

УДК 78.082.2:780.641.1/.5]:78.071.1(44)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-20>

Павло ШЕВЧУК,

orcid.org/0009-0006-6110-8930

аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна) *shevchukpavel995@gmail.com*

СОНАТА ДЛЯ ФЛЕЙТИ І ФОРТЕПІАНО Ф. ПУЛЕНКА. ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ (НА ПРИКЛАДІ ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЙ Д. ГОЛУЕЯ ТА М. ДЕФУРА)

Мета статті полягає у виявленні, аналізі та інтерпретації жанрово-стильових засад Сонати для флейти і фортепіано Ф. Пуленка. Також у статті розглядаються дві виконавські версії інтерпретації даного твору представниками провідних виконавських традицій сучасності. **Методологія статті** спирається на цілісний, порівняльно-типологічний та історико-типологічний аналізи твору. **Наукова новизна статті** полягає в різноплановості підходу до аналізу та інтерпретації Сонати для флейти і фортепіано Ф. Пуленка. Даний твір аналізується під різними ракурсами жанрово-стильової установки композитора. Розгляд виконавських версій, доповнює його цілісне розуміння. Саме співставлення та поєднання діаметрально різних поглядів дає повне розуміння та розкриває жанрово-стильові засади твору в цій статті. **Висновки.** Композиторський задум Сонати базується на гнучкому синтезі стилів та засобів, які Ф. Пуленк майстерно об'єднує в єдину цілісну концепцію. Твір вирізняє особлива трактовка форми сонатного алегро, велика роль контрастності образів, елемент цитування, широка багатотемність. Цей принцип є характерним саме для пізнього періоду творчості композитора (його ми також можемо побачити в сонатах для кларнета і гобоя). Спираючись на традицію французької сонати ХХ століття, закладену К. Дебюссі, Ф. Пуленк повертається до мінімалістичних ідеалів «Шістки» (особливо в третій частині), що наповнює флейтову Сонату неокласичними рисами. В поєднанні різних стилів Ф. Пуленк тонко відчуває сам дух французької музики – легкість, вишуканість, увагу до найдрібніших деталей, світлу оптимістичність в контрастах з емоційним драматизмом, театральну грайливість.

Ф. Пуленк проявляє глибокі знання в технологічних можливостях флейти, що допомагає йому формувати діаметрально різні образні сфери. Флейта у Ф. Пуленка є універсальним інструментом, який чудово формує рухливі, інструментальні образи, та не менш бездоганно звучить вокально, широко, передає манеру італійського бельканто.

В той самий час дві виконавські версії Сонати для флейти дають нам різні погляди на концептуальний задум твору. Виступаючи представниками відмінних виконавських традицій, відтворюючи та розкриваючи різні смислові сфери Сонати, виконавці в той самий час розширюють загальний концепт розуміння твору Ф. Пуленка, підіймають це розуміння на інший інтерпретаційний рівень.

Ключові слова: флейта, соната, Ф. Пуленк, жанр, стиль, інтерпретація, виконавська версія.

Pavlo SHEVCHUK,

orcid.org/0009-0006-6110-8930

Graduate Student at the Department of «Theory and History of Musical Performance
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) *shevchukpavel995@gmail.com*

SONATA FOR FLUTE AND PIANO BY F. POULENC: INTERPRETATIVE ASPECTS (BASED ON THE PERFORMANCE VERSIONS BY J. GALWAY AND M. DEFURNE)

The aim of the article is to identify, analyze, and interpret the genre and stylistic foundations of Francis Poulenc's Sonata for Flute and Piano. The article also examines two performance versions of the piece, as interpreted by representatives of leading contemporary performing traditions. The **methodology of the article** is based on a holistic, comparative-typological, and historical-typological analysis of the work.

The scientific novelty of the article lies in its multifaceted approach to the analysis and interpretation of Poulenc's Sonata for Flute and Piano. The work is analyzed from different perspectives concerning the composer's genre and stylistic approach. The study of performance versions further complements a comprehensive understanding of the piece. The comparison and combination of diametrically opposed interpretations provide a complete comprehension of the genre-stylistic foundations of the work presented in this article.

Conclusions. The compositional concept of the Sonata is based on a flexible synthesis of styles and techniques that Poulenc masterfully unites into a single cohesive framework. The work is distinguished by its unique approach to the structure of sonata allegro, the significant role of contrasting musical imagery, elements of quotation, and broad thematic

diversity. This principle is characteristic of the composer's late creative period (which can also be observed in his sonatas for clarinet and oboe). Drawing on the tradition of the 20th-century French sonata established by Claude Debussy, Poulenc returns to the minimalist ideals of Les Six (especially in the third movement), which imbues the Flute Sonata with neoclassical features.

In combining different styles, Poulenc keenly captures the essence of French music—lightness, sophistication, meticulous attention to detail, and a bright optimism juxtaposed with emotional drama and theatrical playfulness. Poulenc demonstrates profound knowledge of the flute's technical capabilities, allowing him to create strikingly different expressive spheres. In his works, the flute serves as a versatile instrument, forming agile instrumental figures just as flawlessly as it conveys broad, vocal-like lines reminiscent of the Italian bel canto tradition.

At the same time, the two performance versions of the Flute Sonata present distinct perspectives on the conceptual vision of the work. Representing different performing traditions and revealing various semantic aspects of the Sonata, the performers simultaneously expand the overall understanding of Poulenc's work, elevating its interpretation to a new artistic level.

Key words: flute, sonata, Francis Poulenc, genre, style, interpretation, performance version.

Постановка проблеми. Соната для флейти і фортепіано Ф. Пуленка наразі є популярним твором в репертуарі сучасного флейтиста. Також слід зазначити, що ставлення Ф. Пуленка до жанру сонати є дуже неоднозначним та цікавим. Цей твір є прикладом зрілого періоду творчості композитора, містить в собі певне узагальнення творчих пошуків Ф. Пуленка, являється прикладом синтезу стилів в яких працював автор протягом свого творчого шляху.

Актуальність статті полягає в тому, що ми досліджуємо Сонату для флейти і фортепіано Ф. Пуленка, як з теоретичної, так і з інтерпретаційно-виконавської точки зору.

Аналіз досліджень. Аналізуючи дослідження і публікації другої половини XX та початку XXI століття, ми прийшли до висновку, що зацікавленість творчістю Ф. Пуленка аж ніяк не зменшується, а навпаки, навіть зростає. Дослідження його творчості саме в жанрі сонати набувають все більшої актуальності. Серед зарубіжних робіт, особливий інтерес для нас представляють наукові дослідження (Маккалі, 2003: 289). Також слід зазначити, що в останні десятиліття ми почали бачити підвищений інтерес до творчості Ф. Пуленка в наукових розвідках саме українських музикознавців. У своїх роботах (Менделенко, 2014: 221-230) та (Лукацька, 2014: 175-180) детально досліджують творчість Ф. Пуленка в жанрі сонати, в тому числі приділяючи немало уваги його сонатам для дерев'яних духових інструментів. Проте мало хто з дослідників розглядає жанрово-стильові засади флейтової Сонати з точки зору виконавської інтерпретації. І ще менше дослідників звертають увагу на характерні риси, які проявляє флейтова Соната, через інтерпретаційні версії різних виконавських традицій.

Мета статті – виявлення, аналіз та інтерпретування жанрово-стильових засад Сонати для флейти і фортепіано Ф. Пуленка. А також вивчення цих жанрово-стильових засад за допо-

могою порівняльного аналізу двох виконавських версій інтерпретації даного твору представниками провідних виконавських традицій сучасності. **Об'єктом** дослідження є Соната для флейти і фортепіано Ф. Пуленка. **Предметом** дослідження є дві виконавські версії даного твору.

Виклад основного матеріалу. Творчість французького композитора, піаніста, критика XX століття Франсіса-Жана-Марселя Пуленка (7 січня 1899 р. Париж, Франція – 30 січня 1963 р.) охоплювала широке коло жанрів. В той самий час стилістичні вектори та вподобання не були постійними протягом творчого шляху. Вони змінювалися, переосмислювалися та синтезувалися композитором протягом декількох десятиліть.

Якщо загалом казати про жанровий розвиток творчості Ф. Пуленка, то тут ми бачимо рух від більш мініатюрних жанрів в ранній творчості (багато фортепіанних циклів, вокальні твори, сонати для різноманітних інструментальних складів, в тому числі духових), до творів великої форми в зрілій та пізній творчості, зокрема опер: «Груди Тирезія» (Les Mamelles de Tiresias, 1944), «Діалоги кармеліток», а також лірико-психологічної моноопери «Людський голос» (1959).

Творчість Ф. Пуленка в жанрі сонати ми можемо умовно поділити на три періоди. Д. Менделенко у своїй роботі (Менделенко, 2014: 222), пропонує таку класифікацію сонат композитора:

Ранні сонати – з 1918 по 1922 – Соната для двох кларнетів, Соната для фортепіано в чотири руки, Соната для кларнета і фагота, Соната для валторни, труби і тромбона.

Сонати центрального періоду – з 1940 по 1948 – Соната для віолончелі та фортепіано, Соната для скрипки і фортепіано.

Три пізні сонати – з 1957 по 1962 – Соната для флейти і фортепіано, Соната для кларнета і фортепіано, Соната для гобоя і фортепіано.

Цікавим моментом є те, що якщо розглянути пізній період творчості Ф. Пуленка в жанрі

сонати, то ми побачимо, що композитор знову звертається саме до духових інструментів, а ще точніше до дерев'яних духових. Особливо тепле ставлення Ф. Пуленка до дерев'яних духових не є чимось незвичним. Якщо ми проаналізуємо творчість інших французьких композиторів першої половини XX століття, то побачимо, що майже всі зверталися до дерев'яних духових. Це і Д. Мійо, Є. Бозза, Ж. Ібер, А. Дютійє, А. Жоліве, А. Онегер, О. Мессіан, звичайно ж К. Дебюссі, та багато інших. Але особлива любов до тембру дерев'яних духових інструментів виникла у французьких композиторів задовго до XX століття.

Увагу до тембру дерев'яних духових ми можемо побачити вже у старовинних французьких сонатах XVIII століття. Д. Менделенко зазначає: «Вже в XVIII столітті у Франції відчувається особливе відношення до дерев'яних духових інструментів, котре в подальшому стане характерною ознакою саме французької інструментальної традиції» (Менделенко, 2014: 226).

В XIX столітті французькі композитори майже не писали сонат для флейти та інших дерев'яних духових інструментів, проте особливе ставлення до цих тембрів ми можемо побачити в операх Ж. Бізе, Дж. Мейєрбера, Ж. Масне, в симфонічній творчості К. Сен-Санса. За допомогою тембрів дерев'яних духових французькі композитори XIX століття досягають тої неповторної барвистості, яскравості, дотепності, театральної різноманітності образів, що в значній мірі і сформувало наше уявлення про французьку музику загалом.

В сонатах Ф. Пуленка ми можемо побачити риси і класичної сонати, перш за все в її моцартовському варіанті. Для неї характерна багатотемність, переважання експозиційності, лаконізм та прозорість фактури, особлива будова тем-образів, яка базується на законах театральної драматургії (Менделенко, 2014: 227). Вплив В. А. Моцарта на Ф. Пуленка не випадковий ще й через те, що, як і багато інших композиторів першої половини XX століття, Ф. Пуленк був під впливом «неокласицистських» ідей. Особливо часто ми можемо помітити це в його фінальних частинах сонат.

Якщо казати про творчість композиторів XX століття, то орієнтиром для творчості Ф. Пуленка в жанрі сонати стали К. Дебюссі та І. Стравінський (Менделенко, 2014: 227). Можливо саме вплив І. Стравінського зумовив те, що Ф. Пуленк доволі умовно притримується форми сонатного Allegro в своїх перших частинах сонат. Тут є важливим зауваження І. Стравінського про свою сонату для двох фортепіано: «Назвав я її так, зовсім не через те, що хотів надати їй кла-

сичну форму, яка, як відомо, визначається сонатним Allegro. Я використав термін соната в його початковому значенні, як похідне від слова sonare (грати), в протилежність слову кантате, похідному від слова cantare (співати). Використовуючи цей термін, я не вважав себе зв'язаним формою, котра традиційна з кінця XVIII століття».

Саме в своїх трьох пізніх сонатах для дерев'яних духових, Ф. Пуленк вже остаточно викристалізовує своє особливе поводження з формою сонатного Allegro в перших частинах сонат, і взагалі створює свою унікальну та характерну трактовку кожної з частин сонати.

Особисте, інтимне сприйняття навколишньої дійсності лягло в основу його останніх сонат для дерев'яних духових. Нове осмислення всієї своєї творчості стало фундаментом Сонати для флейти та фортепіано. Втративши в 1936 році в автокатастрофі свого друга П'ра-Октава Ферру, Ф. Пуленк повертається до духовного, релігійного життя. В дитинстві він зростав у набожній родині, проте з вісімнадцяти років відійшов від церкви, і довгий час духовний тематизм був відсутній в його творчості. Саме ця трагедія, що сталася з кращим його другом, повертає Ф. Пуленка до віри, духовного життя, та починає наповнювати глибиною його творчість. З цього часу починаються паломництва Ф. Пуленка до монастиря Нотр-Дам де Рок-Амадур. Там композитор знаходить духовне умиротворення, а в його творчості починає з'являтися глибокий релігійний тематизм. Саме таким тематизмом наповнена друга частина сонати для флейти – Cantilena.

Композиційно-драматургічну ідею Сонати для флейти і фортепіано можна визначити, як контрастний та змінний принцип, з елементами наскрізної драматургії. Відштовхуючись від класичної побудови з трьох частин, від базових елементів сонатного алегро та принципу речитативної цілісності, Ф. Пуленк, в першу чергу, концентрується на багатотемності, на яскравій зміні характерів, епізодів, на яскравій французькій театральності. Особливо це помітно в першій та третій частинах сонати, де багато різнохарактерних тем та епізодів перманентно змінюють один одного, і це не вкладається в класичне розуміння наскрізної драматургії. В свою чергу композиційно-драматургічна ідея другої частини Сонати є більш цілісною та єдиною, тут можна говорити про присутність наскрізної драматургії.

Семантична ідея Сонати полягає в яскравій, театральній різноманітності музичного тематизму, що утворює найширший калейдоскоп емоцій та почуттів, котрі композитор майстерно вибудовує.

вує в єдине ціле. Також за допомогою використання цитати і схожого за структурою тематизму, Ф. Пуленк об'єднує першу і третю частини, досягаючи високого рівня цілісної ідеї сонати.

Отже, композиторський задум, музична ідея Сонати для флейти і фортепіано Ф. Пуленка (композиційно-драматургічна та семантична) будується на особливостях зрілого, індивідуального бачення композитором сонати, зі збереженням ключових основ жанру.

В нашій статті ми розглянемо та порівняємо, як інтерпретують Сонату для флейти і фортепіано Ф. Пуленка Джеймс Голуей та Матьє Дефур. Ці два флейтисти є представниками різних виконавських флейтових традицій.

Північно-ірландський флейтист Джеймс Голуей є одним з найвідоміших і найпопулярніших флейтистів другої половини XX і початку XXI століть. Можна припустити, що мистецькі погляди Д. Голуея зазнали сильного впливу ірландської культури. Він з дитинства грав в народному ірландському ансамблі, практикувався на кельтському народному інструменті – віслі (невелика флейта, ззовні схожа на сопілку, має різкий та гучний звук, віддалено нагадуючи тембр шотландської волінки). Також слід зазначити, що Д. Голуей є яскравим представником англо-американської традиції виконавства, якій притаманна концентрація на яскравому тембрі флейти, експресивній манері виконання. Тому не дивно, що його інтерпретація Сонати Ф. Пуленка є ексцентричною. Така інтерпретація не зовсім притаманна музиці Ф. Пуленка, та й загалом французькій музиці першої половини XX століття. Проте якісне та яскраве виконання, а також деяке переосмислення образної сфери сонати Джеймсом Голуейем та Філіпом Моєм, є одним з кращих прикладів виконання цього твору.

У виконавській інтерпретації Джеймса Голуея перша частина Сонати – *Allegro malinconico* – позбавлена будь якої меланхолії, яку передбачав Ф. Пуленк своєю початковою вказівкою темпу і характеру частини. Дотримуючись доволі точно темпу 84 чверть, як і вказував композитор, Д. Голуей в той самий час майже не виконує вказівок автора стосовно динамічних відтінків та нюансів. Більшість матеріалу першої частини виконується ним в нюансі мецо форте та форте, а загальний характер частини ніяк не меланхолійний, а скоріш експресивний та сповнений бадьорим настроєм. Яскраве звучання флейти Джеймса Голуея передає в тій частині не інтимні переживання та зміни настрою, а скоріше яскраву та казкову палітру образів кельтської міфології. Це є

типовою рисою виконавства Д. Голуея – за допомогою інтенсивного та яскравого звуку, з використанням сильного вібрата, Д. Голуей малює однотипні, проте в той самий час цікаві та зачаровуючі образи, які так сильно захоплюють широку публіку.

З точки зору ансамблевої взаємодії в камерній сонаті Ф. Пуленка, Д. Голуей безумовно є домінуючим лідером. Чудовий німецький піаніст Ф. Моль в цьому ансамблі виконує більше супроводжувальну, допоміжну та акомпануючу роль, аніж являється рівноправним солістом сонати. Тільки в невеликому сполучному епізоді між першим і другим розділами у піаніста з'являється можливість продемонструвати себе, проте Ф. Моль вимушений грати в загальному експресивному характері заданому з початку сонати.

Друга частина – *Cantilena* – інтерпретується Д. Голуеем в вокальних традиціях італійської арії. Широке фразування, з фірмовими затримками на верхніх нотах нагадують нам арії з опер Дж. Верді та Дж. Пуччіні. Загалом тип мислення в побудові фраз, який використовує Д. Голуей є дуже розмовним, так би мовити монологом. Він майстерно і логічно з'єднує невеликі мотиви в речення, і об'єднує речення в більші періоди. Не завжди точно виконуючи нюанси автора, Д. Голуей, тим не менш, дуже вдало переосмислює цю частину. В його інтерпретації сум та плач цієї частини набувають неймовірно експресивних та навіть трагічних рис, які не зовсім є притаманними саме французькій музичній традиції. Яскравий та потужний звук флейти у всіх регістрах допомагає Д. Голуею досягати потрібної йому експресії та виразності. Ансамблева взаємодія з піаністом Ф. Моєм тут чудова, два виконавця дійсно розуміють і відчувають один одного, а ламентозний монолог флейти вдало і доречно підтримується акомпануючою функцією фортепіано. Д. Голуей виступає в другій частині абсолютним солістом, і тут це є доречним. У його виконанні ця частина набуває навіть трагічних рис, не особливо притаманних музиці Ф. Пуленка. Проте це переосмислення неймовірно захоує в себе слухача. Експресивна італійська манера тут працює на широкий загаль.

Третю частину сонати Д. Голуей виконує в найбільш швидкому темпі з точки зору вказівки автора – 168. Багато виконавців вибирають більш помірний темп, близько 160. У виконанні Д. Голуея це справжнє *Presto giocoso*. З першого пострілу ноти ля третьої октави у флейти, і акцентованих акордів у фортепіано утворюється відчуття нестримного свята та феєрверку. Короткі фрази шістнадцятими в третій октаві звучать феноме-

нально стрімко та яскраво. В цій частині велика роль в дуеті відводиться саме партії фортепіано, флейта ж в свою чергу часто виступає в ролі своєрідного обрамлення. Короткі репліки флейти у верхньому регістрі доповнюють потужну стрімку фактуру партії фортепіано, яке виступає своєрідним двигуном та рушійною силою всієї третьої частини. Чудовий ансамбль двох виконавців утворює гармонійний синтез, а неймовірно експресивна манера виконання утворює певну тематичну арку з першою частиною сонати, і так би мовити підсумовує і ставить логічну крапку в цій версії інтерпретації Сонати для флейти.

Французький флейтист Матьє Дефур закінчив Ліонську Консерваторію. Його мистецький смак формувався в класичних традиціях французької флейтової традиції. Завдяки великому досвіду оркестрового виконавства, М. Дефуру вдається майстерно взаємодіяти з японським піаністом Шінджі Уракабе, утворюючи таку необхідну камерну комунікацію, так би мовити «пуленківський» діалог між флейтою та фортепіано.

Тонко відчуючи один одного, М. Дефур та Ш. Уракабе чуттєво реагують на найменші зміни динаміки та темпу в першій частині Сонати. Загальний темп в першій частині трохи стриманіший за вказаний автором, чверть = 84. Це наповнює *Allegro malinconico* необхідною оповідальністю та меланхолією, а стримана агогіка надає музиці витонченості, французького шарму.

На відміну від більш узагальненої та експресивної інтерпретації Д. Голуея, М. Дефур контрастно протиставить епізод четвертої цифри головній темі. Енергійний та дієвий характер різко змінює спокійний задумливий характер початку. В такому контрастному протиставленні двох епізодів, виконавець намагається підкреслити елементи форми сонатного алегро. Розробковий епізод восьмої цифри інтерпретується в темпі початку. Нехтування позначкою композитора про зміну темпу на більш рухливий, тут можна пояснити бажанням М. Дефура надати цій невеликій розробці більшої ваги, вокальності та філософської глибини.

Загалом перша частина сонати трактується М. Дефуrom, як постійне співставлення двох різних характерів однієї людини. Тобто, як елегантна сором'язливість перших тактів змінюється на рішучий стрімкий пасаж вже в п'ятому такті, так і протягом всієї першої частини меланхолійні та пасивні образи він контрастно протиставить дієвим та активним. Така увага до дуальності структури першої частини свідчить про глибоке розуміння М. Дефуrom задуму композитора – демонстрація нестійкого, змінного харак-

теру. Виконавець намагається продемонструвати в Сонаті саму основу буття – боротьбу добра і зла, зміну ночі на день, зими на літо тощо.

Також треба зазначити особливо уважне ставлення М. Дефура до динамічних нюансів, відміток стосовно характеру. Точне виконання всіх цих вимог Ф. Пуленка наділяє першу частину трактовкою, яку саме задумував автор. Це не виглядає так само ефектно, як трактовка Джеймса Голуея та Філіпа Моля, проте загальне враження від прослуховування всієї Сонати є більш цілісним та завершеним.

Однією з найважливіших відмінних рис інтерпретування флейтової Сонати Матьє Дефуrom є абсолютно інші слухові уявлення щодо манери звуку та побудови фраз в першій, і особливо в другій частинах. Такий різний підхід виконавців можна пояснити з одного боку зверненням до різних образних сфер, а з іншого – відмінним баченням вокальної природи флейти. Найкраще це проілюстровано в другій частині – *Cantilena*. Ф. Пуленк недаремно назвав цю частину саме «кантилена» – апелюючи до її вокальної природи. Обидва виконавці це прекрасно розуміють, і намагаються її вокалізувати. Проте як по різному вони до цього підходять. Якщо Д. Голуей звертається скоріше до італійської манери бельканто, з притаманними їй довгими фразами, великим потужним звуком, сильною експресивністю, часто нехтуванням нюансу ріано заради досягнення яскравого тембру тощо. То М. Дефур, як класичний зразок французького виконавства, використовує саме французьке бельканто, яке є більш природним до стилістики Ф. Пуленка. Сам звук у М. Дефура є набагато легшим, не таким яскравим, проте він гнучкий і керований. За допомогою цієї манери виконання, він досягає індивідуальної виразності кожного невеликого мотиву, і навіть кожної ноти. Фрази в другій частині коротші, проте набагато більш різноманітніші. Кожна з них наповнена особистісним сенсом і своєю індивідуальною фарбою.

Можна сміливо припускати, що друга частина Сонати написана в романтичній манері. Про це свідчать багато елементів побудови самої частини, структура фраз, гармонії тощо. Звичайно тут можна побачити багато елементів й інших стилістичних напрямків, наприклад відтінки імпресіонізму, але переважаючим стилістичним напрямком є саме романтизм. Оскільки ми розглянули виконання Д. Голуейем другої частини Сонати в дусі італійської оперної манери, а виконання М. Дефура відповідно у французькій, слід також зазначити і різний підхід до образної сфери частини двома виконавцями.

Д. Голуей інтерпретує другу частину Сонати Ф. Пуленка, як монолог впевненої в собі людини. Образний герой Д. Голуея страждає, плаче, але він сильний, впевнений в собі. Це велична промова. Він говорить монологом і не чекає відповіді. Його структура побудови фраз і манера звуку повністю сконцентрована на особистісному «я». Він бачить світло в кінці тунеля, навіть в повній темряві. Він без надії сподівається. Тут можна порівнювати образ, який малює Д. Голуей з арією Каварадосі з третьої дії опери «Тоска». Потужний, сміливий, драматичний, абсолютно рішучий.

В той самий час М. Дефур інтерпретує *Cantilena* з іншого боку. В коротких, «ламентозних» фразах він ніби веде внутрішній, інтимний діалог. Він не промовляє на широкий загал, а скоріше сумнівається, задає сам собі питання і не може знайти на них відповіді. Тут ми можемо провести аналогію з романтичним образом Вертера з опери «Вертер» Жюльє Массне.

Розглядаючи виконання М. Дефуром третьої частини сонати – *Presto giocoso* – ми одразу помічаємо більш стриманий темп в порівнянні з інтерпретацією Д. Голуея. Загальна манера звуку М. Дефура набагато м'якша за манеру Д. Голуея, більш обережна. Стакато на високих нотах більш прозоре, легке. Пасажі шістнадцятими в високому регістрі не такі стрімкі та шалені як у Д. Голуея. Можна зауважити, що виконання М. Дефура є більш камерним, не таким показним і яскравим, як у Д. Голуея. Але в той самий час воно неймовірно точне, збалансоване, стилістично вивірене. Особливу увагу М. Дефур приділяє до позначок автора стосовно динаміки, нюансів, зміни темпів. Це пронизує його виконання духом Франції, саме «пуленківською» стилістикою.

Також слід відзначити відмінну роль піаніста в цьому ансамблі. Якщо в дуєті з Д. Голуеєм Ф. Моль виступає як своєрідний двигун третьої частини – його виконання більш активне, насичене, він веде за собою в фіналі Сонати, а флейтист виступає в ролі шаленого, яскравого, але все таки асистента партії фортепіано, – то Ш. Уралябе в дуєті з М. Дефуром виступає як акомпаніатор та помічник. Його фінал сонати набагато м'якший, він не привертає багато уваги, повністю підпорядковується трактовці М. Дефура. В свою чергу М. Дефур

переосмислює третю частину. Він вибудовує з невеликих реплік флейтової партії мозаїку образів та характерів, які дуже логічно та природно змінюють один одного, формуючи одне велике ціле. Можливо саме через це М. Дефур не акцентує свою увагу на швидкому темпі, та дуже яскравому виконанні пасажів в верхньому регістрі. Оскільки у нього не стоїть задача продемонструвати публіці свої технічні можливості, він переслідує дещо глибшу мету – об'єднаний та логічно завершений фінал Сонати Ф. Пуленка.

Висновки. Творчість Ф. Пуленка одна з найбільш природних, щирих, світлих і разом з тим загадкових та складних для виконання серед композиторів першої половини ХХ століття (Менделенко, 2014: 228). Загалом Сонату для флейти і фортепіано можна характеризувати, як приклад зрілого мислення композитора. Ф. Пуленк досконало відчуває форму та структуру в кожній частині. Будує музичний матеріал на принципах багатотемності, різнохарактерності та барвистості образів. Проявляє глибокі знання в технологічних можливостях флейти, що допомагає йому формувати діаметрально різні образні сфери. Флейта у Ф. Пуленка є універсальним інструментом, який чудово формує рухливі, інструментальні образи, та не менш бездоганно звучить вокально, широко, передає манеру італійського бельканто.

Стилістично Ф. Пуленк проявляє найтоншу вишуканість в цій Сонаті. Спираючись на традицію французької сонати ХХ століття, закладену К. Дебюссі, Ф. Пуленк повертається до мінімалістичних ідеалів «Шістки» (особливо в третій частині), що наповнює флейтову Сонату неокласичними рисами. В поєднанні різних стилів, Ф. Пуленк тонко відчуває сам дух французької музики – легкість, вишуканість, увагу до найдрібніших деталей, світлу оптимістичність в контрастах з емоційним драматизмом, та авжеж – театральну грайливість. Отже, ми можемо зробити припущення, що характерний контраст меланхолії першої частини, глибокого духовного переосмислення в другій частині, і святкового життєствердження в третій частині, є частиною підсумків творчих пошуків Ф. Пуленка. В цьому природному синтезі та переродженні, композитор знаходить втілення своєї жанрово-стилістичної концепції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лукацька А. Флейта в камерно-ансамблевій музиці Ф. Пуленка. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль. 2014. Вип. № 3. С. 175-180.
2. Менделенко Д. Камерно-інструментальна соната в творчості Ф. Пуленка: особливості трактовки жанра та жанрові витоки. Київське музикознавство. Київ. 2014. Вип. 50. С. 221-230.
3. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ. 2013. С. 272.

4. McCalla J. Twentieth-century chamber music. New York. Routledge, 2003. 289 p.
5. F. Poulenc - Sonata for Flute and Piano. URL: https://www.youtube.com/watch?v=v_N2mcwNfts (дата звернення: 27.12.2024).
6. Poulenc FLUTE SONATA (1st Mov.) _ James Galway. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2zxkh9JZ_VE (дата звернення: 27.12.2024).
7. Poulenc FLUTE SONATA (2nd Mov.) _ James Galway. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=N7fDOgX1h6Y> (дата звернення: 27.12.2024).
8. Poulenc FLUTE SONATA (3rd Mov.) _ James Galway. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Y5tkSGApj1Y> (дата звернення: 27.12.2024).

REFERENCES

1. Lukatska A. (2014) Fleita v kamerno-ansamblevii muzytsi F. Pulenka. [The flute in the chamber and ensemble music of F. Poulenc] Ternopil: Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Ser. Mystetstvoznavstvo. № 3. 175-180. [in Ukrainian].
2. Mendelenko D. (2014) Kamerno-instrumentalna sonata v tvorchosti F. Pulenka: osoblyvosti traktovky zhanra ta zhanrovi vytoky. [The chamber-instrumental sonata in the works of F. Poulenc: features of genre interpretation and genre origins] Kyiv: Kyivske muzykoznavstvo. 50. 221-230. [in Ukrainian].
3. Moskalenko V. (2013) Lektsii z muzychnoi interpretatsii. [Lectures on Musical Interpretation]. Kyiv: TOV "Typographia Klyaksa," 272. [in Ukrainian].
4. McCalla J. (2003) Twentieth-Century Chamber Music. New York: Routledge. 289 p. [in English].
5. F. Poulenc - Sonata for Flute and Piano. URL: https://www.youtube.com/watch?v=v_N2mcwNfts (дата звернення: 27.12.2024).
6. Poulenc FLUTE SONATA (1st Mov.) _ James Galway. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2zxkh9JZ_VE (дата звернення: 27.12.2024).
7. Poulenc FLUTE SONATA (2nd Mov.) _ James Galway. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=N7fDOgX1h6Y> (дата звернення: 27.12.2024).
8. Poulenc FLUTE SONATA (3rd Mov.) _ James Galway. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Y5tkSGApj1Y> (дата звернення: 27.12.2024).