чи принципу, мова йде не про відсутність законів чи повну довільність, і тим паче не про "відому обмеженість суспільної свідомості Пуленка" (як це стверджує І. Медведєва [9, 159]), а лише про те, що не може бути раз і назавжди визначених універсальних "схем" чи "готових рецептів" побудови музичного твору⁵, а метод роботи і будова цілого залежать від якості початкового тематизму, тобто кожного разу індивідуальні. Ймовірно, саме це мав на увазі пан Крош, закликаючи "шукати дисципліни у свободі, а не в правилах застарілої філософії, придатної лише для слабких" [7, 39].

Це пояснює яскраву індивідуальність і нестандартність структур у музиці Пуленка. У його сонатних циклах форми ніколи не повторюються, хоча загальні закономірності залишаються достатньо стабільними; нормативні для сонатної композиції форми (де структуру кожної частини визначено наперед вже самим жанром) трансформуються під дією конкретного музичного матеріалу.

Пізніше, в інтерв'ю з Клодом Ростаном, Пуленк скаже: "Тема нинішньої бесіди ("Як ви працюєте?"), якої я побоююсь, та яка видається неминучою, дуже бентежить мене. Адже, насправді, дуже складно робити якісь висновки з сукупності окремих випадків" [15, 815-816]. І далі: "В мене немає визначеного методу роботи, бо я вважаю, що кожен твір вимагає особливого способу розробки" [15, 818].

Такий характер мислення композитора значно ускладнює аналітичне вивчення його музики. Оскільки методи роботи Пуленка над кожним твором різні, не може бути і єдиного методу аналізу, який можна було б застосувати до всієї його творчості.

Наведені нами вище роздуми про динамічну схему не претендують на значення універсального принципу у творчості Ф. Пуленка, а лише пропонують

поглянути під новим кутом на творчий процес і особливості мислення композитора, музика якого викликає прихильність до себе й зачаровує, але шлях до її розуміння, за влучним висловом Жана Руа, "закритий кам'яною стіною для тлумача та аналітика" [16].

Примітки

- ¹ За висловом М. Бартелемі-Мадоля. Цит. за [5, 53; примітка 6].
- ² Ribot T. L'imagination créatrice / T. Ribot. – Paris : F. Alcan, 1900.
- ³ D'Indy V. Cours de composition musicale / V. d'Indy. – Paris, 1900.
- ⁴ Dupré M. Cours complet d'improvisation à l'orgue / M. Dupré. – Paris : A. Leduc, 1937.
- ⁵ Як казав К. Дебюссі, "головним чином остерігаймося систем, що є лише "пасткою для дилетантів"" [7, 212-213].

Література

1. Асафьев Б. (Глебов Игорь). Французская музыка и ее современные представители / Б. Асафьев // Зарубежная музыка XX века. – М. : Музыка, 1975. – С. 112–126.
2. 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.
3. Бергсон А. Интеллектуальное усилие // Бергсон А. Собрание сочинений: в 5 томах / Анри Бергсон. – СПб. : М. И. Семенов, 1913 – 1914. — Том 4: Вопросы философии и психологии / пер. В. Флеровой. — 1914. — С. 121–156.
4. Бергсон А. Творческая эволюция / Анри Бергсон; пер. с фр. В. А. Флеровой, сверен И. И. Блауберг и И. С. Вдовиной; предисл. И. И. Блауберг. — М. : Кучково поле, 2006. — 384 с.
5. Блауберг И. И. Анри Бергсон / И. И. Блауберг. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – 672 с.
6. Блауберг И. И. Сознание и память в "истинном эмпиризме" А. Бергсона [Электронный ресурс] // Философия сознания: история и современность. М. : Современные тетради, 2003. – Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000720/st006.shtml>
7. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы / Клод Дебюсси; пер. с фр. и комментарии А. Бушен; ред. и вступ. ст. Ю. Кремлева. – М.-Л. : Музыка, 1964. – 279 с.
8. Жукова О. А. Фортепианна творчість Франсиса Пуленка в контексті французьких клавірних традицій : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Олена Августівна Жукова ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2009. – 218 с.
9. Колмогорова Н. В. Проблемы формы во французской музыке : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Н. В. Колмогорова ; Моск. гос. консерватория. – М., 1998. – 25 с.
10. Медведева И. Франсис Пуленк / И. Медведева. – М. : Советский композитор, 1969. – 254 с.
11. Михайлова О. В. Поэтика камерно-вокальной лирики Франсиса Пуленка : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Ольга Валерьевна Михайлова ; Харьк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. – Харьков, 2009. – 257 с.
12. Полікарпова Н. В. Специфіка вокально-сценічної інтерпретації моноопери ХХ століття (на матеріалі "Голосу людського" Ф. Пуленка та "Листів кохання" В. Губаренка) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Н. В. Полікарпова; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2012. – 20 с.
13. Холопов Ю. Музыкальные формы в прелюдиях для фортепиано К. Дебюсси // Ю. Холопов. Музыкальные формы классической традиции. Статьи. Материалы [Текст] / Ю. Н. Холопов. Ред.-сост. Т. Кюрегян. – М. : НИЦ Московская консерватория, 2012. – С. 484–549.

14. Hell H. Francis Poulenc, musicien francais / H. Hell. – Paris : Fayard, 1978. – 391 p.
15. Poulenc F. J'écris ce qui me chante : Textes et entretiens, réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon. – Paris : Fayard, 2011. – 920 p.
16. Salaün D. La musique de Francis Poulenc – Études [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://analyse-musicale-poulenc.pagesperso-orange.fr/>

References

1. Asafiev, B. (1975). French music and its modern representatives. Foreign music of the XX century. Moscow: Muzyka [in Russian].
2. Bagrova, E. (2014). Reflections on the synthesis of genres in the Sonata for Oboe and Piano by Francis Poulenc. Uchenye zapiski RAM im. Gnesinykh, 4 (11), 36-45 [in Russian].
3. Bergson, H. (1914). Intellectual effort (V. Flerova, Trans). Collected Works. St. Petersburg: M. Semenov. Vol. 4 [in Russian].
4. Bergson, H. (2006). Creative evolution. (V. A. Flerova, Trans). Moscow: Kuchkovo Pole [in Russian].
5. Blauberger, I. I. (2003). Henri Bergson. Moscow: Progress-Traditsiya [in Russian].
6. Blauberger, I. I. (2003). Consciousness and memory in "true empiricism" of H. Bergson. Philosophy of Consciousness: history and modernity. Moscow: Sovremennye tetradi. Retrieved from <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000720/st006.shtml> [in Russian].
7. Debussy, C. (1964). Articles, reviews, interviews. (Bushen A., Trans). Y. Kremlev (Ed.). Moscow-Leningrad: Muzyka [in Russian].
8. Zhukova, O. A. (2009). Francis Poulenc's piano work in the context of French clavier traditions. Candidate's thesis. Kyiv: Nat. mus. academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky [in Ukrainian].
9. Kolmogorova, N. V. (1998). Problems of the form in French music. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Moscow state conservatory [in Russian].
10. Medvedeva, I. (1969). Francis Poulenc. Moscow: Sovetskiy Kompozitor [in Russian].
11. Mikhailova, O. V. (2009). Poetics of Francis Poulenc's chamber-vocal lyricism. Candidate's thesis. Kharkov: Kharkov state univ. of arts named after I. P. Kotlyarevsky [in Russian].
12. Polikarpova, N. V. (2012). Specificity of vocal and theatrical interpretation of the mono-opera of XX century (based on "Human Voice" by F. Poulenc and "Love Letters" by V. Hubarenko). Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: Kharkiv state univ. of arts named after I. P. Kotlyarevsky [in Ukrainian].
13. Holopov, Y. (2012). Musical forms in the Piano Preludes by C. Debussy. Musical forms of the classical tradition. Articles. Materials. T. Kyureghyan (Ed.). Moscow: SIC Moscow conservatory [in Russian].
14. Hell, H. (1978). Francis Poulenc, the french musician. Paris: Fayard [in French].
15. Poulenc, F. (2011). I write what sings to me: Texts and interviews gathered, presented and annotated by Nicolas Southon. Paris: Fayard [in French].
16. Salaün D. The music of Francis Poulenc – Studies. Retrieved from <http://analyse-musicale-poulenc.pagesperso-orange.fr/> [in French].