

Дарья Менделенко

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ СОНАТА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ПУЛЕНКА: ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ ЖАНРА И ЖАНРОВЫЕ ИСТОКИ

Камерно-инструментальная музыка Ф. Пуленка и, в частности, его сонаты – яркая, самобытная и важная по своему значению часть творческого наследия композитора. Парадокс состоит в том, что являясь одной из самых любимых и часто исполняемых, камерно-инструментальная музыка остается практически без внимания музыковедов. Настоящая статья призвана в какой-то мере сократить образовавшийся разрыв между исполнительской практикой и музыковедческим исследованием данного материала¹. *Актуальность* избранной темы состоит не только в рассмотрении малоизученной сферы творчества композитора, но также в обращении к проблеме развития сонатного жанра в XX веке.

Десять сонат Пуленка хронологически охватывают весь его творческий путь, помогая увидеть, как формировалось мышление композитора, и менялся его почерк в разные периоды творчества. *Цель* этой статьи – выделить основополагающие особенности трактовки сонатного жанра у Пуленка, а также очертить круг основных стилевых истоков для композитора в этом жанре.

Возникнув впервые одновременно с ранними фортепианными и камерно-вокальными произведениями (знаменитыми «Вечными движениями», вокальными циклами «Кокарды» и «Бестиарий»), сонатный жанр развивался далее «автономно», независимо от других сфер творчества композитора². После первых сонатных опусов композитор в

¹ В целом, следует отметить, что творчество Пуленка вызывает живой интерес в украинском музыковедении. За последние несколько лет вышли диссертации, посвященные отдельным сферам творчества композитора: его фортепианной музыке (Жукова О.А. Фортепіанна творчість Франсіса Пуленка в контексті французьких клавірных традицій [3]), вокальным миниатюрам (Михайлова О.В. Поэтика камерно-вокальной лирики Франсиса Пуленка [4]), ведется исследование оперного творчества Ф. Пуленка (статья А. Ризаевой) и его духовных произведений (Т. Когут). Достаточно обширно количество статей, рассматривающих отдельные произведения Ф. Пуленка с позиций их исполнительской интерпретации.

² Творчество Пуленка настолько многообразно, а развитие каждой из его сторон столь индивидуально, что обращаясь к изучению какой-либо жанровой сферы творчества

течение двадцати лет вовсе не обращается к этому жанру¹. А сонаты Пуленка для струнных инструментов 40-х годов, переходные, промежуточные по своему значению в развитии этого жанра и уступающие ранним в своей свежести и нестандартности решения, созданы уже после таких значимых произведений, как Концерт для органа с оркестром, Концерт для двух фортепиано, Месса Соль мажор, кантата «Засуха». Подлинного же художественного совершенства соната достигает уже в последние годы жизни композитора (с 1957 по 1962 гг.).

Таким образом, путь развития сонатного жанра в творчестве Ф. Пуленка можно разделить на три этапа, опираясь не только на хронологию, но также на инструментальный состав и общие стилистические параметры².

Сонаты **раннего периода** (1918 и 1922 годов) отличает выбор духовых инструментов, в тембровом отношении это ансамбли «родственных» инструментов, решенные на паритетных началах. Для них характерен лаконизм, предельная упрощенность структуры и, вместе с тем, терпкие политональные сочетания, диссонантность гармонической вертикали. В этих сонатах ощутимо влияние стилистики И. Стравинского и Э. Сати (общих «ориентиров» для членов «Шестерки» в начале существования группы).

композитора, каждый из исследователей создает отдельную, самостоятельную ее периодизацию, не совпадающую с периодизацией в других жанрах.

¹ Хронологический каталог произведений Пуленка, составленный Клодом Каре, указывает на еще четыре сонаты для струнных инструментов, созданные в этот период: три сонаты для скрипки и фортепиано (1919, 1924 и 1929 гг.), а также Соната для скрипки, фортепиано и виолончели (FP13, 1919). Но все эти произведения были утеряны или же уничтожены самим автором.

² Периодизация сонатного творчества Ф. Пуленка выглядит следующим образом:

Ранние сонаты	1918	Соната для 2 кларнетов
		Соната для фортепиано в 4 руки
	1922	Соната для кларнета и фагота
		Соната для валторны, трубы и тромбона
Сонаты центрального периода	1940-48	Соната для виолончели и фортепиано
	1942-43	Соната для скрипки и фортепиано
	1953	Соната для 2 фортепиано
Три поздние сонаты	1957	Соната для флейты и фортепиано
	1962	Соната для кларнета и фортепиано
		Соната для гобоя и фортепиано

Струнные **сонаты 40-х годов** имеют переходное значение. Ориентируясь на романтическую модель жанра (немецко-австрийской и французской традиции), композитор создает два достаточно *масштабных* произведения, более традиционных не только по своему инструментальному составу¹, но по архитектонике и общим языковым характеристикам.

В **триаде поздних сонат** (для флейты – 1957, для кларнета и для гобоя – 1962) – наиболее зрелых и совершенных, Пуленк вновь возвращается к тембрам деревянных духовых инструментов (теперь уже в сочетании с фортепиано) и приходит к оригинальной трактовке жанра, синтезирующей черты сонат предыдущих периодов.

Жанр сонаты в творчестве Пуленка получил ярко самобытное, характерное воплощение. Трактовка жанра композитором находилась в русле общих тенденций к **индивидуализации сонатного жанра** в XX веке и смягчению жестких ограничений и канонов, а также отразила особенности становления творческой личности Пуленка, ориентиром для которого всегда служили его слуховой и исполнительский опыт, а также музыкальные предпочтения композитора – разнообразные, а порой и эклектичные.

Напомним, что и французская музыкальная культура в целом, для которой всегда был более близок сюитный принцип, не имела своего национального варианта сонатного жанра: на разных этапах развития соната «заимствовалась» из иных национальных школ и адаптировалась к условиям французской культуры. Так, в самом начале формирования жанра эталоном для него служили итальянские сонаты, позднее (после почти векового перерыва в развитии жанра), в эпоху классицизма и романтизма – сонаты австрийских и немецких композиторов. И лишь в XX веке соната во французской музыке получает свое яркое индивидуальное воплощение с появлением ее в творчестве К. Дебюсси, который возвращает жанр к его первоначальному пониманию – как циклического произведения, предназначенного для инструментального исполнения.

Можно сказать, что *эволюция сонатного жанра в творчестве Ф. Пуленка во многом повторяет путь сонаты во французской музыке*: от трактовки жанра, предельно отдаленной от классического образца (сонаты

¹ Такой состав исполнителей (скрипка – фортепиано, виолончель – фортепиано) наиболее распространен в жанре камерно-инструментальной сонаты.

1918 года), через наследование традиций и закономерностей других национальных школ (сонаты для струнных инструментов центрального периода) к собственной уникальной трактовке жанра, синтезирующей многочисленные традиции.

Постепенно в творчестве Ф. Пуленка складывается **устойчивая жанровая модель** с определенными функциями и особенностями строения, закрепленными за каждой из частей.

На первый взгляд сонаты Пуленка решены достаточно традиционно: чаще всего это трехчастный цикл с активной, действенной первой, медленной, лирико-созерцательной второй (кантиленной по своей жанровой природе), и моторной рондообразной третьей частями. Определяющей же в цикле является первая часть, написанная в сонатной форме – главный носитель жанровой специфики, отличающий сонату от других циклических жанров.

Такое внешне традиционное строение, видимо, послужило тому, что в классификации сонат XX века американского исследователя Дж. МакКаллы, сонаты Пуленка отнесены к группе классических [9, с. 168], тогда как особенности строения каждой из ее частей выходят далеко за рамки традиционных.

Так, в строении первой части композитор сохраняет лишь отдельные, значимые для него принципы сонатной формы, черты сонатности сочетаются в ней с признаками рондо и трехчастной форм. В сонатной форме Пуленка преобладает **экспозиционность**, а мотивная разработка заменяется появлением нового тематического материала, что приводит к пестрой **многотемности** музыкальной ткани. Композитор также ограничивает значение разработочного раздела: он или предельно краток, сжат до размеров небольшой связки, или отсутствует вовсе. Как следствие, «обесценивается» реприза, которая служит лишь тематической аркой, структурно не уравновешивая целое.

Такое строение первой части противоречит классической сонатной модели, для которой определяющей была (и остается в XX веке) динамическая, процессуальная сторона. Как указывает энциклопедическое издание «Музыка XX века», «схема, предусматривающая чередование двух контрастных тем или тематических групп в начале, разнообразное варьирование и комбинирование тематических идей в середине и повторение начального материала в конце, сама по себе *не может являться сонатной формой в подлинном смысле*» [1, с. 537].

Трактовка жанра, которая возникает в творчестве Пуленка, продиктована во многом особенностями французской музыкальной культуры, где традиционные сонатные универсалии (непрерывное тематическое развитие, тональный контраст в экспозиции и его снятие в репризе, образно-тематическое противопоставление) заменяются **игровыми и театральными** принципами в построении целого.

Очень тонко прочувствовал эту особенность формообразования Б. Асафьев, сравнивая в своей статье французскую культуру с германской – по многим параметрам противоположную ей: «Конечная цель – вызвать в слушателе желанные эмоциональные состояния и передать чувства – и там, и тут одна. Но во французской музыке это достигается, прежде всего, «зараженностью» слушателя пластической красотой материала, в германской же – силой его выразительности. Поэтому во французской музыке – *форма есть нечто само собой разумеющееся, прирожденное материалу начало*, а ритм есть закон» [2, с. 124]. Важнейшими же чертами организации материала во французской музыке Асафьев называет «возможность ясного охвата всех деталей, обозримость, пластическую округленность и стройность, объективность, то есть – меньше переживаний, меньше анализа и больше сосредоточения на самом материале в смысле подачи его в виде стройных последований, не раздробленных сложной тематической разработкой» [2, с. 122].

Ярко характеристичны также вторые части и финалы сонат Пуленка.

Вторые части сонат обращены к иной стороне творческого мышления композитора. Цельные тематически, нерегламентированные, свободные по своей форме вторые части – это лирический монолог, подчеркнута вокальный по своей жанровой природе. **Финалы** сонат Пуленка, стилистически часто решенные в неоклассическом духе, наиболее сложны и неоднозначны в структурном плане. Композитор создает пеструю калейдоскопическую картину, состоящую из множества тематических элементов, различных по масштабам, значимости, интонационной яркости, свободно используя тематизм предыдущих частей и даже цитируя другие произведения (так, например, основу финала Скрипичной сонаты составляют восемь тем, одна из которых является темой главной партии I ч.). Структурно третья часть обычно представляет собой подобие рондо, в котором всегда есть организующий форму «рефрен». Для нее характерны внезапные переключения, избегание квадратности, сжатие материала при его повторении, организация целого, основанная на принципах **тематической комбинаторики**. Именно в

финалах сонатних циклов ярче всего проявляется театральная, игровая сторона дарования Пуленка.

Такая трактовка сонатного жанра у Пуленка формировалась под влиянием различных индивидуальных стилей и объединила в себе черты, характерные для сонатных опусов различных эпох. Далее попытаемся выделить несколько, на наш взгляд, наиболее существенных.

Одним из важнейших истоков сонатного жанра у Пуленка являются **сонаты Д. Скарлатти**. Не случайно Пуленка называли «Скарлатти группы шести». Сонаты обоих композиторов с их безграничным множеством образов и характеров их раскрытия, свободой формы и подчинением ее каждый раз конкретному замыслу, не поддаются сколько-либо устойчивой и «всеохватной» классификации. Такие черты музыки Скарлатти, как многотемность, использование тематической комбинаторики, приводящей к причудливым «алогичным» комбинациям материала [7, с. 266], «театральность» музыкального языка – всё это оказало сильнейшее воздействие на творчество Пуленка.

Возможно, более опосредованно отразились в сонатных опусах Пуленка особенности **французских сонат первой половины XVIII века**. Ориентируясь на коррелиевскую модель цикла, достаточно гибкую, французские композиторы XVIII века синтезировали принципы церковной и камерной сонат. Добавляя к частям церковной сонаты танцевальные номера, они превращали сонатные циклы фактически в *сюиты* с нерегламентированным количеством частей.

Важны для дальнейшего развития жанра и *особенности тембрового решения* старинных французских сонат. Наряду со скрипичными сонатами (для двух скрипок, скрипки и b.c. и т.п.) композиторы создавали сонаты для различных инструментальных составов, иногда весьма неожиданных и оригинальных. Особенно показательны в этом отношении творчество Ж.-Ж. Кассанеа де Мондонвилля, который в своих сонатах сместил акценты, отдав скрипке роль аккомпанирующего инструмента; а также Ж.-Б. Лойе и Ж.Б. де Буамортье, которые создавали сонаты для всевозможных составов деревянных духовых. Таким образом, уже в XVIII веке во Франции ощущается *особое отношение к деревянным духовым инструментам*, которое в дальнейшем станет характерным знаком именно французской инструментальной традиции. Показательно и то, что сонатный жанр складывался изначально именно как *ансамблевый*, камерно-инструментальный, тогда как классический клавирный тип сонаты утвердился намного позже.

В сонатах Пуленка получили свое воплощение и закономерности **классической сонаты**, прежде всего в ее **моцартовском** варианте, для которого свойственны многотемность, преобладание экспозиционности, лаконизм и прозрачность фактуры, дискретное строение тем-образов, основанное на законах театральной драматургии.

Ориентиром сонатного жанра в XX веке для Пуленка послужили, несомненно, **сонаты К. Дебюсси и И. Стравинского**, которые уже на новом витке развития музыкальной культуры вернули жанр к его первоначалам. Приведем слова, сказанные Стравинским о его сонате для двух фортепиано: «Назвал я ее так, вовсе не имея намерения придать ей классическую форму, которая, как известно, определяется сонатным Allegro... Я употребил термин *соната* в его первоначальном значении, как производное от слова *sonare* [играть]¹, в противоположность *кантате*, происходящей от слова *cantare* [петь]. Употребляя этот термин, я не считал себя связанным формой, которая освящена традицией с конца XVIII века» [6, с. 261].

Все эти многочисленные влияния, пройдя сквозь призму мышления композитора, сформировали новый, неповторимо индивидуальный жанровый «сплав». Д. Мийо писал: «Было бы рискованно отрицать наличие влияний у любого композитора, но влияния эти могут быть хорошими или плохими в зависимости от того, насколько его индивидуальность способна оказывать сопротивление. Для Франсиса Пуленка эти влияния могут быть лишь превосходными, для него они опора, под защитой которой его сердце легко расцветает. Любовь к Моцарту, Сати и Стравинскому <...> увлекли его на естественно избранный путь и уберегли от многих подводных рифов» [5, с. 110].

Очень точно определил эту особенность стиля Пуленка Борис де Шлёцер: «Пуленк не имитатор: он не копирует своих предшественников, и если он обретает иногда свое достояние там, где его находит, это достояние он в самом деле «присваивает», делает его своим. Он не смешивает эти разнородные элементы посредством ловкости, он не скрывает их, но очень наивно, искренне пропускает их сквозь свою собственную личность, и они обретают таким образом единый и совершенно особый характер. Невозможно ошибиться: это Пуленк» [8, с. 310–311].

¹ Здесь приводится оригинальный перевод И. Стравинского. Точный перевод латинского слова «sonare» – звучать.

Разумеется, подобный схематичный перечень жанровых истоков никоим образом не исчерпывает всей специфики сонатного жанра в творчестве Ф. Пуленка¹. Несмотря на общие закономерности, каждый из сонатных опусов композитора индивидуален по своему строению, и музыкальный мир их намного более богат, неоднозначен, чем комбинация («сплав») черт различных сонатных моделей. Кроме того, трактовка сонатного жанра у Пуленка прошла определенную эволюцию, и на каждом из этапов развития в ней менялась расстановка жанрово-стилевых приоритетов.

Доминанты, выделенные нами из общего музыкального контекста, могут лишь послужить ориентирами на пути осознания того, как именно формировалась трактовка сонатного жанра в его творчестве и особенности музыкального мышления Франсиса Пуленка – одного из наиболее естественных, искренних, любимых и вместе с тем загадочных и сложных для понимания композиторов XX века.

1. *Музыка XX века. Энциклопедический словарь* / [под. ред. Л. Акопяна]. – М., 2010. – 856 с.
2. *Асафьев Б. (Игорь Глебов). Французская музыка и ее современные представители* / Б. Асафьев // *Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы*. – М. : Музыка, 1975. – С. 112–126.
3. *Жукова О.А. Фортепіанна творчість Франсіса Пуленка в контексті французьких клавірних традицій: Дис. на здоб.наук.ступ. кандидата мистецтвознавства (17.00.03)* / О.А. Жукова : Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Наук. кер. Корчова О.О. – К., 2009.
4. *Михайлова О.В. Поэтика камерно-вокальной лирики Франсиса Пуленка: Дис. на соиск. уч. степ. кандидата искусствоведения (17.00.03)* / О.В. Михайлова: ХГУИ им. И.П. Котляревского. Науч. рук. Мизитова А.А. – Харьков, 2009.
5. *Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы* / [ред., сост. и комментарии И.В. Нестьева. – М. : Музыка, 1975. – 255 с.
6. *Стравинский И. Хроника моей жизни* / И. Стравинский.. – М. : Изд. дом «Композитор», 2005. – 464 с.
7. *Холопова В. Формы музыкальных произведений. [Учебное пособие]* / В. Холопова / Серия «Учебники для вузов. Специальная литература». – СПб. : Издательство «Лань», 1999. – 496 с.
8. *Hell H. Francis Poulenc* / H. Hell. – Fayard, 1978. – 391 p.

¹ Этот список можно было бы дополнить именами К. Сен-Санса, Ш. Кёклена, М. Равеля и С. Прокофьева.

9. *McCalla J. Twentieth-century chamber music / James McCalla. – New York. : Routledge, 2003. – 289 p. (Studies in musical genres and repertoires).*

Менделенко Дарья. Камерно-инструментальная соната в творчестве Ф. Пуленка: особенности трактовки жанра и жанровые истоки. Статья посвящена изучению камерно-инструментальных сонат Ф. Пуленка. Рассматриваются общие особенности трактовки жанра и его эволюции в творчестве композитора, очерчен круг основных стилистических истоков и влияний в данном жанре.

Ключевые слова: Ф. Пуленк, камерно-инструментальное творчество, соната, жанровые истоки.

Менделенко Дар'я. Камерно-інструментальна соната в творчості Ф. Пуленка: особливості трактовки жанру та жанрові витоки. Стаття присвячена вивченню камерно-інструментальних сонат Ф. Пуленка. Розглядаються загальні особливості трактування жанру та його еволюції у творчості композитора, окреслене коло основних стильових витоків та впливів у даному жанрі.

Ключові слова: Ф. Пуленк, камерно-інструментальна творчість, соната, жанрові витоки.

Mendelenko Daria. Chamber instrumental sonata in oeuvre of F. Poulenc: features of interpretation of the genre and genre origins. Article examines the chamber instrumental sonatas of F. Poulenc. Discusses the general features of the interpretation of the genre and its evolution in the composer's oeuvre, set the scope of basic stylistic origins and influences in this genre.

Francis Poulenc's sonata occupy a significant place in a creative heritage of the composer. Ten sonatas of Poulenc, covering his whole artistic career (from the early sonatas, created quite young 19-year-old composer, until the last sonatas of 1962) help to see how was changing his musical style.

Poulenc created a very special type of sonata genre, synthesizing features of sonatas belonging to different eras and individual composer styles. Ignoring the classical sonata «universalias» (through vector of thematic development, figurative and thematic juxtaposition, tonal contrast and its removal in the reprise), composer bases its sonata compositions on other principles – of the game and the theatre.

Possible to note the following main sources of the sonata genre in oeuvre of Poulenc:

- D. Scarlatti sonatas, with their characteristic multithematism of exposition, contrast, mosaic structure of the composition «using the method of thematic combinatorics, which leads <...> to the whimsical, illogical combinations of material» [7, p. 266]. Not a coincidence that Poulenc was called «Scarlatti of Les Six».

- French sonatas of the first half of XVIII century with a predominance in them basis of suite, built on contrasts of tempo and character – such as Sonatas of J.B. de Boismortier, J.-M. Leclair, J.-F. Dandrieu, J.-J. Cassanéa de Mondonville. Thus, the composer often includes in his sonata cycles «genre» parts (we point, for example, at the Cello sonata, where there is a dance «Ballabile»).

- Classical Sonata XVIII century, primarily sonatas of C.P.E. Bach and W.A. Mozart, which are characterized by the predominance of multithematism and expositional presentation of the thematic material.

- Sonatas Debussy and Stravinsky, who are already in the twentieth century return this genre to its original understanding inherent in the title – as the piece, which sounds, performed on the instrument, as opposed to the vocal.

All these numerous influences, passing through the prism of composer thinking, formed a new, unique individual genre «alloy».

Interpretation of the sonata genre in the works of Poulenc undergoes certain evolution which in many respects repeats the way of the Sonata in French music on the whole: from the interpretation of the genre, close to suite (Sonatas of 1918), through the imitativeness (Sonatas for strings), to his own interpretation of the genre, synthesizing numerous traditions (triad of subsequent sonatas for woodwinds).

Key words: F. Poulenc, chamber music, sonata, genre origins.

Тетяна Козут

**ФРАНСІС ПУЛЕНК: «LAUDES DE SAINT ANTOINE DE PADOUE»:
ОСОБЛИВОСТІ ПРОЧИТАННЯ
МОЛИТОВНИХ ТЕКСТІВ**

Через десять років після циклу «Чотири маленькі молитви св. Франциска Ассізького», написаних 1948, Франсіс Пуленк знову звернувся до молитовних текстів, присвячених одному із найвідоміших католицьких святих, монаху-францисканцю, проповіднику і богослову кінця XII – п. п. XIII ст. Антонію Падуанському (мирське ім'я – Фернандо