

УДК 78.01+785.6+78.082.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-14>**Чжан Цзяхао**

ORCID: 0009-0005-2261-5094

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[zjh756350020@live.com](mailto:zjh756350020@live.com)

## ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОЗНАКИ СОНАТИ ДЛЯ КЛАРНЕТУ І ФОРТЕПІАНО Ф. ПУЛЕНКА

**Мета роботи.** У статті досліджуються стильові, композиційні, а також виконавсько-інтерпретативні властивості Сонати для кларнету і фортепіано Ф. Пуленка. **Методологія дослідження** представляє застосування естетико-культурологічного, історичного та музикознавчого методів з залученням виконавського підходу, які у комплексі утворюють єдину методологічну основу. **Наукова новизна** роботи постає у виявленні специфіки композиторської поетики Пуленка з точки зору проєкцій класичних різностильових інтенцій та «простоти» як особливого виду естетизму, що передує естетиці постмодерну. **Висновки.** У ХХ столітті кларнет залишився одним із найбільш затребуваних інструментів у музиці. Здатність висловлювати найрізноманітніші настрої і почуття і технічна рухливість, як і раніше, привертала до цього інструменту увагу композиторів різних стилів і напрямків. Сонати Пуленка органічно вписані в панораму музично-театрального життя Парижу першої половини ХХ століття, з її поєднанням традиційного та новаторського, класичного та альтернативного. Кларнет в аналізованій сонаті показаний у всій різнобарвності своїх артикуляційно-динамічних вмінь – від меланхолійно-мелодійного легато до різноманітних віртуозних артикульованих структур та мотивів. При цьому ансамблеве співвідношення відповідає сонатному жанру для двох інструментів: безперечна рівноправність, принцип «рельєф-фон» (з особливстю представлення чуттєвої мелодії), самостійність тематизму у кожного інструмента та розгалужена система діалогічних відносин, врахування специфіки кожного з видів інструменталізму. Формотворний аспект сонати характеризується «класичною» ясністю «простоти» (тричастинність, епізод замість розробки, де і розгортається драматургічний контраст замість ГП – ПП) та «стретністю» (скорочені репризи, що дозволяє підпорядкувати різнохарактерний матеріал єдиній логіці драматургічного розвитку). Так в музиці (і світогляді) Пуленка проявляється взаємодія кількох стильових напрямів – «нової простоти»

та неокласицизму й неоромантизму. Але у музиці Пуленка дивовижним чином за простотою ховається вишуканість, за інтуїцією – копітка робота, за «немодністю» – занурення у внутрішній світ сучасників.

**Ключові слова:** кларнет, музика для кларнета, композитор, французька музика ХХ ст., соната, музичний стиль і жанр, музична форма, музична мова, мелодія, інтерпретація, «нова простота».

*Zhang Jiahao, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Genre and style signs of the sonata for clarinet and piano F. Poulenc**

**Aim of the work.** The article examines the stylistic, compositional, and performance-interpretive properties of F. Poulenc's Sonata for Clarinet and Piano. **The research methodology** consists in the application of aesthetic and cultural, historical and musicological methods with the involvement of a performance approach, which together form a single methodological basis. **The scientific novelty** of the work arises in identifying the specifics of Poulenc's compositional poetics from the point of view of the projections of classical multi-styled intentions and "simplicity" as a special kind of aestheticism that precedes postmodern aesthetics. **Conclusions.** In the 20th century, the clarinet remained one of the most popular instruments in music. The ability to express a wide variety of moods and feelings and technical mobility, as before, attracted the attention of composers of various styles and directions to this instrument. Poulenc's sonatas are organically included in the panorama of the musical and theatrical life of Paris in the first half of the 20th century, with its combination of traditional and innovative, classical and alternative. The clarinet in the analyzed sonata is shown in the full range of its articulation and dynamic skills – from melancholic-melodic legato to various virtuosic articulated structures and motifs. At the same time, the ensemble relationship corresponds to the sonata genre for two instruments: undisputed equality, the principle of "relief-background" (with the peculiarity of presenting a sensual melody), the independence of the thematism of each instrument and an extensive system of dialogical relations, taking into account the specifics of each type of instrumentalism. The formative aspect of the sonata is characterized by the "classical" clarity of "simplicity" (three-part, episode instead of development, where the dramaturgical contrast unfolds instead of GP – PP) and "stretness" (abbreviated reprises, which allows subordinating diverse material to a single logic of dramatic development). This is how Poulenc's music (and worldview) manifests the interaction of several stylistic directions – "new simplicity" and neoclassicism and neoromanticism. But Poulenc's music surprisingly hides elegance behind simplicity, painstaking work behind intuition, immersion into the inner world of contemporaries.

**Key words:** clarinet, music for clarinet, composer, French music of the 20th century, sonata, musical style and genre, musical form, musical language, melody, interpretation, "new simplicity".

**Актуальність теми роботи.** Кларнетова музика традиційно посідала важливе місце у музичній культурі Франції: саме французький старовинний духовий інструмент шалюмо (фр. *chalupeau*) послужив прототипом кларнету наприкінці XVII – початку XVIII століття (майстер Йоганн Крістоф Деннер); знаменитий французький кларнетист і композитор Жан-Ксав'є Лефевр близько 1790 року створив класичну модель кларнета, додавши з шостий клапан; в XIX столітті французи – Гіацинт Клозе (професор Паризької консерваторії) та Луї-Огюст Бюффе (музичний майстер, брат засновника фірми «Buffet-Stramp» Дені Бюффе) – успішно пристосували до кларнету систему кільцевих клапанів (винайдену флейтистом мюнхенської Придворної капели Теобальдом Бьомом і і спочатку застосованої тільки на флейті); наразі – ця модель отримала назву «французький кларнет» («кларнет Бьома»), а від 1950-х років розпочався перехід практично усіх світових кларнетистів на цю французьку систему.

Свідченням особливої популярності кларнета на початку XX століття стала поява у французькій музиці цілої низки творів, що містять блискучі образи гри на кларнеті та образ самого кларнетиста, які певним чином поетизують інструмент і, навіть, перетворюють його на характерний персонаж. Втім, інтерес до кларнету поєднує майстрів попередніх і наступних епох, різних, часом протилежних напрямів. Інструмент органічно і різнобарвно звучить у музичному театрі, в оркестровій цілісності, в ансамблевих сполученнях та сольних жанрах, аж до соло кларнету без будь-якого супроводу. Протягом кількох століть, а зокрема й у XX столітті, істотно оновлюються виразові та виконавські інструментальні прийоми гри, з'являється і безліч серйозних творів великих жанрових форм, які роблять кларнет повноправним солюючим концертним та камерним інструментом.

У цьому відношенні камерно-сонатний жанр відрізняється особливим поєднанням ліричного змісту та внутрішнього драматизму, камерності звучання та масштабності задуму, а також – специфічно кларнетовими властивостями. Показово, що у французькій музиці цей жанр склався відпочатку саме як ансамблевий, камерно-інструментальний, тоді як класичний клавірний тип сонати утвердився набагато пізніше. Камерно-інструментальна соната – це один із найпоширеніших музичних жанрів, що родився ще у докласичну епоху і до

сьогодні не втратив композиторської та виконавської уваги. Соната для кларнету і фортепіано Ф. Пуленка – один з найпопулярніших його опусів, а популярність серед виконавців та слухачів робить його не менш популярним предметом музикознавчо-виконавських досліджень, спонукаючи шукати і знаходити нові грані кларнетової образності.

**Метою** статті є виявлення стильових, композиційних, а також виконавсько-інтерпретативних властивостей Сонати для кларнету і фортепіано Ф. Пуленка.

**Виклад основного матеріалу.** В основі терміну «соната» лежить, як відомо, слово «sonare», що перекладається як «звучати». Це пов'язано з інструментальним мистецтвом епохи Ренесансу і отримало свою назву на противагу більш поширеним на той час вокальним жанрам (наприклад, кантата, від «cantare» – «співати»). Можливо, в назві «соната» імпліцитно утримується змістова інтенція нового звучного матеріалу народжуваної доби музичного інструменталізму, здатного поза словом формувати «чисті смисли», що втілюють безпосередні форми мислечуття, специфічно притаманні музичному мистецтву.

Французька музика, якій завжди був близьким сюїтний принцип мислення й формотворення, тривалий час не мала свого власного національного варіанту сонатного жанру, запозичуючи його з інших національних шкіл і адаптуючи до умов французької культури. Так, спочатку еталоном жанру для французьких авторів вважалися італійські взірці сонати, в добу класицизму та романтизму – сонати австрійських та німецьких композиторів. Наразі у XX столітті жанр сонати отримувє своє яскраве індивідуальне втілення у Франції – у творчості К. Дебюссі. Втім, відбиток «улюбленої сюїтності» залишається притаманним сонатному жанру французьких композиторів. Для останніх цей принцип став певною національною рисою, що може виявлятися у порушенні (або необов'язковому дотриманні) класичної кількості частин сонати, у їх чергуванні за принципом зіставлення, а не контрастної конфліктності; у тяжінні до ліричних, танцювальних та пасторальних образів. Для французької композиторської школи також є характерним написання «сонат невеликого розміру» (фактично – сонатин), як це робили Ж. Ібер, А. Дюїїє, П. Булез. Анрі Сеге в 1923 році створив Сонатину для флейти та фортепіано з використанням конструктивістських ідей Е. Саті.

Сонати для дерев'яних духових інструментів у поєднанні з фортепіано займають особливе місце у камерно-інструментальній музиці, зокрема, французьких композиторів, надзвичайно розширюючи образно-тембральні «горизонти» камерно-сонатного жанру у цілому. Примітно, що два останні твори сонатного жанру для сольних духових з фортепіано Ф. Пуленка, створені за кілька місяців до смерті композитора у 1962 році – концентрують увагу композитора саме на кларнетовому і гобойному звучанні. На це сам автор вказує у своєму листі співаку П'єру Бернаку від 6 серпня 1962 року: «Дві сонати ґрунтовно просунуті. Нуаже довершить інше. За кромом вони схожі на Сонату для флейти, але пікантніші – данина поваги до використаних двох дерев'яних інструментів» [8, с. 954]. Кларнет, так само як і гобой, походить від сопілки, але, на відміну останнього, має одинарну тростину. Він значно пізніше флейти та гобоя був удосконалений щодо повноцінної придатності у концертній практиці, увійшовши до постійного складу оркестру лише наприкінці XVIII століття. Дві сонати Ф. Пуленка – Соната для кларнета і фортепіано, Соната для гобоя і фортепіано (обидві 1962) – створені буквально за кілька місяців до смерті автора, посідають особливе місце в його композиторській спадщині. І не тільки тому, що «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» [2, с. 238]. Ці композиції насправді містять багатство прихованих підтекстів, своєрідних загадок, що ініціює, у свою чергу, невичерпні можливості виконавсько-інтерпретативних рішень та підходів до авторської концепції (жанри «чистої музики» є потенційно відкритими для нескінченної кількості різних інтерпретацій).

Музична спадщина французького композитора, піаніста, музичного критика, найвиднішого з учасників французької «Шістки», Ф. Пуленка є великою, плідною та різнобарвною. Вона містить опери й балети, кантати, меси та ораторії, вокальні цикли, романси й пісні, камерно-інструментальні твори, низку інструментальних концертів і сонат для різних інструментів. Його колеги та друзі зі знаменитого авангарду блискучого покоління нових французьких музикантів, яких назвали «Les Six» («Ніколи не було у нас загальних естетичних

поглядів, і музика кожного з нас ніколи не була схожою на музику іншого. Наші симпатії та антипатії теж глибоко відрізнялися» [5, с. 36]), так характеризували свого наймолодшого, але найчарівнішого соратника: «Який він талановитий! Аби він працював» (М. Равель); «Франсіс Пуленк – це сама музика; я не знаю іншої музики, яка діяла б так само безпосередньо, була б так само просто виражена і досягала б мети з такою безпомилковістю» (Д. Мійо); «Я захоплююся музикантом і людиною, яка створює природну музику, яка відрізняє тебе від інших. У вирі модних догм, які намагаються нав'язати сильні цього світу, ти залишаєшся самим собою – рідкісна мужність, гідна поваги» (А. Онеггер). Останні слова можуть бути ключем до розуміння творчості Франсіса Пуленка, якого часто звинувачують у відсутності потрібної глибини музичної думки, навіть, попри її чарівну привабливість. Вказана Онеггером «природність» відповідала прагненню молодих композиторів до простоти як свідомо культивованому та осучасненому художньому і стилістичному принципу (сучасне музикознавство визначає це у терміні «нова простота», яка «оформилася у кінцевому результаті в стійку стильову якість академічного музичного мистецтва другої половини минулого століття» [4, с. 1]). «Переситившись манірною витонченістю символізму та витонченостями імпресіонізму, молоді композитори шукали натхнення в ритмах міського життя, у шумі машин та вуличному гаммі, у «новій простоті»» [6, с. 150]. Вплив «нової простоти» дався взнаки схильності композиторів «Шістки» до мініатюрних форм, підкреслено лаконічних виразних засобів, найпростіших класичних інструментальних форм. Сам Пуленк писав: «я не належу до музикантів-кубістів, ще менше – до футуристів, і звичайно ж не до імпресіоністів. Я музикант без ярликів... Я твердо знаю, що я не з тих музикантів, які вводять гармонічні нововведення, подібно до Ігоря (Стравінського – Ч.Ц.), Равеля та Дебюссі, але я думаю, що є місце для нової музики, яка задовольняється існуючими акордами. Чи це не був випадок Моцарта, Шуберта? Втім, час підкреслить своєрідність мого гармонійного стилю» [8, с. 99, 376]. Так в музиці (і світогляді) Пуленка проявляється взаємодія двох стильових напрямів – «нової простоти» та неокласицизму й неоромантизму.

У творчості Пуленка органічно «уживаються» різноманітні стильові відсилання, запозичення, алюзії (чужих і власних

текстів). Іноді вони сприймаються як свідоме цитування, але часом створюють відчуття вільного потоку асоціацій, в який довільно влітаються розрізнені музичні враження композитора. Подібне явище можна зустріти і в творчості інших композиторів, але властивість композиторського мислення Пуленка характеризується надзвичайною інтенсивністю даного прийому, що стає одним з визначальних у самотності його композиторського стилю. Іншими рисами мислення Пуленка Д. Менделенко називає «природність та інстинктивність» [1, с. 57]. Дійсно, твори композитора часто справляють враження їх утворення безпосередньо у процесі виконання, «живої» імпровізаційності (хоча насправді все вивіряється, прослуховується багато разів для уточнення). Композитор у вдається змусити слухача передбачити подальший розвиток музичного матеріалу, нескінченно його варіюючи, «стискаючи», порушуючи строгі пропорції класичних форм, вводячи несподівані повтори чи новий контрастний тематизм. Сам же Пуленк стосовно свого композиторського стилю розмірковує так: «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 ... В мене немає визначеного методу роботи, бо я вважаю, що кожен твір вимагає особливого способу розробки» [9, с. 815–816, 818].

**Соната для кларнета і фортепіано** має присвячення пам'яті Артура Онеггера (обидва композитори в юні роки входили до групи «Les Six», хоча й представляли різні творчі індивідуальності, спиралися на різні традиції: Онеггер був ближчий до австронімецької, Пуленк — до «нової простоти», ясності, французької побутової музики). Відомий вислів Ф. Пуленка про те, що він знаходив музику А. Онеггера надто важкою, а той його — надто легковажною (що не заважало сердечним дружнім відносинам, що зберігалися між композиторами протягом життя). Втім, останнім часом пуленківська «легковажність» все частіше переосмислюється виконавцями і музикознавцями на користь «прихованої» глибини й багатошаровості. Ця посвята зумовлює й те, що в Сонаті для кларнету і фортепіано Ф. Пуленка чути відзвуки Сонатини А. Онеггера для цього ж складу. До того ж, однією з провідних сфер втілення ідеї присвяти (у Пуленка таких багато) у XX столітті стають саме камерні жанри, які схильні до фіксації найменших

нюансів людських переживань (нагадаємо Пуленк та Онеггер були чудовими друзями) та відкривали можливості великих узагальнень філософсько-етичного порядку (навіть попри відчутну «простоту» музики Пуленка), що останнім часом простежується у музикознавчих дослідженнях щодо спадщини композитора (недаремно сам він називав себе «дволиким Янусом»). «Простота» Пуленка передбачає, передусім, «нову ясність» «нову щирість», «новий настрій» – заявлені ще провокаційним та вишуканим Ж. Кокто: «Досить хмар, хвиль, акваріумів, ундін та нічних ароматів; нам потрібна музика землі, музика на кожен день» [7, с. 437]. У творчості Пуленка дивовижним чином за простотою ховається вишуканість, за інтуїцією – копітка робота, за «немодністю» («Я чудово знаю, що я не в моді, але мені потрібно, щоб мене «враховували»... До того ж я думаю, що в майбутньому мене виконуватимуть частіше, ніж Баррака і Пуссера» [8, 974]) – занурення у внутрішній світ сучасників.

Соната має класичні три частини. Перша частина (*Allegro con fuoco*) – сонатне *allegro*, із вступом та епізодом замість розробки. Контрастність відбувається між крайніми розділами та епізодом (а не між ГП і ПП). Останні, разом із вступом, втілюють тривожно-нервозну образність, а епізод-«розробка» характеризується скорботно-холодним заціпенінням. В партії кларнета постійно (крім останніх тактів вступу) позначено легато (дуже природне для кларнета і чуттєво посилене кларнетовими можливостями мікродинаміки). Фразування будується як довгими, так і короткими фразами. Структура експозиції також позначена диспропорціями форми: якщо тема ГП – досить «однорідний» період з 10 тактів секвенційного типу, з хроматизаціями, то ПП поширюється на тривалісну, розгорнуту «зону», причому, досить вільної структури, і вміщує два тематичних елементи. Перший з них – лірично-легатний, але з наступальністю пунктирних мотивів (який «виростає» з останньої фрази ГП і віддалено нагадує ПП I частини «Апасіонати» Бетховена). Другий – скерцозно-легкий (авторська позначка *tres leger*). В розділі ПП чутно окремі інтонації-алюзії до флейтової сонати Пуленка (затактовий висхідний пасаж тридцятьдругими та наступний мелодичний хід нагадують ГП I частини флейтової Сонати). ЗП створює алюзії до тематизму вступу, що утворює умовну «арку» експозиції (поява теми вступу



на грані форми відсилає до романтичних сонат, зокрема, до фортепіанної сонати h-moll Ф. Ліста).

Епізод, що виконує функцію розробки (*tres calme* та зміна темпу «чверть=54»), стає драматургічним центром I частини сонати (певним чином передбачаючи навіть інтонаційно другу частину самої сонати). Він також інтонаційно перегукується з епізодом в розробці I частини флейтової сонати та з середнім розділом другої останньої (зокрема, пунктирною фігурою «восьма з точкою – дві тридцятьдругі). Дана фігура виконується з авторською позначкою *surtout sans presser* – без натискання, висхідному руху на три з половиною октави відповідає швидке крещендо з *p* до *f*.

Скорочена (як і у флейтовій сонаті) реприза I частини лише лаконічно нагадує теми експозиції, ніби «поспішаючи» до Коди, яка будується на матеріалі вступу (кореспондуючи з започаткованим Бетховеном принципом обрамлення, що активно використовувався романтиками). Звуковисотна будова I частини і сонати загалом представляє «12-ступеневу хроматичну тональність з локалізованими центрами, що забезпечують чітке членування тематичного матеріалу і форми» [3, с. 110]. Подібна ясність вказує на неокласичну та неоромантичну спрямованість твору.

Друга частина Сонати *Romanza* (*Tris calme* та «чверть=54») підкреслює вже через жанрову назву також вокальну природу музики (знов алюзія до Кантілени флейтової сонати та Елегії – гобойної сонати, а також – до епізоду I частини самої келарнетової сонати). Слід зазначити, що Пуленк у своїй творчості виявляє особливий мелодійний дар. Його мелодії в інструментальній музиці мають вокальну основу, що ріднить його з Шубертом. Усе у творчості композитора підпорядковане пануванню мелодії: тембр, гармонія, ритми. Цей пріоритет мелодики проявляється у структурі творів. Конфліктний, драматичний розвиток майже відсутній у цій музиці – як і у Дебюссі чи Стравінського. Розвиток у творах Ф. Пуленка – це найчастіше розгортання однієї мелодійної фрази, з якої народжуються інші мелодії (що підтверджує спорідненість з епізодом I частини сонати).

II частина має тричастинну репризну форму, простота якої «позбавлена статички симетричних побудов, оскільки в динамічній репризі органічно сплавляється тематизм перших двох розділів, виробляючи його у вигляді діалогу інструментальних

партій» [3, с. 111]. Солююча тема кларнету – ніжна й меланхолійна – супроводжується мірним (і мирним) коливанням вісімок в партії фортепіано (які нагадують акомпанемент у II частині флейтової сонати). Подальші бухливо-романтизовані висхідні пасажі по двох октавах тільки підкреслюють вказаний характер печалі та смутку у плавних ходах чвертей. Втілені і романтичні риси монотематизму: отримують розвиток ритмоінтонаційні формули, характерні для I частини (вісімка з точкою – дві тридцятьдругі, висхідний пасаажний рух тощо). Авторська вказівка вказівку *tres doux et melancolique* (дуже ніжно і сумно) ніби спеціально втілює інструментальні можливості кларнета. Жанрові риси романсу (елегійність, крихкість та чарівна простота мелодійного малюнку) вповні увиразнюють характерні особливості композиторської поезики Ф. Пуленка у поєднанні «нової простоти» та неокласицизму й неоромантизму.

Третя частина сонати (*Allegro con fuoco*) має сонатну форму з епізодом замість розробки (як і I частина). Така форма дозволяє підпорядкувати різноплановий тематичний матеріал єдиній логіці драматургічного розвитку [3, с. 111]. Імпульсивність і запальний характер артикуляційно й інтонаційно різноманітної теми у швидкому темпі (*Tres animé*, чверть=144), пікантні скерцозні елементи утворюють яскравий образ ствердження життєдайного начала (як і в гобойній сонаті). Втім, фінал кларнетової сонати є більш драматичнішим і гротескнішим, можливо, даний тип образності отримав тут подальший розвиток та загострення. Основний контраст знов складається також між епізодом (ліричним) та іншим тематичним матеріалом (скерцозно-гротескним, у ПП присутні джазові ритмоінтонації). Скорочена (знов) реприза лише «натякає» на ГП фіналу, фактично поєднуючи функції репризи та коди, ніби композитор поспішає ствердити отриману життєздатність, не «відволікаючись» на інші, неоднозначні життєві колізії ХХ століття. Подібна «стретність» форми дозволяє підпорядкувати різнохарактерний матеріал єдиній логіці драматургічного розвитку.

**Висновки.** У ХХ столітті кларнет залишився одним із найбільш затребуваних інструментів у музиці. Здатність висловлювати найрізноманітніші настрої і почуття і технічна рухливість, як і раніше, привертала до цього інструменту увагу композиторів різних стилів і напрямків. Сонати Пуленка

органічно вписані в панораму музично-театрального життя Парижу першої половини ХХ століття, з її поєднанням традиційного та новаторського, класичного та альтернативного.

Кларнет в аналізованій сонаті показаний у всій різнобарвності своїх артикуляційно-динамічних вмій — від меланхолійно-мелодійного легато до різноманітних віртуозних артикульованих структур та мотивів. При цьому ансамблеве співвідношення відповідає сонатному жанру для двох інструментів: безперечна рівноправність, принци «рельєф-фон» (з особливістю представлення чуттєвої мелодії), самостійність тематизму у кожного інструмента та розгалужена система діалогічних відносин, врахування специфіки кожного з видів інструменталізму. Формотворний аспект сонати характеризується класичною ясністю «простоти» (тричастинність, епізод замість розробки, де і розгортається драматургічний контраст замість ГП — ПП) та «стретністю» (скорочені репризи, що дозволяє підпорядкувати різнохарактерний матеріал єдиній логіці драматургічного розвитку). Так в музиці (і світогляді) Пуленка проявляється взаємодія двох стильових напрямів — «нової простоти» та неокласицизму й неоромантизму. Але у музиці Пуленка дивовижним чином за простотою ховається вишуканість, за інтуїцією — копітка робота, за «немодністю» — занурення у внутрішній світ сучасників.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Менделенко Д.В. Бергсонівська «динамічна схема» як принцип організації цілого у творах Ф. Пуленка (на прикладі Сонати для флейти та фортепіано). *Мистецтвознавчі записки*. К., 2016. Вип. 29. С. 56–64.
2. Менделенко Д. В. Останні сонати Франсіса Пуленка: творчий шлях композитора як досконала «музична композиція». *Київське музикознавство*. К., 2016. Вип. 53. С. 238–247.
3. Метлушко В.О. Кларнет как сольно-ансамблевый инструмент в творчестве композиторов XX столетия: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / ХНУМ імені І.П. Котляревського. Х., 2014. 188 с.
4. Овсянникова-Трель О.А. «Новая простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві: автореф. дис. ... д. мист.: 17.00.03 / Одесь. нац. муз акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 41 с.
5. Пуленк Ф. Я и мои друзья. Л.: Музыка, 1977. 160 с.
6. Шнейерсон Г.М. Французская музыка XX века. М.: Музыка, 1964. 404 с.

7. Cocteau J. *Le Coq et l'Arlequin. Romans, poesies, oeuvres diverses*. Paris, 1995. С. 425–478.

8. Francis Poulenc. *Correspondance 1910–1963, rйunie, choisie, prйsentйe et annotйe par Myriam Chimines*. Paris: Fayard, 1994. 1128 p.

9. Poulenc F. *J'йcris ce qui me chante: Textes et entretiens, rйunis, prйsentйs et annotйs par Nicolas Southon*. Paris: Fayard, 2011. 920 p.

#### REFERENCES

1. Mendelenko, D.V. (2016). Bergson's «dynamic scheme» as a principle of organization of the whole in the works of F. Poulenc (on the example of Sonata for flute and piano). *Art history notes*. Kyiv. Vol. 29. P. 56–64. [in Ukraine].

2. Mendelenko, D.V. (2016). The last sonatas of Francis Poulenc: the creative path of the composer as a perfect «musical composition». *Kyiv musicology*. Kyiv. Vol. 53. С. 238–247. [in Ukraine].

3. Metlushko, V.O. (2014). Clarinet as a solo-ensemble instrument in the work of composers of the 20th century. Candidate's thesis: Hark. nat. un-t mist. named after I.P. Kotlyarevsky. Kharkiv [in Ukraine].

4. Ovsyannikova-Trel, O.A. (2021). «New Simplicity» as a systemic genre-style phenomenon in modern musical art: Extended abstract of Doctor's thesis. Odesa: Odesa. national Music Acad. named after A.V. Nezhdanova [in Ukraine].

5. Poulenc, F. (1977). *Me and my friends*. L.: Music [in Russia].

6. Shneerson, H.M. (1964). *French music of the 20th century*. M.: Music [in Russia].

7. Cocteau, J. (1995). *Le Coq et l'Arlequin. Romans, poesies, oeuvres diverses*. Paris. С. 425–478. [in France].

8. Francis Poulenc. *Correspondance 1910–1963, rйunie, choisie, prйsentйe et annotйe par Myriam Chimines*. (1994). Paris: Fayard [in France].

9. Poulenc, F. (2011). *J'йcris ce qui me chante: Textes et entretiens, rйunis, prйsentйs et annotйs par Nicolas Southon*. Paris: Fayard, [in France]