

**Ключевые слова:** Клод Дебюсси, Пьер Луис, вокальна мініатюра, «Пісні Билітис», французська музика рубежа XIX–XX століть.

**Лі Цін.** «Пісні Білітіс» Клода Дебюссі на тексти П'єра Луїса (історія творчих відносин композитора і поета). Статтю присвячено аналізу творчих зв'язків Клода Дебюссі з П'єром Луїсом, що визначили принципи єднання тексту і музики у вокальному циклі «Пісні Білітіс». Листи Дебюссі до П'єра Луїса свідчать про глибоку прив'язаність композитора до блискучого та іронічного письменника; розкривають особливості творчих задумів композитора. У 1898 році Дебюссі захоплюється вишуканою містифікацією П'єра Луїса «Пісні Білітіс». Тонкі аллюзії до старогрецької культури, пряний еротичний аромат прозаїчних текстів П. Луїса отримали відображення у вокальних мініатюрах циклу.

**Ключові слова:** Клод Дебюссі, П'єр Луїс, вокальна мініатюра, «Пісні Білітіс», французька музика межі XIX–XX ст.

**Li Qing.** «Songs of Bilitis» by Claude Debussy on texts by Pierre Louis (history creative relationship of the composer and poet). This article analyzes the creative links of Pierre Louis with Claude Debussy, which determined the formation of the principles of unity of text and music in the vocal cycle «Songs of Bilitis». Letters of Debussy to Pierre Louis testify to his deep affection for the brilliant and ironic writer and reveal peculiarities of his creative ideas. In 1898 Debussy interestedly conceived hoax Pierre Louis «Songs of Bilitis». Allusions to ancient Greek culture, spicy aroma of erotic prose texts of P. Louis received a subtle reflection in the vocal miniatures of Debussy.

**Key words:** Claude Debussy, Pierre Louis, vocal miniature, «Songs of Bilitis», French music of the XIX–XX centuries.

*Дар'я Менделенко*

### **ОСТАННІ СОНАТИ ФРАНСІСА ПУЛЕНКА: ТВОРЧИЙ ШЛЯХ КОМПОЗИТОРА ЯК ДОСКОНАЛА «МУЗИЧНА КОМПОЗИЦІЯ»**

Останні опуси у творчості композиторів часто оточені ореолом загадковості, історія їхнього створення вкривається легендами і домислами, а ідеї, втілені у «лебединій пісні», набувають вагомості передсмертного авторського послання. Останні два опуси Франсіса Пуленка – Соната для кларнета та Соната для гобоя з фортепіано, створені 1962 року, за декілька місяців до смерті композитора, до цього

часу залишають велику кількість загадок для дослідника, а глибина прихованих в них підтекстів відкриває можливість для практично безмежної кількості різноманітних інтерпретацій.

Незважаючи на значну популярність цих Сонат серед виконавців, вони досі не увійшли до сфери зацікавлень українських музикознавців. У сучасних дисертаційних дослідженнях, що мають за об'єкт вивчення різні сфери творчості Ф. Пуленка [4; 6; 7], зустрічаємо лиш побіжні згадки про його камерно-інструментальну музику, а нечисленні російськомовні статті, присвячені пізнім сонатам для дерев'яних духових інструментів [1; 3; 5], вивчають їх здебільшого з позицій виконавського аналізу. Два твори, що розглядаються у статті ніколи не ставали об'єктом спеціального музикознавчого дослідження, що обумовлює **актуальність** звернення до вказаної теми. **Мета даної публікації** – розглянути жанрові особливості та специфіку тематичного розвитку в останніх опусах Ф. Пуленка. Її **наукова новизна** полягає в тому, що вперше вказані сонати розглядаються в контексті всього творчого доробку автора як свідомо вибудованої композиційної цілісності.

Оцінка пізніх сонат Ф. Пуленка в зарубіжних джерелах є неоднозначною. Критики часто звертають увагу на недоліки Сонат, надаючи перевагу більш ранній Сонаті для флейти (1957), а інколи і зовсім обходять їх стороною, розглядаючи в якості останнього твору написані на кілька місяців раніше Сім респонсоріїв Страсного тижня (завершені 28 березня 1962 р.).

Так, Івонн Гуверне (диригент, незмінний інтерпретатор хороших творів Пуленка та близька подруга композитора) пише в оглядовій статті, присвяченій його творчості: «Створити Сім респонсоріїв Страсного тижня, маючи ім'я Франсіса Пуленка і потім покинути світ, не лишивши жодної незавершеної сторінки... Чи немає в цьому чогось чудесного, навіть ще більш чудесного через те, що у січні 1963 року, тобто за лічені дні до своєї смерті, він довірив рукопис цієї партитури другу Стефану Оделю, щоб передати її видавцеві, сказавши йому з усією серйозністю: «Це буде мій останній релігійний твір». І ось Господь впіймав його на слові, розкривши перед ним небеса, а Респонсорії відірвали від землі того, хто мав нарешті віднайти світло, якого він так палко прагнув» [13, с. 8]. У подібному дусі висловлюється російська дослідниця, автор дисертації, присвяченої духовній музиці композитора Марія Бакун, говорячи про Сім респонсоріїв як про «кантату, що завершила шлях композитора, ставши його творчим заповітом» [2, с. 8].

Неодноразово стверджував, що саме Сім респонсоріїв стануть його останнім твором і сам композитор. У 1961 році, перебуваючи на гастролях у

Флоренції разом з Деніс Дюваль Пуленк пише Анрі Елю: «Це турне зачаровує мене. Я нервував. Оркестрував п'ять із семи Респонсоріїв. *Що напишу я іще? Без сумніву, більше нічого...*» (курсив мій. – Д. М.) [14, с. 300–301].

Проте завершили творчий шлях композитора дві камерно-інструментальні сонати. Поставивши крапку в рукописі Сонати для гобоя, за декілька місяців до смерті, Пуленк не написав більше *нічого* – після його смерті не було знайдено жодного ескізу чи найменшого свідчення про новий художній задум. Про те, наскільки свідомим було це композиторське «мовчання», можна скласти думку, порівнявши Ф. Пуленка з А. Онеггером, який в цьому випадку міг слугувати для нього прикладом. У книзі «Я та мої друзі» знаходимо спогад Пуленка про одну з його останніх зустрічей з другом-композитором: «Найбільше я думаю про його кінець. Я думаю, що він не плекав жодних ілюзій стосовно своєї хвороби <...>. Одного разу, коли я грав йому фрагмент з «Діалогів кармеліток», дослухавши його, він сказав мені: «Послухай, в мене є записник, зошит з нотним папером, на якому я збирався дещо написати; це такий само зошит, як ті, що ти завжди використовуєш <...>, я б хотів, аби ти взяв його і написав у ньому щонебудь, тому що *я більше не писатиму музику*» (курсив мій. – Д. М.) [9, с. 92]. На відміну від невиліковно хворого А. Онеггера, який був змушений залишити композиторську працю, Ф. Пуленк не мав причин боятися раптової смерті, тож, гадаємо, що відмова від композиторської творчості була його *свідомим художнім рішенням*, а дві сонати від самого початку *сприймалися автором як останні*.

Що спонукало композитора, створивши такий глибокий і значущий твір, як Сім респонсоріїв Страсного тижня (що, здавалося б, значно більше відповідав ролі «передсмертного послання»), звернутися після того до жанру сонати?

Можна було б пояснити звернення до камерно-інструментальної сфери об'єктивними обставинами – обидві Сонати було створено з нагоди фестивалів й адресовано конкретним виконавцям. Ймовірно, свою роль відіграла і відома перевага, яку композитор надавав дерев'яним духовим інструментам. Однак на наш погляд, вирішальне значення в даному випадку має вибір *жанру*. Тим більше, коли мова йде про останній твір. Н. Савицька, ґрунтовно досліджуючи віковий аспект композиторської життєтворчості, зазначає, що «кожне останнє звернення композитора до тої чи іншої жанрової царини означає не лише порядковий номер опусу, не лише локалізацію у межах біографічного сценарію, воно є свідченням прилучення до певних пластів духовного досвіду культури» [10, с. 246].

Серед основних жанрових «стратегій» пізньої творчості дослідниця називає прагнення до камернізації, або *жанрове diminuendo*: пріоритетною жанровою сферою у пізній період творчості композиторів стає камерно-інструментальна музика – «царина концептуально містких, інтелектуалізованих емоцій» [там само, с. 239]. Так, Ф. Пуленк у останніх опусах звертається до сфери «чистої» інструментальної музики, але в його випадку таке звернення було не стільки свідченням зміни жанрових уподобань, скільки поверненням до витоків своєї творчості (адже саме з сонатного жанру починався творчий шлях композитора).

Самобутність творів, що розглядаються, полягає, передусім, в характері тематичного розвитку, основою якого стає *цитування* – практично всі теми засновано на запозиченому матеріалі (у тому числі декілька, що не повторюють «дослівно» жодної теми, втім використовують мовні параметри «чужих» стилів, тобто являють собою стилістичні запозичення)<sup>1</sup>.

В Сонатах використано музичний матеріал творів, що належать до різних жанрів та періодів творчості композитора. Так, його Соната для кларнета стилістично пов'язана з першими в хронологічному каталозі композитора опусами: Негритянською рапсодією (1917) та Сонатою для фортепіано в 4 руки (1918) – через тематичні алюзії (див. III ч. Сонати, цц. 9–10 та III ч., кода, тт. 125–127); Сонатою для двох кларнетів (1918) – через жанр і особливості його трактування, тембр; фортепіанним циклом «Вічні рухи» (1918) – через застосування характерного принципу розвитку (I ч., розділ B, цц. 8–9). Крім того, в Сонатах знаходимо тематичний матеріал Літаній до Чорної Богоматері Рокамадурської (Соната для гобоя, «Déploration», розділ A), першої з Чотирьох маленьких молитов Франциска Ассизького (Соната для гобоя, II ч., 4 т. перед ц. 12); Концерту для фортепіано з оркестром (Соната для кларнета, III ч., тема розділу A, т. 6), опери «Людський голос» (Соната для кларнета, I ч., тема розділу A – цц. 2–3); «Domine Deus, Agnus Dei» з духовної кантати «Gloria» (Соната для кларнета, I ч., початковий мотив розділу B, ц. 8 та II ч., тема розділу A, ц. 1); та Семи респонсоріїв Страсного тижня – зокрема, в Сонаті для гобоя використано тематизм першого (у розділі A, III ч.) і третього (I ч., тт. 60–63 та 68–71) респонсоріїв.

---

<sup>1</sup> Говорячи про цитування, ми використовуємо це поняття у широкому значенні, тобто розуміємо під ним будь-яке запозичення з іншого тексту (певна інтонація, використання характерного композиційного прийому чи повторення запозиченої теми повністю) – різне за характером та масштабом цитованого матеріалу, авторством і точністю відтворення першоджерела.

Нарівні з переліченими автоцитатами в сонатах зустрічаємо дві теми, авторство яких належить *іншим композиторам*: тема зі Скрипкового концерту І. Стравінського, що стала основою першої частини Сонати для гобоя, та популярна пісня «Je cherche après Titine», що лежить в основі теми розділу В Фіналу Сонати для кларнета.

Прагнучи знайти пояснення такій кількості запозиченого матеріалу у музиці композитора, В. Холопова пов'язує цю особливість (зокрема, появу теми з Концерту для скрипки І. Стравінського у Сонаті для гобоя, присвяченій пам'яті С. Прокоф'єва) з *неокласично-алюзійним* методом композитора, який допускає вільне використання запозиченого тематичного матеріалу, незалежно від його походження і авторства<sup>1</sup>. За словами Е. Лякомба, Пуленк творить «за посиланнями» (*par référents*), для нього необхідним є певне «підживлення», імпульс, які він знаходить у запозиченому тематизмі [15, с. 803].

Серед причин повернення до створених раніше тем деякі дослідники називають також *особливості психічної організації* Пуленка, основними складовими якої є його схильність до нав'язливих ідей, хвороблива прив'язаність, нескінченне повернення до одних і тих само питань<sup>2</sup>. Твори Ф. Пуленка, що належать до одного періоду, часто засновано на спільному тематичному комплексі. Зокрема, велика кількість «наскрізних» тем об'єднує дві сонати, що розглядаються.

Н. Савицька відносить прийоми автоцитати та авторемінісценції до проявів *художньої ретроспекції* – і вважає одним з найважливіших аспектів пізнього композиторського стилю. Використання тематичного матеріалу й характерних прийомів з ранніх творів, на думку дослідниці, стає своєрідним засобом «омолодження» художньої мови. Та, на наш погляд, у випадку Ф. Пуленка можна говорити про збереження музичної «молодості» протягом всього творчого шляху. Як відзначає І. Гуверне: «Ви такого само віку, як Ваша музика, а на ній, хоч вона і належить своєму часові – жодної зморшки. «Бестіарій» розкрив Ваш талант ще коли Вам було двадцять років і з того часу ваші обдарування ніскільки не втратили цього весняного натхнення» [13, с. 7]. Дослідники часто

---

<sup>1</sup> Як зазначає дослідниця, Пуленк, який був прямим послідовником неокласично-алюзійного методу В. А. Моцарта та І. Стравінського, «міг би, вочевидь, сказати: музичні ідеї, що приходили в голову іншим музикантам, можуть прийти і в мою голову...» [11, с. 181].

<sup>2</sup> Див. про це : [15, с. 831].

говорять про стабільність музичної мови Ф. Пуленка, який знайшов свою індивідуальну манеру висловлювання ще в юнацьких творах<sup>1</sup>.

Ця *ретроспективна спрямованість*, що в останніх творах Ф. Пуленка проявилася на різних рівнях (починаючи з вибору жанру, який з'єднав ранній та пізній періоди творчості композитора, а також вписав його творчість у контекст французької сонатної традиції), характерна не тільки для пізнього періоду творчості Ф. Пуленка, але є однією з найбільш показових рис мислення композитора в цілому. Останні ж два опуси практично неподільно спрямовані в минуле – адже весь музичний матеріал Сонат походить з написаних раніше творів.

Принцип повторності, що діє в творчості Ф. Пуленка на різних рівнях (повторення тематизму різних частин одного твору, інших творів, часто хронологічно віддалених, цитування інших композиторів) створює в музиці композитора відчуття «багатовимірного часопростору» [15, с. 811]. Е. Лякомб метафорично називає музику композитора «полоненою пам'яттю», на думку дослідника, згадка про минуле є тією «формулою, через яку розкривається пуленківський всесвіт» [там само, с. 785–786]. В творах Ф. Пуленка хронологічний час поступається «часу спогадів», а творчою енергією в такому випадку виступає *пам'ять*: «Слухаючи музику Пуленка, відкриваєш, що минуле не завжди є щось віддалене, але часто зовсім навпаки – прихована присутність, а іноді присутність, що поглинає, переповнює сьогодення. В уявному і чуттєвому світі композитора нерухома поверхня попередніх часів, утворених з музики, образів, спогадів, подій, співіснує із сьогоденням. Часом здається навіть, що це минуле – початкове, абсолютне, безповоротне – вбирає сьогодення або що сьогодення розчиняється, руйнується в ньому» [там само, с. 812].

Можна сказати, що у музиці Пуленка діє принцип, близький до «*мимовільної пам'яті*» класика французької літератури ХХ ст. М. Пруста, який був викладений у ранньому есе письменника «Проти Сент-Бьова», а пізніше отримав яскраве втілення у його *magnum opus* «У пошуках втраченого часу». Як зазначає автор, «кожна година нашого життя, що минула, знаходить собі притулок в якомусь матеріальному предметі і втілюється в ньому, як це трапляється з душами померлих в деяких народних легендах. Вона стає полонянкою предмета, його вічною бранкою, якщо, звичайно, ми не натрапимо на цей предмет. З його

---

<sup>1</sup> Подібна «вічна молодість» мистецтва, збереження протягом всього життя захопленості, свіжості світосприйняття ставлять Ф. Пуленка в один ряд з такими митцями, як Дж. Россіні, К. Сен-Санс, Ж. Кокто і М. Пруст, Е. Саті та С. Прокоф'єв, П. Пікассо та М. Шагал [10, с. 116].

допомогою ми впізнаємо цю минулу годину, викликаємо її, і вона звільняється» [8, с. 25]. Втіленням принципу мимовільної пам'яті у прустівському романі виступає печиво *madeleine* – смак розмоченої у липовому відварі «мадленки» повертає героя в час його дитинства та відновлює в його пам'яті цілий світ образів, подій та відчуттів минулого.

Аналогом прустівської «мадленки» для Ф. Пуленка стають звукові явища минулого, що продовжують існувати паралельно з сьогоденням і можуть виникати волею асоціацій у всій своїй цілісності та багатстві відтінків. На нашу думку, дія принципу «мимовільної пам'яті» в творчості композитора могла б пояснити специфіку тематичного розвитку в розглянутих сонатах, в тому числі появу теми І. Стравінського в «прокоф'євській» Сонаті для гобоя – адже музика І. Стравінського є настільки ж значною частиною музичного минулого Пуленка, що і музика С. Прокоф'єва. Якоюсь мірою такий зв'язок творчості з музичною пам'яттю пояснює особливості роботи композитора з запозиченим матеріалом: використовуючи теми з власних написаних раніше творів, навіть за незначних ритмічних або інтонаційних змін, композитор практично не порушує образного наповнення обраної теми, адже змінити її означало б «вчинити насильство над прямим вираженням емоцій і почуттів, над грою повторень, над вільною зміною настроїв, їх своєрідною темпоральністю, тобто насильством над собою, над цілісністю свого відчуття і над таємничими законами часу спогадів» [15, с. 814]. «Чужий» тематичний матеріал композитор використовує лише як поштовх для роботи власної уяви – тема, почута в минулому, стає частиною його власного життєвого досвіду та набуває емоційного забарвлення особистого спогаду.

Музичний твір Ф. Пуленка, що справляє враження безперервного потоку виникаючих довільно спогадів, асоціацій (фактично, зафіксованої письмово «імпровізації») і, на перший погляд, позбавлений композиційної логіки, на наше переконання, насправді є результатом копіткої композиторської праці.

Так, детально розглянувши перелік запозичень, можна виявити певні закономірності у відборі цитованого матеріалу: звертаючись до написаної раніше музики, композитор обирає свої *найперші опуси*, а також твори, що мали *велике значення* для його творчості (показово вже те, що більшість з цитат походять з духовних творів композитора). Знаковими є і дві теми, запозичені з музики інших композиторів, адже вони вказують на важливі складові його мислення: поважне ставлення до його «музичних батьків» та до традиції загалом (тема І. Стравінського) і вплив, який мала на творчість Ф. Пуленка популярна музика («*Je cherche après Titine*»).

Особливості стилістики останніх опусів Пуленка, а також приведені раніше слова композитора, дозволяють висловити припущення, 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*.

Подібно до того, як в музичну тканину фіналів сонатних циклів композитор часто включав тематизм попередніх частин, створюючи там самим ніби «репризу» одразу всього твору, в останніх опусах він збирає тематизм ранніх, а також найбільш значущих зі своїх творів.

Таке рішення пояснило б особливості останніх сонат Пуленка. В ньому криється одна з причин *використання тематичного матеріалу ранніх опусів*: останній твір, подібно до фіналу музичної драми був покликаний підсумувати, зібрати воєдино і підкреслити найважливіші моменти творчого шляху композитора. Це пояснило б також *звернення до сонати* – жанру «чистої» музики, що дає можливість зібрати в одному творі контрастні елементи, подолати їхнє протиріччя та «об'єднати фрагменти розколотого часу»<sup>1</sup>. Звернувшись до сонати, Ф. Пуленк замикає свій творчий шлях жанром, з якого він починався.

Подібні тематичні та жанрові «арки» не обмежуються лише камерно-інструментальною сферою, а виникають також у духовній музиці композитора: у Семи респонсоріях (1961) композитор використав музичний матеріал свого першого духовного твору – Літаній до Чорної Богоматері Рокамадурської (1936), а в якості одного з текстів обрав *Tenebrae factae sunt*, що був озвучений ним раніше у Чотирьох покайних мотетах (1939). У кантаті «Gloria», створеній 1959 року, Пуленк звернувся до тексту, раніше використаного ним у II частині Меси Соль мажор (1937) і таким чином створив у своєму доробку ще одну арку, поєднавши два твори, що знаходяться на відстані більш ніж двадцяти років<sup>2</sup>.

Ідею порівняння творчості Пуленка з масштабною оперною композицією знаходимо у Е. Лякомба: «Розглянувши каталог творів композитора як унікальну вражаючу за своїм масштабом оперу, ми могли б виділити драматичні ситуації, сцени, що утворюють картини, повторювані теми і можливо навіть інтригу, що походить з його внутрішньої опери, в якій обертаються лейтмотиви його мислення і одержимостей, на сцені якої грають ключові персонажі його життя» [15, с. 827]. У світлі сказаного вище, ці слова вже не сприймаються лише як метафора.

<sup>1</sup> «Глибока потреба об'єднати фрагменти розколотого часу», на думку Ф. Ферраті – одна з непереборних тенденцій в музиці Ф. Пуленка – див. про це: [12, с. 174].

<sup>2</sup> Див. про це докладніше: [2, с. 16].



Наші спостереження дозволяють висловити припущення, що Ф. Пуленк сприймав свій творчий доробок як одне ціле і, відтак, завершивши свій шлях двома невеликими і, на перший погляд, малозначними для творчості композитора сонатами, перетворив свій творчий доробок у цілісну, довершену музичну композицію.

1. Багрова Е. Соната Ф. Пуленка для кларнета и фортепиано. Опыт семантического анализа / Е. Багрова // Вестник РАМ им. Гнесиных. – 2011. – № 2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://gnesin-academy.ru/vestnikram/issue.php?Year=2011&Number=2> – 20.09.2015 г. (Дата обращения 10.05.2016) название с экрана.
2. Бакун М. И. Трактовка жанров духовной музыки в творчестве Франсиса Пуленка [Текст] : автореф. дис. ... канд.искусствоведения : 17.00.02 / М. И. Бакун; Санкт-Петербург. 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 Франсиса Пуленка в контексті французьких клавірних традицій [Текст] : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Жукова Олена Августівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2009. – 218 арк.
5. Латышева Н. Л. Ф. Пуленк. Камерные ансамбли с участием духовых инструментов. Опыт исполнительского анализа / Н. Л. Латышева // Международный Научный Институт «Educatio». – 2015. - №3 (10). – С. 150–154.
6. Михайлова О. В. Поэтика камерно-вокальной лирики Франсиса Пуленка [Текст] : дис. ... канд. искусствovedения : 17.00.03 / Михайлова Ольга Валерьевна ; Харьк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. – Х., 2009. – 257 л.
7. Полікарпова Н. В. Специфіка вокально-сценічної інтерпретації моноопери ХХ століття (на матеріалі «Голосу людського» Ф. Пуленка та «Листів кохання» В. Губаренка) [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Полікарпова Наталія Василівна ; Харьк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х., 2012. – 20 с.
8. Пруст М. Против Сент-Бёва: Статьи и эссе / Пер. с франц. Т. В. Чугуновой; Вступ. ст. А. Д. Михайлова; Коммент. О. В. Смолицкой, Т. В. Чугуновой. – М.: ЧеРо, 1999. – 224 с.: ил.
9. Пуленк Ф. Я и мои друзья / Ф. Пуленк. – Л.: Музыка, 1977. – 158 с.
10. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості : монографія / Наталія Савицька; Львівська нац. муз.академія ім. М В. Лисенка. – Львів: Сполом, 2008. – 320 с.
11. Холопова В. Стравинский в тексте музыки эпохи / В. Холопова // Музыкальная академия. – 1992. – № 4. – С. 178–182.
12. Ferraty F. Francis Poulenc à son piano : un clavier bien fantasmé / F. Ferraty. – Paris: L'Harmattan, 2011. – 377 p.
13. Gouverné Y. Francis Poulenc / Y. Gouverné // Documents de la conférence donnée à Rocamadour, 8 juillet 1973 [Электронный ресурс]. – Режим доступа :

[http://www.poulenc.fr/userfiles/downloads/poulenc\\_yvonne\\_gouverne.pdf](http://www.poulenc.fr/userfiles/downloads/poulenc_yvonne_gouverne.pdf)– (Дата  
обращення 05.06.2016 р.) название с экрана.

14. Hell H. *Francis Poulenc, musicien francais* / H. Hell. – Paris: Fayard, 1978. – 391 p.

15. Lacombe H. *Francis Poulenc* / H. Lacombe. – Paris: Fayard, 2013. – 1104 p.

**Менделенко Дар'я. Останні сонати Франсіса Пуленка: творчий шлях композитора як досконала «музична композиція».** Автором статті проаналізовано жанрові особливості та специфіку тематичного розвитку в останніх опусах Франсіса Пуленка – Сонаті для кларнета та Сонаті для гобоя і фортепіано (1962). Обрані твори розглянуто в контексті всього творчого доробку композитора як свідомо вибудованої автором масштабної «музичної композиції». Висвітлено ведучі принципи організації цілого у творах Ф. Пуленка (що стосуються як окремо взятих опусів, так і його творчості в цілому): концентричність, репризність, замкненість.

**Ключові слова:** Франсіс Пуленк, камерно-інструментальна музика, соната, музична композиція, принципи організації цілого.

**Менделенко Дарья. Последние сонаты Франсиса Пуленка: творческий путь композитора как совершенная «музыкальная композиция».** Автором статьи проанализированы жанровые особенности и специфика тематического развития в последних опусах Франсиса Пуленка – Сонате для кларнета и Сонате для гобоя и фортепиано (1962). Избранные произведения рассмотрены в контексте всего творческого наследия композитора как сознательно выстроенной автором масштабной «музыкальной композиции». Освещены ведущие принципы организации целого в произведениях Ф. Пуленка (которые касаются как отдельно взятых опусов, так и его творчества в целом): концентричность, репризность, замкнутость.

**Ключевые слова:** Франсис Пуленк, камерно-инструментальная музыка, соната, музыкальная композиция, принципы организации целого.

**Mendelenko Daria. The last sonatas by Francis Poulenc: work of the composer as a perfect «musical composition».** The author of the article analyzes the genre features and specificity of thematic development in the last opuses by Francis Poulenc – Sonata for Clarinet and Sonata for Oboe and Piano (1962). Selected works are considered in the context of the creative heritage of the composer as a large-scale «musical composition» consciously constructed by the author. The researcher distinguishes the main principles of the organization of the whole in the works of Poulenc (which concern both taken separately opuses and his work in general): concentricity, reiteration, completeness.

**Key words:** Francis Poulenc, chamber music, sonata, musical composition, principles of organization of the whole.