

УДК 785.6:78.071.7(44)Пуленк

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198505](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198505)

АНТОНОВА О. Г.

Антонова Олена Григорівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6253-8138>

ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ КОНЦЕРТ У ТВОРЧОСТІ ФРАНСІСА ПУЛЕНКА: ПРОЕКЦІЇ ЖАНРУ

Розглянуто інструментальні концерти Ф. Пуленка з точки зору проекції в них зовнішніх та внутрішніх ознак жанру. Охарактеризовано тембровий склад кожного з концертів та виявлено мотивацію вибору інструментів-солістів і типу оркестру. Окреслено образно-змістовні межі концертної музики Ф. Пуленка, позначено вектори їх розширення відносно усталеного інваріанту. Розкрито перетворення структурних та семантичних ознак інструментального концерту в пуленківських творах. Зазначено, що, поряд із традиційною тричастинністю циклічної композиції з темповим контрастом частин, композитор використовує індивідуалізовані форми, детерміновані синтезом концертного жанру з хореографічним («Ранкова серенада») або впливом імпровізаційної барокової фантазії (Органний концерт). Простежено реалізацію ідеї солювання в концертах Ф. Пуленка, наголошено на індивідуалізації способів її втілення в кожному з творів. Розглянуто дію діалогічного принципу, що функціонує на різних рівнях художнього цілого: темброво-інструментальному — у Подвійному та Органному концертах, жанровому — у «Ранковій серенаді», стильовому — у «Сільському концерті», образному — у Концерті для фортепіано. Виявлено модуси втілення ігрового начала в кожному з п'яти опусів. Гра як змагання визначає взаємодію двох солістів у Подвійному концерті й співвідношення органної та оркестрової партій у Концерті для органа і струнного оркестру. Гра як містифікація дає про себе знати в «Сільському концерті» та в «Ранковій серенаді»: у першому випадку йдеться про балансування між класицистичною і сучасною стилістикою, у другому — про жанрову амбівалентність, зумовлену режисуючою роллю сценічного задуму. Ігрова модель мозаїки втілена у Фортепіанному концерті, у якому контрастні образно-тематичні елементи тексту постійно комбінуються, утворюючи нові структури. Зроблено висновок про те, що інструментальні концерти Ф. Пуленка, незважаючи на їх розосередженість у часі, становлять своєрідний жанровий цикл. Разом вони демонструють переконливе втілення сутності жанру та, водночас, відчутну зміну акцентів у його трактуванні, зумовлену постійним пошуком неосвоєних ресурсів.

Ключові слова: творчість Ф. Пуленка, інструментальний концерт, структурно-семантичний інваріант жанру, ідея солювання, принцип діалогічності, ігрове начало.

Постановка проблеми. Особливе місце інструментальних концертів у багатій і різноманітній спадщині Франсіса Пуленка (Francis Poulenc) зумовлене тим, що в цьому жанрі надзвичайно повно відбивається своєрідність мислення композитора, природа його таланту. Близькість, жвавість, винахідливість, артистизм, дух гри, атмосфера радості і милування красою звучань — усе це не тільки атрибутивні властивості концертного жанру, а й показові ознаки музики Ф. Пуленка. І все ж, за всієї спорідненості його концертів, детермінованих перетлінням жанрових закономірностей, кожен із них

© Антонова О. Г., 2020

по-своєму унікальний. І це також характерна ознака стилю французького майстра, який перебував у постійному пошуку і прагнув не повторюватись. Відома фраза Ф. Пуленка «Моя музика — це мій портрет» чи не найбільш справедлива саме щодо його концертних опусів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Концерти Франсіса Пуленка менше привертають увагу музикознавців порівняно з його оперною, вокальною чи камерно-інструментальною музикою. У більшості праць, присвячених творчості видатного майстра — як, наприклад, у російськомовній монографії Ірини Медведевої¹ або у нещодавно опублікованій франкомовній книзі Ерве Лякомба² (Hervé Lacombe), — ці твори згадуються чи стисло характеризуються в контексті певних подій життя і творчості їх автора. Важливі факти щодо обставин створення і перших виконань концертів містяться у листах та інтерв'ю композитора³, у спогадах сучасників⁴. Клавесинний та Органний концерти проаналізовано в дослідженнях із питань історії розвитку відповідної інструментальної галузі музичного мистецтва, зокрема: у дисертації Олесі Фіалко про етапи і напрями розвитку клавесинної музики у ХХ столітті⁵, у нарисах Євгенії Кривицької про історію французької органної музики⁶. Концерти за участю фортепіано стають об'єктом уваги в одному з розділів дисертації Олени Жукової, присвяченої перевтіленню національних клавірних традицій у фортепіанній творчості Ф. Пуленка⁷. В окремих працях зразки концертної музики майстра розглянуто в аспекті певної теоретичної проблеми: так, Франк Ферраті⁸ (Franck Ferraty) аналізує «Ранкову серенаду» («Aubade») з погляду взаємодії гармонічних стилів; Кевін Марк Кліфтон (Kevin Mark Clifton) розкриває таємниці тональної організації Концерту для двох фортепіано, пов'язуючи їх зі стильовою амбівалентністю музики Ф. Пуленка⁹; Герберт Шнайдер (Herbert Schneider) з'ясовує стилістичні впливи у «Сільському концерті»¹⁰ («Concert champêtre»). Однак поза межами уваги все ще залишається питання жанрової

¹ Медведева И. А. Франсис Пуленк. Москва : Сов. композитор, 1969. 240 с.

² Lacombe H. Francis Poulenc. Paris : Fayard, 2013. 1102 p.

³ Пуленк Ф. Письма / пер. с франц. Е. С. Гвоздевой и Г. Т. Филенко ; ред., вступ. ст. и коммент. Г. Т. Филенко. Ленинград ; Москва : Сов. композитор, 1970. 309 с.; Пуленк Ф. Дневник моих песен. Я и мои друзья / пер. с франц. Ж. Я. Грушанской. Москва : Композитор, 2005. 160 с.

⁴ Дюмениль Р. Современные французские композиторы группы «Шести». Ленинград : Музыка, 1964. 132 с.; Журдан-Моранж Э. Мои друзья — музыканты / пер. К. Г. Волконской ; ред., вступ. ст. и примеч. Г. М. Шнейерсона. Москва : Музыка, 1966. 266 с.

⁵ Фіалко О. В. Клавесинная музыка XX века: исторические этапы и основные направления развития : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, Казань, 2017. 309 с.

⁶ Кривицкая Е. Д. История французской органной музыки : очерки / 2-е изд., доп. и испр. Москва : Композитор, 2010. 335 с.

⁷ Жукова О. А. Фортепианна 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.

⁸ Ferraty Fr. Langage harmonique et harmonie des langages dans Aubade de Francis Poulenc : entre accord et désaccord // Du langage au style singularités de Francis Poulenc / ed. by L. Kayas and H. Lacombe. Paris: Societe francaise de musicologie, 2016. P. 107–119.

⁹ Clifton K. M. Poulenc's ambivalence: a study in tonality, musical style, and sexuality : dissertation for the Degree of PhD. Austin : University of Texas at Austin, 2002. 159 p.

¹⁰ Schneider H. Comment situer le Concert champêtre? // Du langage au style : singularités de Francis Poulenc / Edited by L. Kayas and H. Lacombe. Paris : Societe francaise de musicologie, 2016. P. 203–222.

ідентичності концертів Ф. Пуленка, яке може бути розв'язане лише за умови комплексного вивчення концертної спадщини майстра.

Мета статті — розглянути проєкції зовнішніх і внутрішніх ознак жанру в інструментальних концертах Франсіса Пуленка, виявити індивідуальні модули їх утілення в кожному творі.

Виклад основного матеріалу. Франсіс Пуленк звертався до жанру інструментального концерту протягом майже усього життя. П'ять його концертів написані на різних етапах творчого шляху. Перші два — наприкінці 1920-х років: «Сільський концерт» для клавесина й оркестру («*Concert champêtre*», *ре мажор*, FP 49, 1928); «Ранкова серенада» для фортепіано і 18 інструментів («*Aubade*», *ля мінор*, FP 51, 1929). Два наступні — у 1930-х роках: Концерт для двох фортепіано й оркестру (*Concerto pour deux pianos*, *ре мінор*, FP 61, 1932), Концерт для органа, струнного оркестру і литавр (*Concert d'orgue*, *соль мінор*, FP 93, 1938). Останній — Концерт для фортепіано й оркестру (*Piano concerto*, *до-дієз мінор*, FP 146, 1949) — підсумовує більш ніж двадцятирічний досвід плідної роботи композитора над цим жанром. Розглянемо докладно проєкції зовнішніх і внутрішніх ознак інструментального концерту в названих творах.

Одна з найважливіших зовнішніх ознак концертного жанру¹ — інструментальний склад, тобто його призначення для соліста й оркестру. У всіх п'яти концертних опусах Ф. Пуленк вказує солюючий інструмент: у трьох — це фортепіано, але у двох із них воно постає в парі з другим фортепіано (Концерт для двох фортепіано й оркестру) або з танцівницею («Ранкова серенада»), ще у двох концертах як соліст висувається інший, теж клавішний інструмент — клавесин або орган. Звернення Ф. Пуленка до фортепіано цілком зрозуміле. Прекрасний піаніст, він охоче писав для цього інструмента, формуючи репертуарну основу своєї концертної діяльності. Клавесинний та Органний концерти створені «на замовлення», і Ф. Пуленк користувався порадами видатних виконавців — Ванди Ландовської (Wanda Landowska) та Моріса Дюрюфле (Maurice Duruflé).

Щодо оркестру, то тут теж є нюанси: вибір типу оркестру і його конкретного складу нерідко зумовлений зовнішніми чинниками. Так, у «Ранковій серенаді» композитор поєднав фортепіано-соло зі звучанням 18 інструментів: саме на таку кількість музикантів запропонували йому орієнтуватися подружжя де Ноай (Noailles), що замовили музику для домашнього спектаклю. У Концерті 1938 року партнером органа є струнний оркестр, доповнений трьома литаврами. Ф. Пуленк підкреслював: хоча він і не мав на меті написати *concerto da chiesa*, проте обраний склад інструментів уможливив виконання цього його твору в церкві. Водночас звернення до повного симфонічного оркестру в Клавесинному концерті має, скоріше, суто внутрішню мотивацію, а саме, прагнення вивести клавесин на «велику» сцену. Як зазначає О. Фіалко, повернення клавесина в музичну практику на початку ХХ століття значною мірою ініціювала Ванда Ландовська, яка бажала грати у великих концертних залах. Це набуло відображення в конструкції *Grand Modèle de Concert* — сучасної моделі клавесина, у якій поєднано особливості клавесинної та фортепіанної будови², її виробництво розпочала фірма Pleyel 1912 року. Призначаючи свій Концерт для цієї моделі інструмента, Ф. Пуленк першим сміливо протиставив його темброво-динамічні можливості потужному звучанню симфонічного оркестру.

¹ Методологічною основою розгляду зовнішніх та внутрішніх ознак концертного жанру є концепція М. Арановського, викладена у статті: Арановський М. Г. Структура музичального жанра і сучасна ситуація в музиці // *Музыкальный современник* : сб. ст. Вып. 6 / сост. С. С. Зив, ред. В. В. Задерацкий. Москва : Сов. композитор, 1987. С. 5–44.

² Фіалко О. В. Клавесинная музыка XX века: исторические этапы и основные направления развития : дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2017. С. 49.

Ще одна «зовнішня» ознака інструментального концерту — його святково-піднесений тонус. Таке уявлення про емоційну домінують концерту сягає епохи зародження світського інструменталізму, атмосферу якого Б. Асаф'єв характеризує так: «Звуки радують, майстерність викликає змагання і милування, кайдани культу зняті, інструменталізм хоче відобразити дійсність у всій різноманітності її ритмів і звуко-сполучень»¹. І хоча з того часу концерт пройшов тривалий шлях, поступово розширюючи свій образно-змістовний потенціал, досі зберігається погляд на нього як на жанр, для якого найбільш органічною є музика легка й безпосередня, тобто жанр, що складає альтернативу більш «серйозній» симфонії.

Концерти Ф. Пуленка загалом не суперечать такому уявленню. Про це писали сучасники, дослідники, про це говорив і сам Ф. Пуленк. Так, свій Концерт для двох фортепіано композитор називав «весело-строкатим»², а себе як автора — «веселим Пуленком»³. Ванда Ландовська, висловлюючи захоплення Клавесинним концертом, пише митцю: «Чи приїдете Ви в неділю послухати <...> “Сільський концерт”, який я обожаю? А знаєте, чому я його обожаю? Тому що він робить мене зовсім безтурботною і веселою!»⁴. А ось щодо Фортепіанного концерту, думки автора і дослідників різні. Так, Г. Філенко вважає, що композитор «демонстративно підкреслює своє ставлення до жанру концерту як музики, звичайно, віртуозної, але безтурботно-розважальної за своїм характером»⁵. Однак позиція Ф. Пуленка, висловлена в листі до Анрі Еля (Henri Hell), принципово інакша: «Слово “інтелектуальний”, яке Ви застосували до нього, з усіх Ваших характеристик зворушило мене найбільше, бо в цьому полягала мета мого твору. Я зробив точно те, що хотів, і ця французька ясність, ця міра була сприйнята тут як дріб'язковість»⁶.

І вже зовсім не вписуються в традиційні уявлення про образно-змістовні параметри жанру «Ранкова серенада» й Органний концерт. Домінуючий емоційний модус «Ранкової серенади» пояснюється дwoяко: з одного боку, сюжетна основа твору — доля богині полювання Діани, приреченої на вічну цнотливість, для неї, за словами Ф. Пуленка, «кожна ранкова зоря — привід для меланхолії»⁷; з іншого, — психологічний стан, перебуваючи в якому композитор писав цей твір і який у «Щоденнику моїх пісень» назвав меланхолією і тугою⁸. Щодо Органного концерту, то за чотири роки роботи над ним задум композитора істотно змінився. Головну роль тут відіграли переживання Пуленка через загибель в автокатастрофі його молодого колеги і друга

¹ Асаф'єв Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2. Ленинград : Музыка, 1971. С. 254.

² Пуленк Ф. Письмо Артуру Голду и Роберту Фицдейлю от 17.09.1955 г. // Пуленк Ф. Письма. Ленинград ; Москва : Сов. композитор, 1970. С. 226.

³ Пуленк Ф. Письмо княгине Едмон де Полиньяк от 11.05.1936 г. // Там же. С. 111–112.

⁴ Ландовская В. Письмо Франсису Пуленку от 24.08.1930 г. // Там же. С. 100.

⁵ Філенко Г. Т. Французская музыка первой половины XX века. Ленинград : Музыка, 1983. С. 37.

⁶ Цит за : Менделенко Д. В. Камерно-інструментальна музика Франсіса Пуленка: особливості часової організації : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. С. 22–23.

⁷ Пуленк Ф. Дневник моих песен. Я и мои друзья / пер. с франц. Ж. Я. Грушанской. Москва : Композитор, 2005. С. 81.

⁸ Ф. Ферраті пояснює екзистенціальну тривогу, яку відчував у той час композитор, усвідомленням своєї нетрадиційної сексуальної орієнтації, яке «прийшло незабаром після того, як Раймонда Ліноссьє (Raymond Linossier), його велика подруга, ймовірно, відхилила його пропозицію про шлюб» (Ferraty Fr. Langage harmonique et harmonie des langages dans Aubade de Francis Poulenc : entre accord et désaccord // Du langage au style singularités de Francis Poulenc / Edited by L. Kayas and H. Lacombe. Paris: Societe francaise de musicologie, 2016. P. 107).

П'єра-Октава Ферро (Pierre-Octave Ferroud), а далі — паломництво до Чорної Рокаматурської Богоматері. Духовне перетворення композитора, яке він сам охарактеризував як «повернення до віри мого дитинства», і, як результат, звернення до релігійної тематики визначило строге, навіть суворе звучання Органного концерту, це, за словами автора: «Пуленк на шляху до монастиря»¹.

Проекція внутрішніх ознак інструментального концерту на твори Ф. Пуленка також відзначається парадоксальним поєднанням типового й індивідуального. Структурні й семантичні складові жанрового інваріанта набувають у кожному із п'яти його концертів цілком переконливого, але неповторного перевтілення. Щодо структурного ядра жанру, відзначимо, що в трьох концертах композитор зберігає традиційну тричастинність циклічної композиції з темповим контрастом частин за принципом «швидко — повільно — швидко»: *Allegro molto — Andante — Finale (Presto)* — у «Сільському концерті»; *Allegro ma non troppo — Larghetto — Finale (Allegro molto)* — у Подвійному; *Allegretto — Andante con moto (Commencer très calmement) — Rondeau à la française (Presto giocoso)* — у фортепіанному.

У концерті-балеті «Ранкова серенада» немає безпосереднього зв'язку зі звичною для концерту тричастинністю, що детерміновано хореографічною складовою жанру. Вісім епізодів², які звучать один за одним, мають проілюструвати, а точніше, емоційно супроводити сценічну дію, зафіксовану в авторському сценарії. Звідси — поєднання сюжетності з наскрізним розвитком, що спирається на тонко розроблену систему інтонаційно-тематичних зв'язків. Структурний інваріант концертного жанру представлений у «Ранковій серенаді» темповим контрастом частин, мультиплікованим в умовах багаточастинності, алюзією на подвійну експозицію у вступній токаті та наявністю в першій, п'ятій і восьмій частинах розділів форми, які асоціюються з каденцією соліста.

Органний концерт також багаточастинний. Дослідники нараховують у ньому від чотирьох до семи розділів, хоч і не відокремлених подвійною тактовою ризкою, але контрастних за тематизмом, фактурою, динамікою і темпом. Відомо, що, працюючи над Концертом, композитор вивчав органну музику Д. Букстехуде і Й. С. Баха, це дає підстави говорити про відтворення тут форми багаточастинної барокової фантазії, яка постала з органної імпровізації. Однак вільна рапсодичність будови, яку відзначають багато дослідників, поєднується в Концерті з властивою Пуленку логікою розгортання думки та цілісністю форми. Зокрема, як і в усіх попередніх концертах — Клавесинному, хореографічному та Подвійному, в Органному концерті є тематична реприза, що формує разом з інтродукцією композиційну арку всього циклу.

Звернемося до проекцій семантичного ядра концертного жанру, утвореного взаємодією принципів солюювання, діалогу і гри. Ідея солюювання, безумовно, переконливо втілена в кожному з концертів Ф. Пуленка, однак із різною мірою і в різних формах. У концертах, де солістом є фортепіано, відображений піаністичний стиль їх автора, адже Пуленк, певною мірою, писав їх «під себе»³. Як зазначає О. Жукова, на

¹ Пуленк Ф. Письмо княгине Эдмон де Полиньяк от 11.05.1936 г. // Пуленк Ф. Письма. Ленинград ; Москва : Сов. композитор, 1970. С. 111–112.

² *Toccata (Lento e pesante) — Récitatif (Larghetto) — Rondeau (Allegro) — Presto — Récitatif (Larghetto) — Andante — Allegro féroce — Conclusion (Adagio)*.

³ Непрямим підтвердженням цього припущення є те, що прем'єрні виконання всіх трьох фортепіанних концертів відбулися за участю композитора. І навіть Клавесинний концерт, присвячений Ванді Ландовській, який, природно вона ж і виконала вперше, не випадає із зазначеного ряду: бажаючи обіграти новий твір перед великою паризькою прем'єрою, В. Ландовська презентувала його в концертному залі свого будинку в Сен-Ле, при цьому Ф. Пуленк зіграв партію оркестру.

своєрідність фортепіанної тканини пуленківських творів значною мірою вплинуло притаманне композиторові багатство стильових «манер»: «Його фортепіанний доробок демонструє розмаїття фактурних моделей: від загальних типів руху до одноголосного викладу, від гомофонної фактури до вельми специфічної поліфонії, яка поєднала хоральні послідовності акордів, лінійні побудови, що вимагають образної та динамічної диференціації ліній <...> цей тип поліфонічного викладу має багато спільного з французькою музикою докласичного періоду <...> і водночас навіяний мисленням Саті та ідеалами Кокто»¹. Така властивість фортепіанної музики Ф. Пуленка, на думку О. Жукової, вимагає від виконавця опанування різних типів піанізму.

У тих випадках, коли солістом у концерті є інструмент, яким Ф. Пуленк не володів досконало, він звертався за допомогою до фахівців. Так, Ванда Ландовська, якій композитор надсилав замовлений нею Клавесинний концерт фрагментами, у листі до нього від 2 серпня 1928 писала: «Мені не терпиться знову зустрітися з Вами, бо мене турбує безліч дрібниць, і нам з Вами необхідно провести разом за клавесинном не один день, щоб їх обговорити»². Фактурні і технічні прийоми гри, запропоновані видатною виконавицею у процесі редагування клавесинної партії Концерту, відповідали конструктивним особливостям і технічним можливостям інструмента і стали, на думку О. Фіалко, «відправною точкою у становленні сучасного клавесинного стилю» й «першим кроком у звільненні інструмента від прикладного, декоративного використання»³. У процесі створення Органного концерту перед Пуленком спочатку стояло досить просте завдання: написати нескладну п'єсу для домашнього органа, яку могла б виконати сама замовниця — княгиня Едмон де Поліньяк (Edmond de Polignac). Однак робота над Концертом затягнулася, задум кардинально змінився, торкнувшись і партії соліста, у якій, багато в чому завдяки редакторським правкам Моріса Дюруфле, поєднались міць і м'якість звучання.

Отже, Ф. Пуленку вдалося в усіх концертах — не тільки фортепіанних, а й Клавесинному та Органному, всебічно продемонструвати темброво-динамічні й технічні можливості солюючого інструмента, переконливо виявивши його художній потенціал. Водночас питома вага сольної партії, її драматургічні функції та міра віртуозності індивідуальні в кожному з концертів. Так, у Клавесинному й Органному концертах багато розгорнутих сольних епізодів, у фортепіанному їх на диво мало: тут фортепіано є не антагоністом оркестру, а його безпосереднім учасником. Двоєко трактується партія соліста і в Органному концерті: орган виступає то як солюючий інструмент, то як частина оркестру, чим компенсується відсутність в останньому духової групи. Подвійний і Фортепіанний концерти вражають блиском і віртуозністю сольних партій, тоді як у «Ранковій серенаді», на думку Р. Дюменіля (René Dumesnil), Ф. Пуленк «використовує швидше тембр солюючого інструмента, ніж віртуозність самого соліста»⁴ і, порівнявши три вказані твори, з цим важко не погодитися.

¹ 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. С. 172–173.

² Ландовская В. Письмо Франсису Пуленку от 02.08.1928 г. // Пуленк Ф. Письма. Ленинград ; Москва : Сов. композитор, 1970. С. 95.

³ Фіалко О. В. Клавесинная музыка XX века: исторические этапы и основные направления развития : дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2017. С. 61.

⁴ Дюмениль Р. Современные французские композиторы группы «Шести». Ленинград : Музыка, 1964. С. 98.

Інша складова семантичного ядра концерту — діалогічність. Закладена у генетичному кодї жанру, вона наявна в усіх розглянутих опусах Ф. Пуленка, однак функціонує на різних рівнях художнього цілого. У двох випадках — це традиційний для концерту темброво-інструментальний рівень. В Органному концерті ідея діалогу втілюється у взаємодії двох основних «персонажів», кожен з яких має свій неповторний, моментально упізнаваний «голос». Тембри органа і струнних практично не зливаються, що підкреслює постійне чергування їх «висловлювань» — коротких або розгорнутих, при цьому ефект тембрового протиставлення нерідко посилюється тематичною диференціацією партій. У Подвійному концерті діалог розгортається насамперед між солістами. Темброва гомогенність реплік, доповнена їх тематичною тотожністю, висуває на авансцену ідею змагальності: рівні за майстерністю партнери «змагаються» в умінні виразніше інтонувати, а також у вправності досягати більшої віртуозності руху, яскравішого звучання. Роль оркестру драматургічно другорядна: найчастіше він гармонічно підтримує фортепіанні партії, епізодично дублює їх, нерідко паузує і лише час від часу бере на себе тематичну функцію.

Основний, глибинний рівень функціонування діалогу в «Ранковій серенаді» — жанровий. Подвійна жанрова природа цього твору — концерт-балет — зумовлює складність діалогічних процесів, які тут протікають. Насамперед, діалог розгортається в кожній із двох складових жанру: між оркестром і фортепіано — відповідно до вимог концертного жанру, між оркестром і танцівницями, або, ширше, між музикою і хореографією, згідно з «правилами» жанру хореографічного. Однак, крім цих двох рівнів, тут є ще, як мінімум, два додаткових. Перший — це рівень «танцівниця-солістка (Діана) — балетна група (подруги Діани)», адже Пуленк задумував свій твір як жіночий балет, у центрі якого — головна героїня, інші — другорядні. Отже, співвідношення виконавців у межах балетної складової аналогічне співвідношенню соліста й оркестру в концертній. Другий рівень — діалог між двома солістами: піаністом і танцівницею. К. М. Кліфтон, посилаючись на висловлювання Ф. Пуленка щодо прагнення втілити власні переживання в символічному образі Діани та на авторське виконання фортепіанної партії під час прем'єри твору, доходить висновку про розподіл ролі головної дійової особи «між танцівницею на сцені і піаністом у ямі»: «Отже, як біографія Пуленка, так і його музика можуть виявити зв'язки між бунтівним характером Діани і його власним»¹.

У Клавесинному концерті діалогічність охоплює стильовий рівень. Отримавши замовлення від Ванди Ландовської, Ф. Пуленк, за його спогадами, задумав «скласти сільський концерт, що нагадує про ліс поблизу Сен-Ле (Saint-Leu), у якому здійснювали прогулянки Руссо і Дідро. У Сен-Ле жили і Куперен, і Ландовська»². Ця остання фраза композитора є ключовою для розуміння стильових взаємодій у Концерті. Послідовне втілення елементів клавесинного письма французьких майстрів XVII–XVIII століть³ поєднується тут із гармонічною мовою XX століття. І навіть відверто стилізовані теми, зокрема галантна, у дусі сициліани, основна тема другої частини або стрімка, у русі тарантели, початкова тема фіналу, набувають не властивого куперенівській епосі динамічного, часом симфонізованого розвитку.

¹ Clifton K. M. Poulenc's ambivalence: a study in tonality, musical style, and sexuality : dissertation for the Degree of PhD. Austin : University of Texas at Austin, 2002. P. 119.

² Пуленк Ф. Дневник моих песен. Я и мои друзья. Москва : Композитор, 2005. С. 75.

³ О. Фіалко вказує, зокрема, на виконання повнозвучних акордів прийомом *arpeggio*, орнаментальні прикраси, типові фактурні формули (Фіалко О. В. Клавесинная музыка XX века: исторические этапы и основные направления развития : дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2017. С. 56).

У Фортепіанному концерті діалогічність найбільш яскраво виявляється на образному рівні. Музика вкрай насичена контрастними темами, які апелюють до різних історичних епох, національних традицій і жанрових начал. Так, уже три експозиційні теми першої частини (т. 1, ц. 7 та ц. 10) демонструють послідовну зміну «нової динамічності», романтизму і класицизму; слов'янського, орієнтального та європейського; моторики, пісенності і скерцозності. Темп образних зіставлень поступово прискорюється, набуваючи у фіналі відтінку калейдоскопічності. Зовнішні зіткнення різних тем-образів доповнюються їх внутрішніми трансформаціями. У результаті формується своєрідний мультикультурний простір, у якому набуває відображення багатий і неоднозначний художній світ Ф. Пуленка.

Третій найважливіший компонент семантичного інваріанта жанру — гра, вона постає у Пуленка в найрізноманітніших формах, функціонує практично на всіх рівнях організації цілого. Усвідомлюючи умовність диференціації пуленківських концертів за формами прояву ігрового принципу, виявимо модуси його втілення в кожному з п'яти опусів. Гра як змагання¹ висувається на перший план у Подвійному та Органному концертах: у Подвійному за лідерство змагаються солісти, в Органному — соліст і струнний оркестр. Гра як містифікація виявляється в «Сільському концерті» і в «Ранковій серенаді»: у першому випадку ідеться про стильову гру, про балансування між класицистичною і сучасною стилістичними, у другому — про жанрову амбівалентність, про режисуючу роль сценічного, балетного задуму, який незримо присутній в музиці, апелюючи до театральної природи гри. У фортепіанному втілена ігрова модель мозаїки. Її сутність полягає в комбінуванні стійких елементів тексту в нові структури. Множинність і контрастність таких елементів у цьому концерті, а також утілення самої ідеї мозаїки одночасно в кількох площинах — образно-тематичній, композиційно-драматургічній, стилістичній — зумовлює художній результат, який Стефан Одель (Stéphane Audel) назвав «парадоксальним»².

Висновки. Інструментальні концерти Франсіса Пуленка, незважаючи на їх розосередженість у часі, утворюють своєрідний жанровий цикл, складові якого тісно пов'язані між собою. Разом вони демонструють переконливе втілення сутності жанру та, водночас, відчутну зміну акцентів у його трактуванні. Можна сказати, що роботу Ф. Пуленка з жанром загалом визначає ігровий принцип. Дотримання в п'яти розглянутих опусах основних правил інструментального концерту поєднується у композитора з постійним пошуком ще не освоєних його ресурсів. Діапазон пошуків охоплює широке коло параметрів — від темброво-інструментального складу, який жодного разу не повторюється, до образного і стилістичного забарвлення. Апелюючи щоразу до певної історичної або типологічної моделі жанру, композитор обов'язково оновлює її, поєднуючи з ознаками іншого жанру, занурюючи в інше стилістичне середовище або висвітлюючи в новому, іноді зовсім несподіваному ракурсі, тим самим ніби випробовуючи жанровий інваріант інструментального концерту на міцність.

¹ Розглядаючи іпостасі гри в концертах Ф. Пуленка, спираємось на концепцію В. Б. Клименко (Жаркової), представлену в її кандидатській дисертації. Дослідниця виокремлює три основні ігрові моделі, що функціонують у музиці: змагання, містифікацію та мозаїку (Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. 16 с.).

² Пуленк Ф. Дневник моих песен. Я и мои друзья. Москва : Композитор, 2005. С. 63.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановський М. Г. Структура музикального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник : сб. ст. Вып. 6 / сост. С. С. Зив, ред. В. В. Задерацкий. Москва : Сов. композитор, 1987. С. 5–44.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2 / изд. 2-е. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
3. Дюмениль Р. Современные французские композиторы группы «Шести». Ленинград : Музыка, 1964. 132 с.
4. Журдан-Моранж Э. Мои друзья — музыканты / пер. К. Г. Волконской ; ред., вступ. ст. и примеч. Г. М. Шнеерсона. Москва : Музыка, 1966. 266 с.
5. 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.
6. Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. 16 с.
7. Кривицкая Е. Д. История французской органной музыки : очерки / 2-е изд., доп. И испр. Москва : Композитор, 2010. 335 с.
8. Ландовская В. Письмо Франсису Пуленку от 02.08.1928 г. // Пуленк Ф. Письма. Ленинград ; Москва : Сов. композитор, 1970. С. 95.
9. Ландовская В. Письмо Франсису Пуленку от 24.08.1930 г. // Пуленк Ф. Письма / пер. с франц. Е. С. Гвоздевой и Г. Т. Филенко ; ред., вступ. ст. и коммент. Г. Т. Филенко. Ленинград ; Москва : Сов. композитор, 1970. С. 100.
10. Медведева И. А. Франсис Пуленк. Москва : Сов. композитор, 1969. 240 с.
11. Менделенко Д. В. Камерно-інструментальна музика Франсіса Пуленка: особливості часової організації : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 219 с.
12. Пуленк Ф. Дневник моих песен. Я и мои друзья / пер. с франц. Ж. Я. Грушанской. Москва : Композитор, 2005. 160 с.
13. Пуленк Ф. Письма / пер. с франц. Е. С. Гвоздевой и Г. Т. Филенко ; ред., вступ. ст. и коммент. Г. Т. Филенко. Ленинград ; Москва : Сов. композитор, 1970. 309 с.
14. Пуленк Ф. Письмо Артуру Голду и Роберту Фицдейлю от 17 сентября 1955 г. // Пуленк Ф. Письма / пер. с франц. Е. С. Гвоздевой и Г. Т. Филенко ; ред., вступ. ст. и коммент. Г. Т. Филенко. Ленинград ; Москва : Сов. композитор, 1970. С. 226.
15. Пуленк Ф. Письмо княгине Едмон де Полиньяк от 11.05.1936 г. // Пуленк Ф. Письма / пер. с франц. Е. С. Гвоздевой и Г. Т. Филенко ; ред., вступ. ст. и коммент. Г. Т. Филенко. Ленинград ; Москва : Сов. композитор, 1970. С. 111–112.
16. Фиалко О. В. Клавесинная музыка XX века: исторические этапы и основные направления развития : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. Казань, 2017. 309 с.
17. Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины XX века : очерки. Ленинград : Музыка, 1983. 231 с.
18. Clifton K. M. Poulenc's ambivalence: a study in tonality, musical style, and sexuality : dissertation for the Degree of PhD. Austin : University of Texas at Austin, 2002. 159 p.
19. Ferraty Fr. Langage harmonique et harmonie des langages dans Aubade de Francis Poulenc : entre accord et désaccord // Du langage au style singularités de Francis Poulenc / Edited by L. Kayas and H. Lacombe. Paris: Societe francaise de musicologie, 2016. P. 107–119.

20. Lacombe H. Francis Poulenc. Paris : Fayard, 2013. 1102 p.

21. Schneider H. Comment situer le Concert champêtre? // Du langage au style : singularités de Francis Poulenc / Edited by L. Kayas and H. Lacombe. Paris : Societe francaise de musicologie, 2016. P. 203–222.

REFERENCES

1. Aranovskiy, M. (1987). The structure of the music genre and the current situation in music [Struktura muzykal'nogo zhanra i sovremennaya situatsiya v muzyke]. *Musical contemporary [Muzykal'nyj sovremennik]*. Moscow: Sovetskij kompozitor, vol. 6, pp. 5–44 [in Russian].

2. Asafev, B. (1971). *Musical form as a process [Muzykal'naya forma kak protsess]*. Leningrad: Muzyka, 376 p. [in Russian].

3. Dyumenil, R. (1964). *Modern French composers of the Six [Sovremennye francuzskie kompozitory grupy «Shesti»]*. Leningrad: Muzyka, 132 p. [in Russian].

4. Zhurdan-Moranzh, E. (1966). *My friends are musicians [Moi druzya — Muzykanti]*. Moscow: Muzyka, 266 p. [in Russian].

5. Zhukova, O. (2009). *Frances Poulenc's piano work in the context of French clavier traditions [Fortepianna tvorchist Fransisa Pulenka v konteksti frantsuzkykh klavirnykh tradytsii]*: manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Academy of Music. Kyiv, 218 p. [in Ukrainian].

6. Klymenko, V. B. (1999). *Gaming structures in music: aesthetics, typology, artistic practice [Ihrovi struktury v muzytsi: estetyka, typolohiia, khudozhnia praktyka]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Academy of Music. Kyiv, 16 p. [in Ukrainian].

7. Krivitskaya, E. (2010). *History of French organ music [Istoriya frantsuzskoy organnoy muzyki]*. Moscow: Kompozitor, 335 p. [in Russian].

8. Landovskaya, V. (1970). *Letter to Francis Pulenck of 02.02.1928*. Pulenck, F. *Letters [Pisma]*. Leningrad; Moscow: Sovetskij kompozitor, p. 94 [in Russian].

9. Landovskaya, V. (1970). *Letter to Francis Pulenck of 08.24.1928*. Pulenck, F. *Letters [Pisma]*. Leningrad; Moscow: Sovetskij kompozitor, p. 100 [in Russian].

10. Medvedeva, I. (1969). *Francis Poulenc [Francis Pulenck]*. Moscow: Sovetskij kompozitor, 240 p. [in Russian].

11. Mendelenko, D. (2017). *Chamber-instrumental music by Francis Poulenc: features of temporal organization [Kamerno-instrumentalna muzyka Fransisa Pulenka: osoblyvosti chasovoi orhanizatsii]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Academy of Music. Kyiv, 219 p. [in Ukrainian].

12. Pulenck, F. (2005). *Diary of my songs. Me and my friends [Dnevnik moih pesen. Ya i moi druzya]*. Moscow: Kompozitor, 160 p. [in Russian].

13. Pulenck, F. (1970). *Letters [Pisma]*. Leningrad; Moscow: Sovetskij kompozitor, 309 p. [in Russian]. Письмо Артуру Голду и Роберту Фицдейлю от 17 сентября 1955 г.

14. Pulenck, F. (1970). *Letter Letter to Arthur Gold and Robert Fitzdale of 17.09.1955*. Pulenck, F. *Letters [Pisma]*. Leningrad; Moscow: Sovetskij kompozitor, p. 226 [in Russian].

15. Pulenck, F. (1970). *Letter to Princess Edmond de Polignac of 05.11.1936*. Pulenck, F. *Letters [Pisma]*. Leningrad; Moscow: Sovetskij kompozitor, p. 111–112 [in Russian].

16. Fialko, O. (2017). *Harpsichord music of the 20 century: historical stages and main directions of development [Klavesinnaya Muzyka XX veka: istoricheskie etapy i osnovnye napravleniya]*

razvitiya]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Kazan State Conservatory. Kazan, 309 p. [in Russian].

17. Filenko, G. (1983). *French music of the first half of the twentieth century [Frantsuzskaya Muzyka pervoy poloviny XX veka]*. Leningrad: Muzyka, 231 p. [in Russian].

18. Clifton, K. M. (2002). *Poulenc's ambivalence: a study in tonality, musical style, and sexuality*. Dissertation for the Degree of PhD. Austin: University of Texas at Austin, 159 p. [in English].

19. Ferraty, Fr. (2016). Harmonic language and harmony of languages in Aubade by Francis Poulenc: between agreement and disagreement [Langage harmonique et harmonie des langages dans Aubade de Francis Poulenc: entre accord et désaccord]. *From language to style singularities by Francis Poulenc [Du langage au style singularités de Francis Poulenc]*. Paris: Societe francaise de musicologie, pp. 107–119 [in French].

20. Lacombe, H. (2013). *Francis Poulenc [Francis Poulenc]*. Paris: Fayard, 1102 p. [in French].

21. Schneider, H. (2016). How to locate the Country Concert? [Comment situer le Concert champêtre?]. *From language to style singularities by Francis Poulenc [Du langage au style: singularités de Francis Poulenc]*. Paris: Societe francaise de musicologie, pp. 203–222 [in French].

Антонова Е. Г. Инструментальный концерт в творчестве Франсиса Пуленка: проекции жанра. Рассмотрены инструментальные концерты Ф. Пуленка с точки зрения проекции в них внешних и внутренних признаков жанра. Охарактеризован тембровый состав каждого из концертов и выявлена мотивация выбора композитором инструментов-солистов и типа оркестра. Определены образно-содержательные границы концертной музыки Ф. Пуленка, обозначены векторы их расширения относительно устойчивого инварианта. Проанализировано преломление структурных и семантических признаков инструментального концерта в пуленковских произведениях. Отмечено, что, наряду с традиционной трёхчастностью циклической композиции с темповым контрастом частей, композитор использует индивидуализированные формы, детерминированные синтезом концертного жанра с хореографическим («Утренняя серенада») или влиянием импровизационной барочной фантазии (органний концерт). Раскрыта реализация идеи солирования в концертах Ф. Пуленка, подчеркнута индивидуализация способов её воплощения в каждом из произведений. Прослежено действие диалогического принципа, функционирующего на разных уровнях художественного целого: темброво-инструментальном — в двойном и органном концертах, жанровом — в «Утренней серенаде», стилевом — в «Сельском концерте», образном — в концерте для фортепиано. Выявлены модусы воплощения игрового начала в каждом из пяти опусов. Игра как соревнование определяет взаимодействие двух солистов в двойном концерте и соотношение органной и оркестровой партий в концерте для органа и струнного оркестра. Игра как мистификация даёт о себе знать в «Сельском концерте» и в «Утренней серенаде»: в первом случае речь идёт о балансировании между классицистической и современной стилистикой, во втором — о жанровой амбивалентности, обусловленной режиссирующей ролью сценического замысла. Игровая модель мозаики воплощена в фортепианном концерте, где контрастные образно-тематические элементы текста постоянно комбинируются, образуя новые структуры. Сделан вывод о том, что инструментальные концерты Ф. Пуленка, несмотря на их рассредоточенность во времени, составляют своеобразный цикл. Вместе они демонстрируют убедительное воплощение сущности жанра и, одновременно, ощутимую смену акцентов в его трактовке, обусловленную постоянным поиском неосвоенных жанровых ресурсов.

Ключевые слова: творчество Ф. Пуленка, инструментальный концерт, структурно-семантический инвариант жанра, идея солирования, принцип диалогичности, игровое начало.

ANTONOVA OLENA

Antonova, Olena — Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of History of World Music at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6253-8138>

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198505](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198505)

**INSTRUMENTAL CONCERT IN THE CREATIVITY BY FRANCIS POULENC:
GENRE PROJECTIONS**

Relevance of the study. The instrumental concerts by F. Poulenc are still not sufficiently addressed by scientific community compared to other areas of his work. In most studies, they are briefly characterized in the context of certain events in the life and creativity of the author or considered from a perspective of a local theoretical problem. The next point to be examined concerns the genre identity of Poulenc's concerts, which can only be investigated with an integrated approach to the study of the master's concert heritage.

The main objectives of the study are to consider the projections of the external and internal characteristics of the genre in instrumental concerts by F. Poulenc and identify individual modes of their implementation in each of the works.

The methodology of the research is based on the use of structural-functional, genre-style and intonational-dramatic methods necessary for a comprehensive study of concerts by F. Poulenc, as well as a comparative method aimed at identifying the differences between them.

Results and conclusions. The projections of the external and internal characteristics of the genre in F. Poulenc's concerts are considered. The timbre and instrumental composition of each of the concerts is characterized, its fundamental uniqueness is noted, the motivation for the composer to choose solo instruments and the type of orchestra is found. The figurative and meaningful boundaries of the concert music by F. Poulenc are determined, the vectors of their expansion with respect to the stable invariant are indicated, the existing disagreements in the estimates of the emotional dominant of the piano concert are highlighted, the psychological factors of its "shading" in the "Aubade" and the organ concert are clarified.

The refraction of the structural features of an instrumental concert in Poulenc's works is analyzed. It is noted that, along with the traditional three-part cyclic composition with tempo contrast of parts, the composer uses individualized forms determined by the synthesis of the concert genre with the choreographic ("Aubade") or the influence of improvisational baroque fantasy (the organ concert).

The implementation of the idea of soloing in concert works by F. Poulenc is disclosed. It is emphasized that in the concerts with a piano the pianistic style of their author is reflected and, in particular, the wealth of style "manners" inherent to composer. The role of V. Landowskaya in the creation of the "Concert champêtre" is pointed out, as well as her finding of the texture-technical playing techniques in the process of editing the solo part, which became the starting point in the formation of the modern harpsichord style. The individualization of the ways of embodying the principle of soloing associated with differences in the dramatic functions of the solo part and the degree of its virtuosity in each of Poulenc's works is noted.

The action of the dialogical principle functioning at different levels of the artistic whole is traced. In the double and the organ concerts, the main level is timbre-instrumental one that is traditional for the genre. However, in the organ concert, there is a dialogue between organ and string orchestras, which "voices" practically do not merge due to the constant alternation of their "statements" — contrasting in terms of timbre and thematic. In the double concert, there is primarily an interaction

between soloist, the timbre homogeneity of the replicas supplemented by their thematic identity puts the idea of competition in the forefront. The main level of the dialogue functioning in the “Aubade” is genre. The double genre nature of this work — a concert-ballet — determines the complexity of the dialogical processes that occur here both within each of the genres and between them. In particular, the dialogue between the two soloists — the piano played by F. Poulenc himself and the dancer — testifies to the author’s desire to personify his own experiences in the symbolic image of Diana. In the harpsichord concert, the dialogue captures the style level: the consistent embodiment of the elements of harpsichord writing of the French masters of the 16th — 17th centuries combined with the harmonic language of the 20th century reflects the composer's thought about the intersection of the paths of F. Cooperen and V. Landowska in the forest near Saint-Le. In the concert for piano, dialogicity is most clearly manifested at the figurative-thematic level. Extremely contrasting themes appealing to various historical eras, national traditions and genre principles are constantly compared and realize the artistic world of music by F. Poulenc.

The modes of embodiment of the game principle in each of the five opuses are revealed. The game as a competition determines the interaction of two soloists in the double concert and the ratio of organ and orchestra parts in the concert for organ and string orchestra. The game as a hoax shows itself in the “Concert champêtre” and in the “Aubade”. In the first case, it is about balancing between classicist and modern stylistics, in the second — about genre ambivalence due to the directing role of the scenic design. The game model of the mosaic is embodied in the piano concerto, where contrasting figurative-thematic elements of the text are constantly combined to form new structures.

It is concluded that F. Poulenc's instrumental concerts, despite their dispersal in time, make up a peculiar cycle. Together, they demonstrate a convincing expression of the essence of the genre and, at the same time, a significant change in emphasis in its interpretation, due to the constant search for undeveloped genre resources.

Keywords: F. Poulenc’s work, instrumental concert, structural-semantic invariant of a genre, solo idea, dialogic principle, game principle.