

УДК 780.8:780.616.432.082.4:78.071.1Пуленк(44)(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-37>

У ЮЙСЮАНЬ,

orcid.org/0009-0005-2291-2718

аспірантка кафедри історії світової музики

Національної музичної академії імені П.І. Чайковського

(Київ, Україна) *wuwi_1215@qq.com*

ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ ФРАНСІСА ПУЛЕНКА У КРИТИЧНИХ РЕЦЕНЗІЯХ СВОГО ЧАСУ

У статті досліджено рецензії одного із найконтroversійніших творів пізнього етапу творчості Франсіса Пуленка – Концерту для фортепіано з оркестром (FP 146, 1949). Одразу після європейської прем'єри у 1950 році Концерт спровокував різку критичну полеміку. Твір засвідчив зіткнення притаманної для композитора стильової «бешкетності» з жанровими очікуваннями післявоєнної європейської музичної спільноти, а також виявив напругу між усталеними уявленнями про «серйозність» концерту як жанру та інтонаційною молодістю пуленківського вислову. Метою дослідження є історико-музикознавчий аналіз прем'єрної європейської рецензії Концерту для фортепіано Франсіса Пуленка, визначення механізмів формування поляризованих критичних оцінок і простеження того, як ці оцінки вплинули на авторське самосприйняття та подальше місце твору в пізньому доробку композитора. Особливу увагу приділено ключовим текстам Бернара Гавоті, Антуана Голеа та Алоїза Мозера, де Концерт був охарактеризований як «неприпустимо легкий» і «надмірно молодий» за інтонаційною природою. Показано, що їхня критика не лише зафіксувала розрив між очікуваною естетичною нормою концерту середини ХХ століття та стилістикою Пуленка, а й сформувала жорстку рамку публічного сприйняття твору. Аналіз листа композитора до Мозера, що став відповіддю на нищівну рецензію, дозволяє розкрити авторське розуміння «легкості» як усвідомлено обраної художньої стратегії, спрямованої не на знецінення жанру, а на відтворення паризької інтонаційної стихії, що входить у спадкову й емоційну природу композитора. Досліджено, як саме полемічний контекст сприяв появі й закріпленню формули Клода Ростана про «ченця і бешкетника», що стала однією з головних інтерпретаційних моделей розуміння творчої природи композитора. У висновках наголошено, що історія рецензії Концерту для фортепіано демонструє вирішальну роль критичного дискурсу у формуванні інтерпретаційної траєкторії твору та підкреслює його значення як ключового пункту в самооцінці композитора, де зіткнулися жанрові очікування, індивідуальна стилістика та суспільні уявлення про межі «легкості» в академічній музиці.

Ключові слова: творчість Франсіса Пуленка, Концерт для фортепіано, музична критика ХХ століття, музика ХХ століття, французька музика, жанр фортепіанного концерту.

Wu YUXUAN,

orcid.org/0009-0005-2291-2718

Postgraduate student at the World Music History Department

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine) *wuwu_1215@qq.com*

FRANCIS POULENC'S PIANO CONCERTO IN THE CRITICAL RECEPTION OF ITS TIME

The article investigates the reception of Francis Poulenc's Piano Concerto (FP 146, 1949) – one of the most controversial works of his late creative period, which immediately provoked sharp critical polemics following its European premiere. The work revealed a conflict between the composer's organic stylistic 'mischiefousness' (or 'rogue' style) and the genre expectations of the post-war European musical community. It also highlighted the tension between established notions of the concerto's 'seriousness' as a genre and the intonational youthfulness of Poulenc's expression. The aim of the study is to provide a historical and musicological analysis of the Concerto's premiere European reception in 1950, to determine the mechanisms underlying the formation of polarized critical assessments, and to trace how these assessments influenced the composer's self-perception and the work's subsequent position within his late oeuvre. Particular attention is paid to the key texts by Bernard Gavoty, Antoine Goléa, and Aloys Mooser, in which the Concerto was characterized as 'unacceptably light' and 'excessively youthful' in its intonational nature. It is demonstrated that their criticism not only registered a disparity between the expected aesthetic norm of the mid-20th-century concerto and Poulenc's style but also established a rigid framework for the work's public perception. An analysis of the composer's letter to Mooser, written in response to the devastating review, allows for the exposure of the author's understanding of 'lightness' as a consciously chosen artistic strategy. This strategy was aimed not at devaluing the genre but at recreating the Parisian intonational element, which is integral to the composer's inherited and emotional nature. The research explores how the polemical context

facilitated the emergence and establishment of Claude Rostand's formula of 'the monk and the rogue,' which became one of the principal interpretive models for understanding the composer's creative essence. The conclusion emphasizes that the history of the Piano Concerto's reception demonstrates the crucial role of critical discourse in shaping the work's interpretive trajectory and underscores its significance as a key juncture in the composer's self-assessment, where genre expectations, individual style, and societal perceptions of the limits of 'lightness' in academic music converged.

Key words: Francis Poulenc's works, Piano Concerto, 20th-century music criticism, 20th-century French music, piano concerto genre.

Постановка проблеми та аналіз досліджень.

Дослідження творчості Франсіса Пуленка упродовж останніх десятиліть спирається на широкий спектр підходів – від аналізу композиторської техніки та жанрової специфіки до вивчення соціокультурних чинників його музичної мови. Попри вагомий внесок авторів монографій (Анрі Ель, Карл Шмідт, Ерве Лякомб), опублікованого листування композитора (Poulenc, 1994), численних наукових статей та критичних оглядів, значний пласт його творчості продовжує залишатися предметом дискусій. Особливо це стосується концертних жанрів, зокрема Концерту для фортепіано з оркестром (1949), який від моменту створення опинився в центрі поляризованих оцінок. Саме цей твір став одним із найконтroversійніших у пізньому доробку Пуленка, оскільки поєднав інтонаційну мову раннього періоду з жанровими очікуваннями післявоєнної європейської музичної спільноти.

Наукові розвідки, присвячені Пуленку, традиційно акцентують увагу на формуванні його подвійної ідентичності, відомої завдяки метафорі Клода Ростана про «ченця і бешкетника». У працях провідних європейських та американських пуленкознавців ця формула постає ключем до розуміння парадоксальної природи композитора – поєднання духовної зосередженості та міської іронічності. Проте саме фортепіанний Концерт 1949 року став тим твором, де стильова «бешкетність» Пуленка – органічна частина його природи – найрізкіше зіткнулася з очікуваннями «високого» жанру та настроєм повоєнної публіки, породивши гострі суперечки між критиками, слухачами й самим композитором.

Попри наявність ґрунтовних досліджень, рецепція цього твору в її первинній історичній конфігурації залишається недостатньо вивченою. В українському музикознавстві вона практично не була предметом спеціального аналізу: наявні праці – зокрема О. Антонової (Антонова, 2020) та О. Жукової (Жукова, 2009) – торкаються концертного доробку Пуленка лише опосередковано або в ширшому контексті інших жанрових та стильових проблем. Це зумовлює потребу окремого розгляду саме критичної реакції 1950 року як самостійного культурного феномена.

Мета статті – проаналізувати прем'єрну європейську рецепцію Концерту для фортепіано з оркестром Франсіса Пуленка та визначити, як критичний дискурс вплинув на авторське сприйняття твору і визначив специфіку його місця у пізньому етапі творчості композитора. Такий підхід дозволяє виявити, яким чином зіткнення між жанровими очікуваннями та стилістичною «бешкетністю» концерту сформувало полемічний контекст, що супроводжував твір від самого моменту появи.

Виклад основного матеріалу. Перші згадки про задум фортепіанного концерту з'являються ще 1943 року, про що свідчить інформація, наведена Ерве Лякомбом (Lacombe, 2013: 621). Проте реальна композиторська праця над твором розгорнулася лише в 1949 році – у відповідь на замовлення Бостонського симфонічного оркестру, який планував участь Пуленка як композитора-піаніста в сезоні 1949–1950 років. Архівні матеріали BSO засвідчують, що Пуленк був запрошений виконати «новий концерт», що фактично надав його давньому задуму конкретного імпульсу й визначило стислі терміни завершення партитури. Концерт для фортепіано з оркестром Франсіса Пуленка був написаний упродовж п'яти місяців – від травня до жовтня 1949 року – й практично одразу після завершення роботи був представлений у салоні мадам Салабер у виконанні композитора і Жака Февр'є.

Світова публічна прем'єра Фортепіанного концерту Франсіса Пуленка відбулася 6 січня 1950 року в Бостоні, ставши однією з ключових подій другого концертного турне композитора Сполученими Штатами. Пуленк виконував партію соліста разом із Бостонським симфонічним оркестром під орудою Шарля Мюнша. У щоденникових нотатках композитор зафіксував змішані враження від прем'єри, підкреслюючи культурну дистанцію між власною стилістикою та естетичними очікуваннями бостонської публіки, яка, за його словами, «була більш звикла до Сібеліуса і Брукнера, ніж до [моєї] зухвалої манери». Хоча концерт завершився тривалими оплесками, Пуленк не мав ілюзій щодо характеру цього прийому: «П'ять викликів на біс, але з боку публіки було більше приязності, ніж справжнього ентузіазму» (Hell, 1978: 75). Особливо суперечливою

для слухачів виявилася фінальна частина, *Rondeau à la française*, яку композитор визначав як відверто провокативну: «*Rondeau à la Française* шокувало своєю зухвалістю і “поганим хлопчиком”». Анрі Ель зазначає, що під час самого виконання Пуленк «відчував, як інтерес публіки поступово згасає», незважаючи на сподівання, що ця частина, задумана як «музична картина Парижа, Парижа Бастилії, а не Пассі»¹, мала би розважити американську аудиторію (там само).

Європейська прем'єра Концерту для фортепіано з оркестром відбулася на III Міжнародному фестивалі в Екс-ан-Провансі 24 липня 1950 року під орудою Шарля Мюнша. Попри те, що публіка, за спогадами, «здається, відреагувала досить добре» (Lacombe, 2013: 621), сама подія залишилася гірким спогадом для Франсіса Пуленка. Причиною стало надзвичайно різке засудження твору з боку провідних музичних критиків.

Сприйняття Концерту критичним істеблішментом стало вираженням його глибокої незгоди з естетикою Пуленка, позначеною навмисним відходом від академічної серйозності в такому «серйозному» жанрі. Ця незгода швидко переросла у публічну обструкцію. Особливо гостра реакція надійшла від критика Бернара Гавоті (Bernard Gavoty), який скористався рецензією як нагодою для особистої помсти: його обурило те, що Пуленк раніше дозволив собі публічно відповісти в *Le Figaro* на нападки Гавоті щодо опери «Болівар» Дар'юса Мійо. Гавоті обрушив на Концерт хвилю руйнівної критики, зазначивши, що композитор «хотів надати своєму твору вигляду дуже «поганого хлопця», «сміятися, показувати язика» і не боятися рішучих натяків на «шпану» (*vousoucratie* – У. Ю.)» (Lacombe, 2013: 623).

На думку Гавоті, партитура Концерту обмежується «простою низкою пісень, заїжджених приспівів, уривків з оперет, щоб краще створити легку і мляву атмосферу». Критик підсумував свою рецензію вердиктом: «Звісно, це жодним чином не концерт, а «картинка» (*tableautin* – У. Ю.) маленького майстра (*petit maître* – У. Ю.), виконаний поспіхом» (Lacombe, 2013: 623).

¹ Контраст між Бастилією (фр. *La Bastille*) і Пассі (фр. *Passy*) є ключовим для розуміння естетичного вибору композитора. Бастилія символізує народний, жвавий та енергійний Париж, тоді як Пассі позначає буржуазний, аристократичний та стриманий Париж (16-й округ, асоційований із високою, але консервативною культурою). Вибір Парижа Бастилії підкреслює прагнення автора до простоти, неакадемічності та фольклорної автентичності.

Схожу позицію висловив Антуан Голєа (Antoine Goléa), який звинувачував твір у «занадто студентській атмосфері». Голєа розкритикував манеру Пуленка, засновану на мозаїці стилістичних впливів, зазначаючи, що «теми майже виключно складаються з ремінісценцій, що варіюються від фрагментів Вагнера до справді невибагливих паризьких пісеньок, а в повільній частині – від уривків «кіномузики», ефект якої був би кращим, якби вона була менш нав'язливою» (Lacombe, 2013: 623).

Апогеем обструкції Концерту стала розгорнута рецензія швейцарського музичного критика та історика музики, головного редактора газети *La Suisse* Алоїза Мозера (Aloys Mooser). На його думку Пуленк, прагнучи уникнути зайвих зусиль як для себе, так і для слухачів, цілеспрямовано створив музику, що здається легкою і навіть «трохи хуліганською»: «Мені казали, що, створюючи цю „недугу“ на папері, мес'є Франсіс Пуленк мав на меті – принаймні, так він нібито казав одному зі своїх друзів – „створити музику хорошого хлопця і трохи хуліганську“» (J'écris, 2011: 178). З погляду Мозера, такий підхід, хоч і свідчить про певну відмову від традиційного «зусилля» у створенні великої форми, водночас надає концерту виняткової виразності, проте – у винятково негативному сенсі. Автор рецензії парадоксально називає твір «блискучим успіхом» у специфічному сенсі, маючи на увазі не художню досконалість, а доведену до крайності стилістичну провокаційність: «Справедливість змушує визнати, що, розглядаючи його Концерт для фортепіано з цієї досить особливої точки зору, можна лише як блискучий успіх. Адже годі собі уявити музику більш низьку, більш буденну, більш безтурботну щодо форми та елементарної пристойності» (там само).

В статті композитор безапеляційно звинувачується у вторинності та ремісництві, бідності мелодичної та гармонійної уяви. Мелодичні фрагменти за словами критика «позичені з різних джерел» і поєднані «без прагнення створити логічну послідовність або розвиток».

Кульмінацією обструкції стало пряме звернення Мозера до організаторів фестивалю, в якому він категорично заявляв про невідповідність Концерту заявленому високому мистецькому рівню події: «Це слід чітко сказати організаторам III Міжнародного фестивалю в Екс-ан-Провансі, які, між іншим, запропонували своїм відвідувачам багато відмінних речей: демонстрація такої жалюгідної витівки жодним чином не прикрасила їхню подію. Навпаки...» (J'écris, 2011: 179).

Нищівна рецензія Алоїза Мозера не залишилася без уваги: композитор, який традиційно уни-

кав публічної полеміки, відповів розлогим листом-відповіддю, опублікованим однак лише після його смерті у 1973 році². У сповненому самоіронії посланні, Пуленк висловив здивування необхідністю пошуку «глибини» у творі, єдиною метою якого було «розважити» серйозну американську публіку. Таким чином, Пуленк елегантно вказав, що критики свідомо ігнорували програмні наміри твору, «створеного навмисно в легкому стилі» (J'écris, 2011: 179), помилково висуваючи до нього необґрунтовані вимоги, притаманні монументальним композиціям (наприклад, Олів'є Мессіана). Композитор підкреслив, що досягнення цієї легкості є оманливим: він зазначив, що його «псевдо-недбалий» стиль вимагає значних зусиль, оскільки доводиться «багато разів стирати» перед тим, як представити готовий твір. Пуленк із гумором визнає, що до образів «поганого музичного життя» (*mauvaise vie musicale*) його Концерту можна поставитися критично, проте навіть тут він виявляє щирість та готовність погодитися з слушними зауваженнями, підкреслюючи, що стиль «псевдо-недбалий» потребує не меншої майстерності, ніж серйозніші жанри.

У листі, насиченому дотепними порівняннями та особистими алюзіями, Пуленк воскрешає думку Клода Ростана про «ченця і бешкетника», яку критик виказав ще 1947 року в контексті «Персів Тирезія». Незважаючи на більш ранню дату появи пуленківського «коду», Ерве Лякомб вважає, що саме в розпалі суперечок навколо Фортепіанного концерту з легкої руки Ростана народжується «формула ідентифікації» Пуленка. Цілком сформульована критиком і другом композитора в захисній статті *Paris-Presse* від 26 липня 1950 року, вона і до сьогодні живить його міф: «У Пуленка є дві особистості: якщо можна так висловитися, він є і ченцем, і бешкетником. Саме друга особистість підписала новий концерт. Поганий хлопчик, чуттєвий і ласкавий, пустотливий і ніжний, витончений і різкий, аристократ і простолюдин, який має безмежну вишуканість у своєму передміському акценті» (Lacombe, 2013: 623). Пуленк не тільки

підхопив визнання антиномічності своєї природи, але й пояснював її спадковістю: духовна сторона (представлена його Месою, мотетами, органом Концертом) походить від його аверонського батька, тоді як «невиправний парижанин», що відповідає за «лінію поганого музичного життя» у Фортепіанному концерті, наслідує матір.

Прем'єрні виконання Концерту для фортепіано – бостонське (січень 1950 року) та європейське в Екс-ан-Провансі (серпень 1950 року) – стали для композитора джерелом гострого особистого розчарування, що визначило подальший характер його ставлення до твору. Особливо травматичним виявився досвід європейської прем'єри, який композитор окреслює як подвійний удар: невдале виконання та агресивну реакцію критики. У листі до Даріуса Мійо він констатує: «Як ти, мабуть, знаєш, на мене накинута за мій Концерт після Екса, де, до речі, виконання було жакливим. Гавоті, Мозер та інші сподівалися мене знищити. Тому я вирішив захищатися і грав скрізь, де мене просили» (Poulenc, 1994: 702). Ця фраза фіксує емоційно насичений момент, у якому Пуленк переживає несправедливість і, водночас, мобілізується до активної виконавської відповіді – нетипової для його звичайної поведінки. Факт того, що він узяв на себе роль «захисника» твору, свідчить про глибину особистої вразливості, спричиненої прем'єрою реценцією.

Подальші авторські висловлювання демонструють перехід від первинної реакції на критику до внутрішньої самооцінки, спрямованої вже не на зовнішні фактори, а на власну творчу інтенцію. У свідченні, наведеному Робертом Дюнаном, Пуленк визначає Концерт для фортепіано як один із небагатьох творів, що викликають у нього відчуття невдачі: «Є принаймні одне творіння, яке я, так би мовити, провалив, і це Концерт для фортепіано... Я написав його в стилі своїх двадцяти років... А мені було вже п'ятдесят!» (J'écris, 2011: 177). Тут уперше звучить мотив стилістичної невідповідності між музичною мовою концерту та віковим самосприйняттям композитора: не жанр, не форма, а саме «молодість» інтонацій і образів стала джерелом провокаційності твору.

Ця ж думка отримує ще більш показову й водночас іронічну форму в спогадах Марселя Шнайдера. Він цитує Пуленка, що осмислює свій доробок кінця 1940-х через вікову метафору: «З сорока п'яти до п'ятдесяти років [...], я одягався занадто молодод для свого віку. *Sinfonietta* – це нова версія *Les Biches*, але з сорокавосямирічними

² Лист Франсіса Пуленка, написаний у відповідь на критику Алоїза Мозера (серпень 1950 р.), залишався неопублікованим до 1973 року. Його було оприлюднено на честь десятої річниці смерті композитора у журналі *Revue musicale de Suisse romande*, № 1 (березень 1973). Існує припущення, що Пуленк адресував листа саме до періодичного видання *La Suisse*, де працював головним редактором Мозер, що могло стати причиною не публікації відповіді за життя композитора та збереження «прихованого» діалогу між ними.

ланнями,³ який жах! А мій Концерт для фортепіано з бакенбардами і кепкою на вухах! Досить! Це вже не годиться» (Schneider, 1992: 222–223). Заявлений тут образ «літнього юнака», який намагається повернути собі колишню легкість, фактично перетворюється на метафору невідповідності між раннім і пізнім стилем автора. Таким чином Пуленк сам формулює проблему стилістичного розриву: повернення до інтонацій і музичної мови молодості не може бути природним у п'ятдесятирічному віці, оскільки порушує органічну логіку творчої еволюції.

Усі три свідчення – духовно близькі, але різні за тональністю – окреслюють цілісний комплекс внутрішніх суперечностей, що супроводжували створення та ранню рецепцію Концерту для фортепіано. Негативні оцінки критики лише оголили ті сумніви, які, очевидно, існували в композитора й раніше: наскільки виправданим було повернення до «молодого стилю», чи відповідає такий жест його зрілій художній позиції, і чи можливе в цьому жанрі поєднання ігрової стихії раннього Пуленка з більш інтимним і зосередженим звучанням його пізнього періоду. Авторське дистанціювання від концерту не означає повного заперечення його цінності; радше йдеться про усвідомлення того, що твір виявив ключову напругу між віковою ідентичністю митця та обраною стилістичною парадигмою.

Висновки. Дослідження критичної рецепції Концерту для фортепіано з оркестром Франсіса Пуленка виявило, що перші європейські виконання твору у 1950 році стали визначальним моментом, у якому було не лише оцінено музику, а й сформовано публічний образ самого композитора післявоєнного періоду творчості.

Аналіз полеміки засвідчує, що Концерт набуває у творчій біографії Пуленка статусу важливого саморефлексивного вузла, де перетинаються питання стилю, віку, жанрової традиції та критики. Оцінки твору, висловлені самим композитором – від емоційного протесту та констатації «провалу» до іронічної дистанції – свідчать про глибоку внутрішню роботу з осмисленням власного шляху. У цей період легковажна гра раннього стилю вже не могла залишатися провідною формою вислову, а потреба у внутрішній відповід-

ності авторському почерку ставала дедалі очевиднішою. Тут уперше виразно звучить мотив стилістичної невідповідності між «молодістю» інтонацій і віковим самосприйняттям: не жанр чи форма, а саме «молодість» інтонацій і образів стала джерелом провокаційності твору.

Рецензія Алоїза Мозера дозволяє окреслити характерне сприйняття Концерту в академічній аудиторії середини ХХ століття як радикально відхилений від усталених композиційних і морально-естетичних «високих» стандартів жанру концерту. Критика закидала Концерту неприпустимі технічну легкість і стилістичну «молодість» автора, протиставляючи їх очікуваній жанровій серйозності. У відповідь на жорстку критику, лист Пуленка виступив не лише як пряма відсіч, а й як маленька «інструкція з читання» його музики: композитор закликав розпізнавати легкість як свідомий художній вибір, відокремлювати позірну серйозність від глибинної змістовності, а іронію – від справжньої легковажності.

Саме в розпалі суперечок навколо Концерту відбулося народження «формули ідентифікації» Пуленка. Цю крилату фразу про «ченця і бешкетника» у публічній свідомості 1950-х років закріпив Клод Ростан своєю захисною статтею. Хоча лист Пуленка до Мозера, написаний тоді ж, але опублікований лише у 1973 році, не міг взяти участі в актуальній полеміці, він має інше, ключове значення: він слугує документальним свідченням того, що сам композитор прийняв це визначення своєї сутності і навіть обґрунтував його спадковістю. Певним чином можна припустити, що полілог між критикою (нищівною і захисною) та авторським свідченням забезпечив Концерту своєрідну естетичну легітимізацію, яка була досягнута винятково через його осмислення у рецепції, завдяки чому відбувся процес перетворення стилістичної суперечності (духовне vs. світське) на фундаментальну цінність авторської позиції, у якій «молодість» стала виправданою.

Отже, історія рецепції Концерту для фортепіано виявляє, що суперечливий діалог між критикою та автором не лише окреслив траєкторію інтерпретації твору, а й став каталізатором для формування зрілої художньої самоідентифікації Пуленка.

³ Один з варіантів перекладу *les biches* з французької «лані».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова О. Г. Інструментальний концерт у творчості Франсіса Пуленка: проєкції жанру. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2020. № 1 (46). с. 43-55. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198505](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198505)
2. Жукова О. А. Фортепіанна творчість Франсіса Пуленка в контексті французьких клавірних традицій : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 218 с.
3. Hell H. Francis Poulenc, musicien français. Paris : Fayard, 1978. 391 p.
4. Lacombe H. Francis Poulenc. Paris : Fayard, 2013. 1102 p.
5. Poulenc F. Correspondance, 1910–1963 / réunie, choisie, présentée et annotée par M. Chimènes. Paris : Fayard, 1994. 1128 p.
6. Poulenc F. J'écris ce qui me chante / écrits et entretiens réunis, présentés et annotés par N. Southon. Paris : Fayard, 2011. 979 p.
7. Schmidt, Carl B. Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2001. 621 pp.
8. Schneider, Marcel. L'Éternité fragile : Le Palais des mirages, Paris, Grasset, 1992. 294 p.

REFERENCES

1. Antonova O. H. (2020). Instrumentalniy kontsert u tvorchosti Fransisa Pulenka: proektsii zhanru. [Instrumental concert in the creativity by Francis Poulenc: genre projections]. Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. № 1 (46). p. 43-55. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414052x.1\(46\).2020.198505](https://doi.org/10.31318/2414052x.1(46).2020.198505) [in Ukrainian].
2. Zhukova, O. (2009). Fortepianna tvorchist Fransisa Pulenka v konteksti frantsuzkykh klavirnykh tradytsii [Frances Poulenc's piano work in the context of French clavier traditions]: dys. ... kand. mystetstvoznnavstva : 17.00.03 Muzychne mystetstvo / Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 218 p. [in Ukrainian].
3. Hell H. (1978). Francis Poulenc, musicien français. [Francis Poulenc, French musician]. Paris : Fayard. 391 p. [in French]
4. Lacombe H. (2013). Francis Poulenc. [Francis Poulenc]. Paris : Fayard. 1102 p. [in French]
5. Poulenc F. (1994). Correspondance, 1910–1963 / réunie, choisie, présentée et annotée par M. Chimènes [Correspondence, 1910-1963 / collected, selected, presented and annotated by M. Chimènes]. Paris : Fayard. 1128 p. [in French]
6. Poulenc F. (2011). J'écris ce qui me chante / écrits et entretiens réunis, présentés et annotés par N. Southon [I write what I like / writings and interviews collected, presented and annotated by N. Southon]. Paris : Fayard. 979 p. [in French]
7. Schmidt, Carl B. (2001) Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc. Hillsdale, NY: Pendragon Press. 621 pp. [in English]
8. Schneider, Marcel. (1992) L'Éternité fragile : Le Palais des mirages, Paris, Grasset. 294 p. [in French]

Дата першого надходження рукопису до видання: 25.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025