

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

У Юйсюань

УДК 78.036(44)"19":785.6:78.071.1Пуленк(043)

ДИСЕРТАЦІЯ

**Концерти Франсіса Пуленка:
жанрово-стильові модифікації.**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



У Юйсюань

Науковий керівник:

Різаєва Ганна Євгенівна
кандидатка мистецтвознавства, доцентка

Київ — 2026

АНОТАЦІЯ

У Юйсюань. Концерти Франсіса Пуленка: жанрово-стильові модифікації – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Національна музична академія України, Міністерство культури України, Київ, 2026.

Концертний доробок Франсіса Пуленка (1899–1963) – одного з найвизначніших представників французької музичної культури першої половини XX століття – залишається однією з найменш досліджених сфер його творчості як у західному, так і у вітчизняному музикознавстві. У фундаментальних монографіях, присвячених життєтворчості композитора, концерти розглядаються переважно крізь біографічну та загальностильову оптику. У вітчизняному науковому просторі концерти Пуленка – як окремі твори, так і жанровий доробок загалом – частково отримали висвітлення в дисертаційних дослідженнях і в наукових статтях, однак комплексного системного осмислення у жанрово-типологічній і стильовій єдності досі здійснено не було. Саме це визначає наукову лакуну, заповненню якої присвячене пропоноване дисертаційне дослідження.

П'ять концертних опусів Пуленка, усі для клавішних інструментів (фортепіано, клавесина та органа), створені впродовж 1928–1949 років, хронологічно синхронізуються з ключовими концертними творами Ігоря Стравінського та Моріса Равеля. Це свідчить про активну включеність Франсіса Пуленка у спільне стильове поле доби. Водночас кожен із п'яти творів пропонує самобутнє, нерідко перше у французькій музиці жанрово-стильове рішення. Два фортепіанні концерти – Концерт для двох фортепіано з оркестром (1932) та Фортепіанний концерт з оркестром (1949) формально належать до усталеного жанрового канону, однак реалізують

його принципово індивідуально. Три інші твори – «Сільський концерт» для клавесина з оркестром (1928), хореографічний концерт «Ранкова серенада» (1929) та Концерт для органа, струнних і литавр (1938), утворюють особливу жанрову групу, в якій вибір солюючого інструмента є водночас зверненням до певної докласичної традиції і розширенням самих меж концертного жанру.

Об'єктом дослідження є концерти Франсіса Пуленка в контексті французької музичної культури першої половини XX століття.

Предмет дослідження – жанрово-стильові модифікації та специфіка інструментальних моделей у концертах Франсіса Пуленка для фортепіано, клавесина та органа.

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки жанрово-стильових модифікацій жанру концерту у творчості Франсіса Пуленка.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в українському музикознавстві вперше розглянуто концертний доробок Франсіса Пуленка як цілісну творчу лабораторію жанрово-стильових модифікацій інструментального концерту; виявлено жанрово-стильову специфіку концертів Франсіса Пуленка: «Сільського концерту» для клавесина з оркестром (1928), хореографічного концерту для фортепіано і 18 інструментів «Ранкова серенада» (1929), Концерту для двох фортепіано з оркестром (1932), Концерту для органа, струнних і литавр (1938) та Фортепіанного концерту з оркестром (1949); на основі порівняльного аналізу запропоновано багатопараметричну типологію концертних творів, що охоплює жанрово-стильові, інструментально-драматургічні та композиційні виміри; введено поняття «альтернативні моделі фортепіанного концерту» для осмислення концертів для клавесина та органа, а також хореографічного концерту як моделей розширення жанрових меж. У роботі дістали подальшого розвитку принципи дослідження французького неокласицизму першої половини XX століття та

концепція інструментального концерту ХХ століття як відкритої жанрової системи.

У Розділі 1 «Інструментальний концерт ХХ століття: теоретико-методологічні засади дослідження та французький контекст» вибудовується теоретичний фундамент дослідження і окреслюється культурно-історичний простір створення концертного доробку Франсіса Пуленка.

Інструментальний концерт – жанр, що від барокових моделей *concerto grosso* до музики ХХ століття зберігав стійке ядро концертності (діалог соліста й оркестру, ідею змагання і партнерства), однак у нових естетичних умовах виявив широку варіативність композиційних рішень і здатність до синтезу з іншими жанровими системами. Дослідження цих трансформацій потребує методологічного інструментарію, здатного охопити одночасно історичну пам'ять жанру і логіку його індивідуального переосмислення. Центральним методологічним інструментом обрано системно-процесуальну концепцію О. Зінкевич, яка переводить категорії традиції та новаторства в аналітичний простір. Концепція пропонує морфологічну класифікацію форм спадкоємності від зовнішньої подібності й запозичення до декларованого наслідування, дифузії, синтезу та вищої форми глибокого творчого освоєння, за якої традиція присутня в новому тексті у «знятому», повністю асимільованому вигляді. Поряд із морфологічним виміром концепція розкриває функціональне значення впливу традиції та диференціює три типи спадкоємних зв'язків – генетичні, типологічні та контактні. Теоретичний інструментарій доповнено ідеєю генетичного коду інструментального концерту В. Ракочі: жанр виникає із синтезу трьох первісних сфер (камерної, театральної і церковної), що визначає невичерпний потенціал його подальших трансформацій, та концепцією атрибутивних ознак концертності О. Антонової, яка виокремлює ключові інваріанти жанру: ідею солювання, принцип діалогічності та ігрове начало.

Французький контекст першої половини XX століття формується під знаком естетики неокласицизму, що утверджується після Першої світової війни. Найяскравішим каталізатором цих процесів у паризькому середовищі постає Ігор Стравінський, чиї концертні опуси – від «Концерту для фортепіано та духових» (1924) до «Капричіо» (1929) і Скрипкового концерту (1931) – утворюють різноманітні моделі переосмислення барокової та класицистичної традиції. Інший тип концертності, більш камерний і ліричний, репрезентують два фортепіанні концерти Моріса Равеля: Концерт для лівої руки та Концерт соль мажор (обидва 1931 року). Хронологічна синхронність цих творів із першими концертами Пуленка фіксує спільне стильове поле доби і окреслює систему координат, у якій авторські рішення Пуленка набувають власної ваги.

У Розділі 2 «Фортепіанні концерти Франсіса Пуленка: жанрово-стильові моделі» досліджено два фортепіанні концерти: Концерт для двох фортепіано з оркестром (ре мінор, FP 61, 1932) та Концерт для фортепіано з оркестром (до-дієз мінор, FP 146, 1949), які втілюють принципово різні підходи до переосмислення традиції.

Концерт для двох фортепіано посідає особливе місце в історії жанру: він став першим зразком подвійного фортепіанного концерту у французькій музиці і визначив розвиток цього різновиду на десятиліття наперед – слідом за Пуленком до нього звернулися Жермен Тайфер (1934) та Даріюс Мійо (1941). У термінах концепції О. Зінькевич взаємодія Пуленка з традицією у цьому концерті кваліфікується як множинна дифузія: моцартівські алюзії, прокоф'євська лірика, паризька вулична стихія і звучання балійського гамелану вільно проникають у нову авторську структуру, не розчиняючи, а підкреслюючи її. Виявлено, що за зовнішньою різноджерельністю зберігається прихована звуковисотна константа, яка перетворює дифузію на систему, а не на колаж. «Алюзійність» Пуленка, яку критика нерідко трактувала як поверхневу запозиченість, постає як свідомий метод діалогу

культур: Моцарт і Прокоф'єв для композитора є не об'єктами наслідування, а живими культурними співрозмовниками. Принципово важливою є і виконавська концепція твору: обидва солісти підпорядковані єдиному принципу партнерства, що відрізняє цей концерт від романтичної моделі змагальності.

Концерт для фортепіано (1949) реалізує принципово іншу стратегію. Зовні тричастинний цикл зберігається, однак зсередини деформований: сонатна форма першої частини існує без тематичної розробки, *Andante con moto* функціонує як інтерлюдія, а *Rondeau à la française* монтує джазові ритми, спірічуел і старовинний французький наспів. Спільним знаменником усіх трьох частин є ліричний тип мислення, де калейдоскопічна зміна тем замінює тематичний розвиток. У морфологічній шкалі О. Зінкевич тут діє механізм глибокого творчого освоєння: традиція присутня у «знятому» вигляді, повністю асимільована авторським стилем. Несприйняття концерту критикою після прем'єри (1950) було зумовлене не художньою слабкістю, а невідповідністю «легкості» панівній нормі «серйозного» концерту середини ХХ століття. Полемічний контекст мав, однак, принциповий культурний наслідок: він став каталізатором кристалізації «формули ідентифікації» Пуленка – визначення Клода Ростана про «ченця і бешкетника», яке фіксує не двоїстість, а нероздільність цих начал у природі композитора.

У Розділі 3 «Альтернативні моделі фортепіанного концерту у творчості Франсіса Пуленка» досліджено три концертні твори: «Сільський концерт» для клавесина з оркестром (FP 49, 1928), хореографічний концерт «Ранкова серенада» (FP 51, 1929) та Концерт для органа, струнних і литавр (FP 93, 1938) і обґрунтовано поняття «альтернативні моделі фортепіанного концерту» як аналітичну категорію для їхнього осмислення. Усі три твори об'єднує питома клавішна природа солюючого інструмента, однак у

кожному з них вибір цього інструмента є водночас вибором певної докласичної традиції чи розширенням меж концертного жанру.

«Сільський концерт» реалізує форму спадкоємності, яку О. Зінькевич визначає як деклароване наслідування: французька клавірна школа XVII–XVIII століть виступає для композитора цілісним художнім орієнтиром, що переосмислюється, а не реставрується. Три частини концерту апелюють до французьких барокових жанрів, однак твір принципово не є стилізацією. Множинний за джерелами тематизм серед іншого містить відгомони григоріанського хоралу, «плясових» тем у дусі Стравінського, алюзії на клавесинну музику Генделя. Ця множинність реалізується через механізм дифузії. Принципово важливим є і вибір інструмента: Пуленк використовує не автентичний клавесин, а електромеханічний *Pleyel Grand Modèle de Concert* (1928), що за акустичним потенціалом наближався до фортепіано, переосмислюючи саму темброву природу традиції, до якої апелює.

«Ранкова серенада» розглядається як багаторівневий жанровий синтез, що діє одночасно на структурному, драматургічному та автобіографічному рівнях. Останній визначається тим, що головна героїня – міфічна Діана, постає *alter ego* композитора, маскою для висловлення особистої драми, яку сам Пуленк характеризував як «свого роду трагедію». Восьминомерний цикл поєднує моделі фортепіанного концерту, одноактного балету та оперної драматургії, де фортепіано виконує роль драматичного голосу, а речитативи функціонують як несучі елементи сценічної логіки. Це перший і єдиний зразок жанру *concerto chorégraphique* у французькій музиці.

Концерт для органа реалізує вищу форму спадкоємності – глибоке творче освоєння, за якого барокова традиція присутня у тексті у «знятому», повністю асимільованому вигляді. Чотирирічна історія написання (1934–1938), розгорнута на тлі екзистенційної кризи і паломництва до Рокамадуру, принципово змінила первісний задум: замовлення на «легку і приємну

музику» трансформувалося у «найамбітніший твір» – «серйозний і суворий». Семичастинна аркоподібна форма апелює до барокових фантазій Букстегуде, вплив Баха відчутний із перших тактів, однак ці моделі органічно поєднуються з неокласичною прозорістю струнного ансамблю і сучасною гармонією. У завершальному *Andante moderato* Пуленк досягає нової для себе сфери лаконічної духовної лірики, що передвіщає «Діалоги кармеліток».

У Висновках підсумовано результати дослідження і окреслено подальші наукові перспективи. Встановлено, що концертний доробок Франсіса Пуленка являє собою цілісну і внутрішньо закономірну систему – творчу лабораторію жанрово-стильових модифікацій, де кожен твір займає необхідне місце. П'ять концертів, об'єднаних питомо клавівною природою солюючого інструмента, утворюють єдину «клавівну родину», в межах якої клавесин і орган постають як своєрідні історико-темброві альтерації фортепіано, що актуалізують генетичну пам'ять жанру концерту.

Доведено, що «алюзійність» як провідна риса пуленківської техніки є не еклектикою, а закономірним методом діалогу культур: Моцарт, Бах, Рамо, Куперен, Букстегуде постають не як об'єкти наслідування, а як живі культурні співрозмовники. П'ять різних підходів до переосмислення традиції утворюють диференційовану шкалу форм спадкоємності за концепцією О. Зінькевич: «Сільський концерт» реалізує деклароване наслідування, Концерт для двох фортепіано – множинну дифузію, «Ранкова серенада» – повний жанровий синтез, Органний концерт – глибоке творче освоєння, Фортепіанний концерт 1949 року – свідому деформацію жанрового канону через підпорядкування його логіці ліричного типу мислення.

Найбільш концептуально містким узагальненням постає ідея генетичного коду інструментального концерту В. Ракочі: жанр виник із синтезу трьох первісних сфер – камерної, театральної і церковної. Корпус

концертів Пуленка виявляє різьочу паралель із цією генезою у зворотному напрямку: «Сільський концерт» повертає жанр до камерної сфери, «Ранкова серенада» актуалізує його театральну природу, Органний концерт відроджує церковну і духовну сферу. Таким чином, Пуленк інтуїтивно працював із самим генетичним кодом концертності, розкриваючи приховані першоджерела жанру на новому історичному витку. Концерти Пуленка залишаються важливою складовою світового концертного репертуару і становлять актуальний об'єкт подальших виконавських та наукових досліджень.

***Ключові слова:** французька музика XX століття, Франсіс Пуленк, інструментальний концерт, жанрово-стильові модифікації, клавесинний концерт, органний концерт, фортепіанний концерт, барокова традиція, жанрові традиції, пластичність у музиці, композиційно-драматургічні особливості.*

ABSTRACT

Wu Yuxuan. Francis Poulenc's Concerts: genre and style modifications

– Qualification scientific work as a manuscript.

Thesis for the scientific degree of Doctor of Philosophy in the speciality 025 – «Musical Art» (field of knowledge 02 – «Culture and Art»). National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2026.

The concert works of Francis Poulenc (1899-1963) - one of the most prominent figures in French musical culture of the first half of the 20th century - remain one of the least studied areas of his oeuvre in both Western and Ukrainian musicology. In fundamental monographs devoted to the composer's life and work, his concertos are examined primarily through a biographical and general stylistic lens. In the domestic academic sphere, Poulenc's concertos - both as individual works and as a body of work within the genre as a whole - have been partially covered in doctoral theses and academic articles; however, a comprehensive, systematic analysis within a genre-typological and stylistic framework has not yet been undertaken. It is precisely this that defines the research gap, which the present doctoral thesis aims to fill.

Poulenc's five concertos, all for keyboard instruments (piano, harpsichord and organ), composed between 1928 and 1949, are chronologically aligned with key concertos by Igor Stravinsky and Maurice Ravel. This testifies to Francis Poulenc's active engagement with the shared stylistic landscape of the era. At the same time, each of the five works offers an original, and often pioneering, approach to genre and style within French music. The two piano concertos - *Concerto pour deux pianos et orchestre* (1932) and *Concerto pour piano et orchestre* (1949) - formally belong to the established genre canon, yet realise it in a fundamentally individual manner. The three other works - *Concert champêtre* for harpsichord and orchestra (1928), the choreographic concerto *Aubade* (1929) and *Concerto pour orgue, cordes et timbales* (1938) - form a distinct genre group

in which the choice of solo instrument is both a reference to a specific pre-classical tradition and an expansion of the very boundaries of the concerto genre.

The object of the research is the concertos of Francis Poulenc in the context of French musical culture of the first half of the 20th century.

The subject of the research is the genre and style modifications and the specific characteristics of the instrumental models in Francis Poulenc's concertos for piano, harpsichord and organ.

The purpose of the research is to identify the specific features of genre and stylistic modifications within the concerto genre in the works of Francis Poulenc.

The scientific novelty of the work lies in the fact that, for the first time in Ukrainian musicology, Francis Poulenc's concerto oeuvre is examined as a coherent creative laboratory for genre and stylistic modifications of the instrumental concerto; the genre and style characteristics of Francis Poulenc's concertos have been identified: *Concert champêtre* for harpsichord and orchestra (1928), the choreographic concerto for piano and 18 instruments *Aubade* (1929), *Concerto pour deux pianos et orchestre* (1932), *Concerto pour orgue, cordes et timbales* (1938) and *Concerto pour piano et orchestre* (1949); based on a comparative analysis, a multi-parameter typology of concert works is proposed, covering genre-stylistic, instrumental-dramaturgical and compositional dimensions; the concept of “alternative models of the piano concerto” has been introduced to conceptualise concertos for the harpsichord and organ, as well as the choreographic concerto, as models for expanding genre boundaries. The work further develops the principles of research into French neoclassicism of the first half of the 20th century and the concept of the 20th-century instrumental concerto as an open genre system.

Chapter 1, “The 20th-Century Instrumental Concerto: Theoretical and Methodological Foundations of the Study and the French Context”, lays

the theoretical foundation for the study and outlines the cultural and historical context in which Francis Poulenc's concerto oeuvre was created.

The instrumental concerto is a genre which, from the Baroque models of the concerto grosso to twentieth-century music, has retained a stable core of concertante elements (the dialogue between soloist and orchestra, the idea of competition and partnership); however, under new aesthetic conditions, it has revealed a wide variety of compositional solutions and an ability to synthesise with other genre systems. The study of these transformations requires a methodological framework capable of simultaneously encompassing both the historical memory of the genre and the logic of its individual reinterpretation. O. Zinkevych's systemic-processual concept has been chosen as the central methodological tool, as it translates the categories of tradition and innovation into an analytical framework. The concept proposes a morphological classification of forms of continuity, ranging from external similarity and borrowing to declared imitation, diffusion, synthesis and the higher form of profound creative assimilation, in which tradition is present in the new text in a “detached”, fully assimilated form. Alongside the morphological dimension, the concept explores the functional significance of tradition's influence and distinguishes between three types of hereditary links: genetic, typological and contact-based. The theoretical framework is supplemented by the idea of the genetic code of V. Rakochi's instrumental concerto: the genre arises from the synthesis of three primordial spheres (chamber, theatrical and ecclesiastical), which determines the inexhaustible potential for its further transformations, and by O. Antonova's concept of the attributive features of concert music, which identifies the genre's key invariants: the idea of solo performance, the principle of dialogue and the element of play.

The French context of the first half of the 20th century was shaped by the aesthetics of Neoclassicism, which became established after the First World War. The most prominent catalyst for these processes in Parisian musical circles was

Igor Stravinsky, whose concertos - from the *Concerto pour piano et instruments à vent* (1924) to *Capriccio* (1929) and the *Concerto pour violon* (1931) - form diverse models for reinterpreting the Baroque and Classical traditions. Another type of concerto, more chamber-like and lyrical, is represented by Maurice Ravel's two piano concertos: *Concerto pour la main gauche* and *Concerto en sol* (both 1931). The chronological contemporaneity of these works with Poulenc's early concertos highlights the shared stylistic landscape of the era and delineates a frame of reference within which Poulenc's compositional choices take on their own significance.

Chapter 2, “Francis Poulenc's Piano Concertos: Genre and Stylistic Models”, examines two piano concertos: *Concerto pour deux pianos et orchestre* (D minor, FP 61, 1932) and *Concerto pour piano et orchestre* (C-sharp minor, FP 146, 1949), which embody fundamentally different approaches to reinterpreting tradition.

Concerto pour deux pianos et orchestre occupies a special place in the history of the genre: it was the first example of a double piano concerto in French music and shaped the development of this form for decades to come - following Poulenc's lead, Germaine Tailleferre (1934) and Darius Milhaud (1941) also turned to this form. In terms of O. Zinkevych's conceptual framework, Poulenc's engagement with tradition in this concerto is characterised as multiple diffusion: Mozartian allusions, Prokofievian lyricism, the spirit of the Parisian streets and the sound of the Balinese gamelan freely permeate the composer's new structure, not dissolving it, but rather emphasising it. It has been found that, beneath the apparent diversity of sources, there lies a hidden pitch constant which transforms the diffusion into a system rather than a collage. Poulenc's “allusiveness”, which critics have often interpreted as superficial borrowing, emerges as a conscious method of cultural dialogue: for the composer, Mozart and Prokofiev are not objects of imitation, but living cultural interlocutors. The performance concept of the work is also of fundamental importance: both soloists are guided by a single

principle of partnership, which distinguishes this concerto from the Romantic model of competition.

Concerto pour piano et orchestre (1949) employs a fundamentally different strategy. Outwardly, the three-movement structure is preserved, yet internally it is distorted: the sonata form of the first movement exists without thematic development; the *Andante con moto* functions as an interlude; and the *Rondeau à la française* weaves together jazz rhythms, a spiritual and an old French melody. The common denominator of all three movements is a lyrical mode of thought, where a kaleidoscopic succession of themes replaces thematic development. On a morphological scale, O. Zinkevych employs a mechanism of profound creative assimilation: tradition is present in a “transcended” form, fully assimilated into the composer's style. The critics' rejection of the concerto following its premiere (1950) was not due to artistic weakness, but to the “lightness” of the work being at odds with the prevailing norm of the “serious” concerto of the mid-twentieth century. The polemical context, however, had a fundamental cultural consequence: it acted as a catalyst for the crystallisation of Poulenc's “formula of identification” - Claude Rostand's description of the “half-monk, half-rascal”, which captures not a duality but the inseparability of these principles in the composer's nature.

Chapter 3, “Alternative Models of the Piano Concerto in the Work of Francis Poulenc”, examines three concert works: *Concert champêtre* for harpsichord and orchestra (FP 49, 1928), the choreographic concerto *Aubade* (FP 51, 1929) and *Concerto pour orgue, cordes et timbales* (FP 93, 1938), and the concept of “alternative models of the piano concerto” is established as an analytical category for their interpretation. All three works are united by the distinctly keyboard nature of the solo instrument; however, in each of them, the choice of this instrument is simultaneously a choice of a specific pre-classical tradition or an expansion of the boundaries of the concerto genre.

Concert champêtre embodies a form of continuity which O. Zinkevych defines as “declared imitation”: the French clavecin school of the 17th-18th centuries serves as a coherent artistic reference point for the composer, one that is reinterpreted rather than restored. The three movements of the concerto draw on French Baroque genres, yet the work is fundamentally not a stylisation. The thematic material, drawn from multiple sources, includes, amongst other things, echoes of the Gregorian chant, “dance-like” themes in the spirit of Stravinsky, and allusions to Handel's harpsichord music. This multiplicity is realised through a mechanism of diffusion. The choice of instrument is also of fundamental importance: Poulenc does not use an authentic harpsichord, but rather an electromechanical *Pleyel Grand Modèle de Concert* (1928), which, in terms of its acoustic potential, was closer to a piano, thereby reinterpreting the very timbral nature of the tradition to which it appeals.

Aubade is regarded as a multi-layered genre synthesis, operating simultaneously on structural, dramaturgical and autobiographical levels. The latter is defined by the fact that the main character - the mythical Diana - emerges as the composer's alter ego, a mask through which to express a personal drama, which Poulenc himself characterised as “a tragedy of sorts”. The eight-movement cycle combines elements of the piano concerto, the one-act ballet and operatic dramaturgy, in which the piano takes on the role of a dramatic voice, whilst the recitatives function as the driving elements of the stage logic. This is the first and only example of the *concerto chorégraphique* genre in French music.

Concerto pour orgue, cordes et timbales embodies the highest form of continuity - a profound creative assimilation in which the Baroque tradition is present in the text in a “transcended”, fully assimilated form. The four-year composition process (1934 – 1938), unfolding against the backdrop of an existential crisis and a pilgrimage to Rocamadour, fundamentally altered the original concept: the commission for “light and pleasant music” was transformed into “the most ambitious work” - “serious and austere”. The seven-part arch-like

form draws on Buxtehude's Baroque fantasias, whilst Bach's influence is palpable from the very first bars; yet these models blend organically with the neoclassical transparency of the string ensemble and modern harmony. In the concluding *Andante moderato*, Poulenc reaches a new realm of laconic spiritual lyricism, foreshadowing *Dialogues des Carmélites*.

The Conclusions summarise the findings of the study and outline further research prospects. It has been established that Francis Poulenc's concert works constitute a coherent and internally consistent system - a creative laboratory of genre and stylistic variations, in which each work occupies its rightful place. The five concertos, united by the distinctly keyboard nature of the solo instrument, form a single “keyboard family”, within which the harpsichord and organ appear as distinctive historical and timbral variations of the piano, bringing to life the genetic memory of the concerto genre.

It has been demonstrated that “allusiveness”, as a defining feature of Poulenc's technique, is not eclecticism but a systematic method of cultural dialogue: Mozart, Bach, Rameau, Couperin and Buxtehude appear not as objects of imitation but as living cultural interlocutors. Five different approaches to reinterpreting tradition form a differentiated scale of forms of continuity according to O. Zinkevych's concept: *Concert champêtre* embodies declared imitation, *Concerto pour deux pianos et orchestre* - multiple diffusion, the *Aubade* - a complete genre synthesis; the Organ Concerto - a profound creative assimilation; and the *Concerto pour piano et orchestre* of 1949 - a deliberate deformation of the genre canon by subordinating it to the logic of lyrical thinking.

The most conceptually comprehensive generalisation is the idea of the “genetic code” of V. Rakochi's instrumental concerto: the genre arose from the synthesis of three primordial spheres - chamber, theatrical and ecclesiastical.

Poulenc's body of concertos reveals a striking parallel with this genesis in the opposite direction: *Concert champêtre* returns the genre to the chamber sphere, the *Aubade* brings its theatrical nature to the fore, and the Organ Concerto

revives the ecclesiastical and spiritual sphere. In this way, Poulenc intuitively worked with the very genetic code of the concerto form, revealing the genre's hidden origins at a new historical juncture. Poulenc's concertos remain an important part of the global concert repertoire and constitute a relevant subject for further performance and academic research.

Keywords: *French music of the twentieth century, Francis Poulenc, instrumental concerto, genre and stylistic modifications, harpsichord concerto, organ concerto, piano concerto, Baroque tradition, genre traditions, plasticity in music, compositional and dramaturgical features.*

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у фахових наукових виданнях України:

1. У Юйсюань. Фортепіанний концерт Франсіса Пуленка: діалог з традицією та сучасністю. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 87. Том 3. С. 201–207.

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/87-3-29>

Ключові слова: творчість Франсіс Пуленк, фортепіанний концерт, музика XX століття, французька музика.

2. У Юйсюань. Органний концерт Франсіса Пуленка як модель жанрового синтезу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 92. Том 2. С. 194–200.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-2-28>

Ключові слова: творчість Франсіса Пуленка, концерт для органу, жанровий синтез, музика XX століття, французька музика.

3. У Юйсюань. Фортепіанний концерт Франсіса Пуленка у критичних рецепціях свого часу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 93. Том 2. С. 255–260.

DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-37>

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

ЗМІСТ

ВСТУП.....	21
РОЗДІЛ 1	
Інструментальний концерт XX століття: теоретико-методологічні засади дослідження та французький контекст.....	34
1.1. Методологічні засади дослідження жанрово-стильових модифікацій інструментального концерту у музиці XX століття.....	34
1.2. Інструментальний концерт у французькій музичній культурі першої половини XX століття.....	55
Висновки до Розділу 1.....	71
РОЗДІЛ 2	
Фортепіанні концерти Франсіса Пуленка: жанрово-стильові моделі.....	74
2.1. Концерт для двох фортепіано та оркестру (1932)	74
2.2. Концерт для фортепіано (1949).....	99
Висновки до Розділу 2.....	119
РОЗДІЛ 3	
Альтернативні моделі фортепіанного концерту в творчості Франсіса Пуленка.....	122
3.1. «Сільський концерт» для клавесина з оркестром (<i>Concert champêtre</i> , 1928)	126
3.2. Хореографічний концерт «Ранкова серенада» (<i>Aubade</i> , 1929).....	139
3.3. Концерт для органа, струнних і литавр (<i>Concert pour orgue, cordes et timbales</i> , 1938).....	150
Висновки до Розділу 3.....	169
ВИСНОВКИ.....	174

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	189
ДОДАТКИ	
ДОДАТОК А.....	204

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Франсіс Пуленк (1899–1963) – одна з центральних постатей французької музичної культури першої половини XX століття, чиє місце в інструментальній традиції епохи досі не отримало вичерпного наукового осмислення. Попри стійку присутність його творів у світовому концертному репертуарі та незаперечний вплив на розвиток жанру інструментального концерту у Франції, концертна спадщина Пуленка залишається однією з найменш досліджених сфер його творчості – як у західному, так і у вітчизняному музикознавстві. Концерти Пуленка, за влучним спостереженням Олени Антонової, «менше привертають увагу музикознавців порівняно з його оперною, вокальною чи камерно-інструментальною музикою» і в більшості праць лише «стисло характеризуються в контексті подій життя і творчості їх автора» [2, с. 44]. Цей дефіцит аналітичної уваги є науковою лакуною, заповнення якої становить одне з актуальних завдань сучасного музикознавства.

Водночас значення концертного доробку Пуленка для розуміння французької музичної культури першої половини XX століття важко переоцінити. П'ять концертних творів композитора (всі для клавішних інструментів: фортепіано, клавесина та органа) охоплюють часовий проміжок з 1928 по 1949 рік і хронологічно синхронізуються з ключовими концертними опусами Ігоря Стравінського та Моріса Равеля. Ця синхронність не є зовнішнім збігом: вона фіксує активну включеність Пуленка у спільне стильове поле епохи і водночас окреслює ключову проблему дослідження – яким чином у кожному з концертних творів композитор пропонує самотутнє, часом перше у французькій музиці, жанрово-стильове рішення.

Два фортепіанних концерти Пуленка – Концерт для двох фортепіано з оркестром (1932) та Концерт для фортепіано з оркестром (1949),

формально належать до «нормативного» жанрового канону, однак композитор пропонує принципово індивідуальне його прочитання. Концерт для двох фортепіано став першим зразком жанру подвійного фортепіанного концерту у французькій музиці і визначив його розвиток на десятиліття наперед; Концерт для фортепіано спровокував після прем'єри гостру полеміку, яка вийшла далеко за межі суто музикознавчого обговорення і породила одну з найстійкіших інтерпретаційних формул у пуленкознавстві – визначення Клода Ростана про «ченця і бешкетника». Саме ця рецепційна історія робить обидва твори актуальним об'єктом дослідження: за художніми суперечками навколо них проступають глибші питання про природу французького неокласицизму, межі жанрової норми і механізми формування композиторської репутації.

Особливого наукового інтересу набуває та частина концертного доробку Пуленка, яку можна визначити як «альтернативні моделі фортепіанного концерту»: «Сільський концерт» для клавесина з оркестром (*Concert champêtre*, FP 49, 1928), хореографічний концерт «Ранкова серенада» (*Aubade*, FP 51, 1929) та Концерт для органа, струнних і литавр (FP 93, 1938). Кожен із цих творів є художнім відкриттям у повному розумінні слова: «Сільський концерт» став першим у французькій музиці твором, де клавесин протиставлено повному симфонічному оркестру [134, с. 131] – на відміну від клавесинного концерту де Фалья (1926), де солісту акомпанують лише п'ять інструментів; «Ранкова серенада» є єдиним у доробку Пуленка хореографічним концертом і першим зразком жанру *concerto chorégraphique* у французькій музиці; Органний концерт, як зауважує відомий органіст і дослідник Девід Геммі, є «єдиним твором такого роду, який за 250 років після смерті Генделя зайняв місце в стандартному концертному репертуарі» [123]. Ці три твори разом утворюють унікальну жанрову лабораторію, де класичний концертний канон зазнає системного переосмислення – через вибір альтернативного

солуючого інструмента, через залучення хореографічної, оперної та духовної традицій, через переосмислення самого поняття сольного-оркестрового діалогу.

Актуальність вивчення цих творів визначається кількома взаємопов'язаними чинниками. По-перше, жанрово-типологічний аспект: кожен із п'яти концертів Пуленка є першою або єдиною в своєму роді спробою реалізації певної жанрової моделі у французькій музиці відповідного періоду, що надає цим творам значення жанрових прецедентів. По-друге, теоретичний аспект: ці концерти є репрезентативним матеріалом для осмислення процесів жанрового синтезу, дифузії і спадкоємності – зокрема, з позицій морфологічної теорії Олени Зінькевич [41], концепції «поля подібностей» Анни Новак [66] та ідеї «генетичного коду» інструментального концерту Вадима Ракочі [70], що відкриває можливість для системного теоретичного узагальнення, яке досі не було здійснене. По-третє, виконавський аспект: усі п'ять творів активно присутні у сучасному концертному репертуарі і потребують аналітичного підґрунтя для їхнього повноцінного прочитання. Нарешті, по-четверте, аспект рецепції: незважаючи на беззаперечне місце цих опусів у світовій концертній практиці, їхнє вивчення в українському музикознавстві обмежується поодинокими статтями, а цілісне осмислення жанрово-стильової специфіки в контексті всього концертного доробку Пуленка досі не здійснювалося.

Наукова необхідність такого дослідження підтверджується і ширшим контекстом. Концертний доробок Пуленка є показовим віддзеркаленням тих процесів, що визначили обличчя французької музичної культури першої половини ХХ століття в цілому, і його системне вивчення має значення, що виходить за межі аналізу окремих опусів. Водночас отримані результати відкривають перспективу для подальших узагальнень ширшого масштабу: концерти Пуленка можуть слугувати

аналітичною моделлю для осмислення загальної логіки французького неокласицизму як художньої стратегії – не реставрації минулого, а його творчого переосмислення, де традиція присутня не як музейний експонат, а як жива структурна пам'ять, розчинена у сучасному авторському мисленні.

Ступінь вивченості теми. Концертний доробок Франсіса Пуленка досі не отримав цілісного системного осмислення ні у західному, ні у вітчизняному музикознавстві. У фундаментальних монографіях Анрі Еля *Francis Poulenc, musicien français* (1978) [127], Карла Шмідта *Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc* (2001) [163] та Ерве Лякомба *Francis Poulenc* (Paris: Fayard, 2013) [134] концерти розглядаються переважно крізь біографічну та загальностильову оптику, тоді як детальний жанрово-типологічний аналіз залишається поза межами цих праць. Цінним первинним джерелом є також епістолярій [152] та літературна спадщина самого Пуленка – інтерв'ю, статті, есеї [154], де містяться авторські рефлексії щодо природи й задуму окремих концертів, документальні свідчення їх створення та виконання.

Локальний аналіз окремих аспектів концертів здійснено в низці спеціалізованих зарубіжних праць. Кевін Марк Кліфтон у дисертації *Poulenc's Ambivalence* (University of Texas, 2002) [109] досліджує тональну організацію та стильову амбівалентність Концерту для двох фортепіано. Франк Ферраті у монографії *Francis Poulenc à son piano* (Paris: L'Harmattan, 2011) [120] та статті 2016 року [121] аналізує гармонічну мову «Ранкової серенади». Герберт Шнайдер у статті *Comment situer le Concert champêtre?* (2016) [165] з'ясовує стилістичні витоки «Сільського концерту». Спільною рисою цих праць є аспектність і фрагментарність: кожна зосереджується на одному творі або одному параметрі, не претендуючи на типологічне узагальнення. Музично-критичні нариси Еммануеля Рейбеля *Les concertos de Poulenc* [155] є чи не єдиною зарубіжною працею, що охоплює всі п'ять

концертів, однак мають здебільшого панорамний, просвітницький характер і не є суто академічним дослідженням.

У вітчизняному музикознавстві концерти Пуленка висвітлено в дисертації Олени Жукової «Фортепіанна творчість Франсіса Пуленка в контексті французьких клавірних традицій» (2009) [37], де дослідниця влучно характеризує загальну логіку пуленківського шляху в жанрі концерту як «парадоксальну»: від рідкісних жанрових інваріантів через «жанрові супутники» і концерт «подвоєного» складу — до його традиційного «типового» різновиду [37, с. 154]. Цілеспрямованого аналізу всі п'ять концертів набули у статті Олени Антонової «Інструментальний концерт у творчості Франсіса Пуленка: проекції жанру» (2020) [2], де авторка, спираючись на концепцію жанрового інваріанта М. Арановського [7], об'єднує їх у «своєрідний жанровий цикл». Попри аналітичну місткість цієї розвідки, її методологічна оптика — від жанрового інваріанта до конкретних творів — принципово відрізняється від підходу пропонованого дослідження, спрямованого від природи авторського мислення до жанрової системи.

Серед останніх вітчизняних досліджень варто виокремити дисертацію Ірини Бурган «Комунікативні та діалогічні особливості концерту для двох фортепіано з оркестром» (2021) [14], де подвійний фортепіанний концерт Пуленка розглядається в широкому культурологічному контексті жанру, та статтю Дар'ї Гульцової «Особливості втілення жанрово-стильового синтезу в концерті-балеті Ф. Пуленка “Ранкова серенада”» [26], присвячену хореографічному концерту як зразку жанрового синтезу. Ці праці засвідчують зростаючий інтерес вітчизняного музикознавства до концертного доробку Пуленка, однак охоплюють лише окремі твори і не претендують на типологічне узагальнення всього концертного доробку.

Таким чином, концертний доробок Пуленка залишається без цілісного системного дослідження як у вітчизняному, так і в зарубіжному музикознавстві і саме це визначає наукову лакуну, заповненню якої присвячене це дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами. Дисертацію виконано на кафедрі історії світової музики Національної музичної академії України згідно з темою №2 «Історія світової музичної культури» перспективно-тематичного плану науково-дослідницької діяльності Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського на 2021–2025 рр. Тему дисертації в остаточному формулюванні затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського (протокол № 6 від 27.10.2025 р., наказ 234-А).

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки жанрово-стильових модифікацій жанру концерту в творчості Франсіса Пуленка.

Для реалізації поставленої мети у роботі передбачено виконання таких завдань:

- визначити теоретико-методологічні засади дослідження жанрово-стильових модифікацій концерту в сучасному музикознавстві;
- окреслити історико-культурні чинники та стильові вектори розвитку інструментального концерту як жанру і простежити їх реалізацію у французькій музиці першої половини ХХ століття;
- проаналізувати фортепіанні концерти Ф. Пуленка у ракурсі переосмислення неокласичних тенденцій та оновлення традиційних композиційних принципів;
- дослідити специфіку «альтернативних» моделей концерту в творчості композитора, зокрема «Сільського концерту» для клавесина та Концерту для органа, крізь призму діалогу з докласичними музичними традиціями;

- розкрити особливості синтетичної природи хореографічного концерту «Ранкова серенада» як унікальної моделі інструментально-сценічного жанру;
- узагальнити принципи авторської концепції концертного жанру Ф. Пуленка як цілісної творчої лабораторії, що поєднує докласичні традиції з модерною музичною мовою.

Об’єкт дослідження – концерти Франсіса Пуленка в контексті французької музичної культури першої половини XX століття. Предмет дослідження – жанрово-стильові модифікації та специфіка інструментальних моделей у концертах Франсіса Пуленка для фортепіано, клавесина та органа.

Матеріал дослідження – п’ять концертів Франсіса Пуленка: «Сільський концерт» для клавесина з оркестром (*Concert champêtre*, FP 49, 1928); хореографічний концерт для фортепіано і 18 інструментів «Ранкова серенада» (*Aubade*, FP 51, 1929); Концерт для двох фортепіано з оркестром ре мінор (FP 61, 1932); Концерт для органа, струнних і литавр соль мінор (FP 93, 1938); Концерт для фортепіано з оркестром до-дієз мінор (FP 146, 1949). Джерельну базу дослідження складають авторські партитури зазначених творів, епістолярна та літературна спадщина композитора, а також вітчизняні й зарубіжні музикознавчі праці, присвячені його творчості.

Методологія дослідження. В основу дослідження покладено комплексний методологічний підхід, зорієнтований на вирішення визначених завдань. *Системний метод* забезпечує розгляд об’єкта дослідження у цілісності його художньо-естетичних, смислових, композиційних і жанрово-стильових параметрів, уможливаючи виявлення внутрішньої логіки авторського підходу до жанру концерту в усій різноманітності його інструментальних втілень. *Історичний метод* висвітлює специфіку соціокультурних чинників, що зумовили формування

індивідуального стилю Пуленка, та дозволяє окреслити магістральні вектори розвитку інструментального концерту у французькій музиці першої половини ХХ століття. *Феноменологічний метод* застосовується для осмислення жанру концерту як цілісного художнього феномену з властивими йому усталеними та змінними ознаками, що трансформуються в історичному часі та індивідуально-авторському переломленні – від неокласичних фортепіанних моделей до альтернативних жанрових рішень для клавесина, органа та хореографічного втілення. *Теоретико-аналітичний метод* забезпечує осмислення поняття жанрово-стильових модифікацій як наукової категорії та визначення методологічних засад його дослідження у музикознавчому дискурсі ХХ–ХХІ століть. *Стильовий метод* презентує особливості композиторського письма Пуленка в єдності неокласичних орієнтирів, характерної іронічності та ліричної безпосередності висловлювання. Методи *жанрового, структурно-функціонального та гармонічного* аналізу застосовано для виявлення типологічних та індивідуальних параметрів музичного матеріалу й логіки його розвитку в кожному з досліджуваних концертів Франсіса Пуленка. *Порівняльно-типологічний* метод дозволяє зіставити різні моделі жанру в доробку Пуленка, простежити їх трансформацію залежно від інструментального складу, стильової спрямованості та художнього задуму, а також визначити місце кожного твору в контексті індивідуальної авторської концепції жанру.

Теоретична база дослідження сформувалася на основі праць вітчизняних і зарубіжних дослідників, серед яких:

– дослідження узагальнюючого типу, які розкривають культурно-історичний контекст епохи та специфіку французької музичної культури ХХ століття: Гнатів Т. (1993), Жаркова В. (2011, 2017, 2023, 2025), Корчова О. (2020), Бродель Ф. (1994), Brooks, J. (1993), Cocteau J. (1918), Duchesneau M. (1997), Jourdan-Morhange H. (1955), Kelly B. (2013), Miller C.

(2003), Oja C. J. (2000), Pasler, J. (2009, 2014), Rogers, J. (2021), Schneider M. (2014), Sprout L. A. (2000) , Vries W. de (1940–45), Weid J.-N. (1992);

– *теоретичні розвідки, спрямовані на дослідження категорій музичного жанру, стилю, тексту, інтертекстуальності та концепцій діалогу*: Антонова О. (1989, 1997, 2005), Арановський М. (1987), Асаф'єв Б. (1971), Грібінєнко Ю. (2010, 2014, 2023), Зінькевич О. (2023), Іонов В. (2014), Кислюк К. (2009), Клещук В. (2021), Коханик І. (2002, 2004, 2009, 2017), Лігус О. (2018, 2019), Москаленко В. (2011, 2012), Назайкинський Є. (2003), Новак А. (2004), Попов Ю., Ярмо М., Каралюс М. (2022), Савицька Н. (2005, 2008), Самойленко О. (2003, 2020), Скрипнік Л. (2009), Сохор А. (1971), Цуккерман В. (1964), Чернова І. (2008), Шип С. (2002), Adorno T. W. (2002), Cohen É. (1999), Dahlhaus C. (1982), Hanks W. F. (1987), Kallberg J. (1988), Nattiez J.-J. (1976), Samson J. (2001);

– *праці, що висвітлюють генезис, еволюцію та типологію жанру інструментального концерту й супутніх форм*: Антонова О. (2017, 2018), Біла К. (2010, 2011), Блажкевич Г. (1999), Бурган І. (2021), Варданян О. (2021), Ващенко О., Іваницький О. (2025), Бурель А. (2017), Задерацька А. (1981), Заранський В. (2008), Коробецька С. (2010), Пономаренко Е. (2003), Ракочі В. (2021), Решетілов Б. (2021), Сумарокова В. (2001), Сюта Б. (2008), Roeder M. T. (1994);

– *дослідження з історії та теорії розвитку клавірного мистецтва (фортепіано, клавесин, орган)*: Жукова О. (2006, 2019, 2025), Копійка Г. (2021), Кушнірук О. (2008), Лисіна Н. (2016, 2023), Полянський Т. (2017), Ревенко Н. (2018), Сікорська Н. (2016), Шабалтіна С. (2003, 2013), Шадріна-Личак О. (2007), Щербак О., Лисіна Н. (2010), Apel W. (1972), Gillespie J. (1965), Kottick E. (2003), Landormy P. (1948), McAllister A. (2014), Neupert H. (1977), Palmer L. (1979), Richard J. A. (1979), Zhukova O. (2019), Zuckermann W. (1969);

– наукові праці, присвячені життєвому шляху, стильовій еволюції та безпосередньо концертній спадщині Франсіса Пуленка: Антонова О. (2020), Вежневцев І. (2018, 2020), Гульцова Д. (2026), Жукова О. (2009), Менделенко Д. (2017), Михайлова О. (2009), Пізаєва Г. (2018, 2020, 2021, 2023, 2025), Burton R. (2002), Chimènes M. (1999, 2011), Clifton K. M. (2002), Daniel K. W. (1982), Erfttenbeck D. L. (1976), Gammie D. (2001), Hell H. (1978), Ivry B. (1996), Lacombe H. (2013), Machart R. (1995), Reibel E. (1999), Roy J. (1964), Schmidt C. B. (1995, 2001), Schneider H. (2016), Southon N., Nichols R. (2016);

– дослідження контекстуальних паралелей та супутніх інструментально-жанрових традицій:

- постать В. Ландовської та ранній автентизм: Коденко І. (2019), Aldrich P. (1971), Cash, A (1990), Elste M. (2014), Glendon F. (2014), Latcham M. (2006), Landowska W. (1964);
- контекстуальні жанрові паралелі (Сен-Санс, Бріттен, Дюрюфле тощо): Вербицька-Шокот І. (2007), Філатова О. (2005), Халєєва О. (2007), Connesson G., Frindle Y., Kerry G. (2024), Cooke M. (1998), Frazier J. E. (2007).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в українському музикознавстві *вперше*:

- розглянуто концертний доробок Франсіса Пуленка як цілісну творчу лабораторію жанрово-стильових модифікацій інструментального концерту;
- виявлено жанрово-стильову специфіку концертів Франсіса Пуленка: «Сільського концерту» для клавесина з оркестром (1928), хореографічного концерту для фортепіано і 18 інструментів «Ранкова серенада» (1929), Концерту для двох фортепіано з оркестром (1932), Концерту для органа, струнних і литавр (1938) та Фортепіанного концерту з оркестром (1949).

- на основі порівняльного аналізу запропоновано багатопараметричну типологію п'яти концертів Пуленка, що охоплює жанрово-стильові, інструментально-драматургічні та композиційні виміри кожного твору;
- уведено поняття «альтернативні моделі фортепіанного концерту» для класифікації пуленківських концертів для клавесина і органа (темброва альтернатива фортепіано) та «Ранкової серенади» (як моделі розширення жанрових меж).

Дістали подальшого розвитку:

- принципи дослідження французького неокласицизму першої половини XX століття;
- концепція інструментального концерту XX століття як відкритої жанрової системи, здатної до синтезу з театральними, сакральними та камерно-ансамблевими моделями.

Запропоновано новий погляд:

- на традицію як активний ресурс модерної мови Пуленка;
- на природу композиторського мислення Франсіса Пуленка.

Практичне значення дослідження. Практичне значення роботи полягає в тому, що її результати можуть бути використані у виконавській, педагогічній та науково-дослідній практиці, зокрема в курсах історії західної музики, аналізі музичних форм, історії фортепіанного мистецтва. Матеріали дисертації можуть бути застосовані при підготовці концертних програм, анотацій та методичних рекомендацій для виконавців, які звертаються до концертного репертуару Франсіса Пуленка. Запропонована типологія жанрово-стильових модифікацій концерту може слугувати методологічним орієнтиром для подальших досліджень концертного жанру в європейській музиці XX століття.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження висвітлені у 3 наукових публікаціях фахових наукових видань,

затверджених ДАК МОН України. Окремі теоретичні та методичні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри історії світової музики Національної музичної академії України, а також на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях та круглих столах: Міжнародна науково-освітня конференція «Гуманістичні цінності людства в реаліях сучасного світу», Київ, 8 червня 2023 року; Всеукраїнський круглий стіл на тему «Український фестивальний рух в умовах війни як один з найвагоміших важелів музично-історичного процесу», Київ, 3 жовтня 2023 року; Круглий стіл «Про стан сучасного виконавського мистецтва», Київ, 27 жовтня, 2023 року; VII Міжнародна наукова конференція «Україна. Європа. Світ», Київ, 2–4 листопада, 2023 року; XIII міжнародна наукова конференція «Ювілейні і пам'ятні дати 2023 року», Київ, 20–21 листопада 2023 року; Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку», Київ, 7 грудня 2023 року; Міжнародна науково-практична конференція «Україна – ЮНЕСКО: 70 років разом», Київ, 25 квітня 2024 року; Всеукраїнська науково-практична конференція Сучасна музика від акустики до електроакустики: теорія та практика», Київ, 26–27 квітня 2024 року; Всеукраїнський круглий стіл «Сучасні тенденції у музичному мистецтві», Київ, 26 вересня 2024 року; VIII міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ», Київ, 7–9 листопада 2024 року; VI Міжнародна наукова конференція НАМ України. «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології». Київ, 13–14 листопада 2024 року; XXIV Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці», Київ, 28–30 березня, 2025 року; Міжнародна наукова конференція «Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект», Київ, 5–7 травня, 2025 року; Всеукраїнський круглий стіл на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві», Київ, 5 червня, 2025 року; НМАУ ім. П. І. Чайковського, XV міжнародна наукова

конференція «Ювілейні і пам'ятні дати 2025 року» (20–21 листопада 2025 року, Київ). Міжнародна наукова конференція «Національно-культурний дискурс як парадигма мистецьких цінностей: традиції і діалоги у вимірах сучасності», Київ, 4–6 травня 2026 року.

Структуру роботи складають вступ, три розділи, висновки, перелік використаних джерел налічує 172 позицій, з них 72 іноземними мовами. Обсяг основного тексту роботи – 168 сторінок, загального – 207 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ КОНЦЕРТ XX СТОЛІТТЯ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ФРАНЦУЗЬКИЙ КОНТЕКСТ

1.1 Методологічні засади дослідження жанрово-стильових модифікацій інструментального концерту у музиці XX століття.

Інструментальний концерт належить до жанрів європейської музичної культури, чия історія поєднує стійкість основних принципів із постійним внутрішнім оновленням. Від барокових моделей *concerto grosso* до класичної та романтичної традиції цей жанр формувався як особлива форма музичної взаємодії, у центрі якої перебуває ідея концертності, що засадничо спирається на драматургічно напружений діалог соліста й оркестру, співвідношення індивідуального висловлювання та колективного звучання. Музика XX століття відкриває новий етап у його історії: у змінених естетичних умовах концерт зберігає впізнавані жанрові контури, проте водночас виявляє широку варіативність композиційних рішень, типів драматургії та стильових орієнтацій. У різних національних традиціях і в авторських інтерпретаціях він виступає як динамічна жанрово-стильова модель, здатна акумулювати історичну пам'ять жанру і водночас відкривати простір для нових художніх інтерпретацій. Така історична ситуація змушує звернутися до ширшого кола питань: яким чином у музиці XX століття функціонує сама ідея жанру, якими є механізми взаємодії традиції та новаторства, через які форми спадкоємності відбувається переосмислення усталених жанрових моделей. Саме у цьому проблемному полі й постає потреба осмислення методологічних засад дослідження інструментального концерту новітньої доби.

Постановка цих питань безпосередньо виводить до проблеми жанру як однієї з ключових категорій музикознавчого аналізу, що впродовж XX–

XXI століть набула особливої теоретичної складності. У сучасному науковому дискурсі відсутнє єдине усталене визначення жанру, натомість він визначається як багатовимірне явище, інтерпретація якого залежить від методологічних засад дослідження, історичного горизонту та аналітичної перспективи.

Упродовж XX століття сформувалися кілька впливових моделей осмислення жанру, пов'язаних із різними дослідницькими традиціями. У працях Б. Асаф'єва [8], В. Цуккермана [94], А. Сохора [85], М. Арановського [7], Є. Назайкінського [65] та інших дослідників, жанр розглядається у зв'язку з історичними типами музичного мислення, інтонаційною природою музики та соціокультурними умовами її функціонування. У цій перспективі жанр розгортається як динамічна, історично змінна система, в якій варіативність конкретних реалізацій поєднується з наявністю структурних і функціональних інваріантів, що забезпечують спадкоємність музичної практики. Такий підхід дозволяє розглядати жанр одночасно як процес історичної трансформації і як категорію, здатну до аналітичного узагальнення.

Водночас орієнтація на виявлення інваріантних ознак і системних зв'язків виявляється недостатньою для опису тих явищ музики XX століття, у яких індивідуальна композиційна логіка виходить за межі усталених жанрових моделей. Це зумовлює необхідність переосмислення самого статусу жанру як аналітичної категорії.

Особливо показовою у цьому контексті є позиція Карла Дальгауза (Carl Dahlhaus), який пов'язує трансформацію жанрового мислення зі зміною принципів естетичного судження. Дослідник наголошує, що як художні твори, так і критерії їх оцінки мають історичний характер і «несуть на собі відбиток епохи» [114, с. 90]. У цьому ракурсі утвердження ідеї, згідно з якою твір має розумітися «на власних засадах» і оцінюватися відповідно до внутрішньої міри, яку він «не поділяє з жодним іншим

твором», інтерпретується як симптом історичного процесу – «занепаду або виснаження типів і жанрів» [114, с. 90]. Відповідно, послаблення жанрових структур сприймається не випадковим явищем, а закономірним наслідком зміни естетичної парадигми. За Дальгаузем, у музиці XIX століття ця тенденція лише окреслюється, тоді як у XX столітті процес «емансипації від типів» досягає завершення: «кожна індивідуальна структура ніби залишається сам на сам із собою <...> без відсилання до будь-якої схеми, яка могла б її обмежувати або підтримувати» [114, с. 90]. За таких умов композитор змушений самотійно створювати систему обмежень, що раніше задавалася жанром, а отже, співвідношення між індивідуальним і типологічним у музичному мисленні принципово змінюється.

Разом з тим, звернення до історії музично-теоретичної думки дозволяє Дальгаузу показати, що попередні моделі естетичного мислення були безпосередньо пов'язані з жанровою системою. Так звана риторична критика, яка зберігала вплив до середини XIX століття, була орієнтована на жанри та їх стильові норми: окремий твір розглядався як реалізація певного типу або як його модифікація [114, с. 91]. У цьому контексті жанр мислився як своєрідний «організм», розвиток якого досягає визначеної вершини, що, своєю чергою, дозволяє виводити нормативні критерії оцінки з історично сформованих зразків.

Згасання теорії жанрів, за Дальгаузом, відкриває простір для іманентної інтерпретації, однак водночас призводить до кризи естетичного судження. Втрата опори на жанрові норми ускладнює аргументацію оцінок, які дедалі частіше спираються на невизначене «відчуття музичної узгодженості або неузгодженості», що важко пояснити в термінах композиторської практики [114, с. 91]. При цьому сама вимога розуміти твір «без передумов» вступає у напруження з необхідністю порівняння, без якого естетичне судження виявляється проблематичним.

Отже, у концепції Дальгауза жанр постає як історично змінна категорія, що впродовж тривалого часу виконувала функцію нормативної опори в системі естетичного мислення, але в умовах новітньої музики втрачає цю роль. Йдеться не про зникнення жанру як такого, а про радикальну трансформацію його статусу від організуючого принципу до ослабленої структури, яка більше не забезпечує стабільності критеріїв оцінки.

Це зміщення у розумінні жанру знаходить подальше осмислення у сучасному західноєвропейському музикознавстві, репрезентованому, зокрема, у статті Джима Самсона (Jim Samson) «Жанр» в *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [162]. На відміну від концепції Дальгауза, що фіксує кризу жанрової нормативності, Самсон пропонує розглядати жанр як історично змінну й багаторівневу категорію, що функціонує в межах культурної практики.

Однією з вихідних позицій такого підходу є розуміння жанру як категорії, що формується на основі принципу повторення: жанр «кодифікує минулі повторення і водночас орієнтує на майбутні» [162]. У цьому визначенні жанр постає не як сукупність сталих ознак, а як динамічний механізм культурної пам'яті, що забезпечує впізнаваність і відтворюваність музичних практик.

Водночас Самсон підкреслює, що жанр не є виключно аналітичною класифікаційною категорією. Він розмежовує два принципово різні підходи до його осмислення: жанр як інструмент класифікації та жанр як чинник комунікації. У другому випадку жанр функціонує як «орієнтаційний фактор у комунікації» (*an orientating factor in communication*), що забезпечує взаєморозуміння між композитором, виконавцем і слухачем [162]. Отже, жанр в такій перспективі виявляється не лише формальною структурою, а й умовою інтерпретації та сприйняття. Важливо, що цей підхід спирається на ширший історико-теоретичний контекст. Зокрема, Самсон звертається

до класичної типології Гвідо Адлера, в якій жанр мислиться як категорія музичної класифікації, а також до критичної традиції Теодора Адорно, для якого жанр пов'язаний із соціальною функцією музики та її включеністю у культурні практики [101].

Сформований у гуманітарних науках другої половини XX століття підхід до жанру як комунікативної практики отримує концептуальне оформлення, зокрема, у праці Вільяма Хенкса «Дискурсивні жанри в теорії практики» [126], де жанр визначається як сукупність соціально зумовлених конвенцій та очікувань. Поширення цього підходу в музикознавстві засвідчується, зокрема, активізацією досліджень жанру в середині 1980-х років, про що свідчать матеріали щорічного зібрання Американського музикознавчого товариства 1986 року [162].

Розгортаючи цю перспективу, Самсон звертає увагу на подальші розробки жанрової проблематики в музикознавстві, зокрема у працях Джефрі Кальберга (Jeffrey Kallberg), де поняття жанру зазнає принципового переосмислення, що пов'язане з відмовою від його трактування як сукупності іманентних ознак. Кальберг пропонує розглядати жанр як форму комунікативної взаємодії, наголошуючи, що він функціонує передусім як «умовний договір» між композитором та слухачем: композитор погоджується використовувати деякі прийняті норми, шаблони та художні засоби жанру, а слухач погоджується інтерпретувати деякі аспекти твору у спосіб, зумовлений цим жанром [131, с. 243]. У цьому контексті жанрова назва не описує структурні характеристики твору, а виконує роль маркера, що активує певну систему очікувань, розкриваючись як процесуальна категорія, у якій смисл формується в динаміці взаємодії між текстом і його рецепцією.

Розвиваючи цю тезу, Кальберг підкреслює, що «мінливість у жанровому кодуванні, здається, є основою самого поняття жанру, і слухач, і композитор звикли коригувати свої очікування» [131, с. 246], тому

очікування не є ані універсальними, ані незмінними. Вони формуються історично і залежать від конкретного культурного контексту, в якому функціонує музичний твір. Саме тому жанрове позначення не гарантує відповідності певному набору ознак: воно лише окреслює горизонт інтерпретації, який може бути як підтверджений, так і трансформований у процесі сприйняття. У цьому ракурсі особливого значення набуває не відповідність жанровій нормі, а способи її варіювання, зміщення або навіть підриву, що відкриває додаткові смислові рівні твору.

Звертаючись до аналізу ноктюрнів Ф. Шопена, Кальберг демонструє, що жанр функціонує як історично змінний код, значення якого виникає через «реконструкцію контекстів і традицій» [131, с. 243]. Це означає, що жанрова ідентифікація твору залежить не лише від його внутрішніх характеристик, а й від того, як саме відтворюється культурно-історичне поле його сприйняття. Такий підхід дозволяє інтерпретувати жанрові відхилення, поєднання різних моделей або іронічне переосмислення жанрових ознак не як руйнування системи, а як один із механізмів її функціонування. У результаті жанр постає як відкрита, варіативна структура, здатна акумулювати різні смислові стратегії в межах єдиного комунікативного простору.

Відкритість і варіативність жанрових характеристик, виявлена у працях Кальберга, зумовлює необхідність уточнення тих механізмів, які забезпечують збереження жанрової ідентичності за умов історичної мінливості та розмитості меж. Якщо у комунікативній перспективі жанр постає як система орієнтації, що регулює взаємодію між композитором і слухачем, то постає питання про механізми його категоризації, тобто про те, на яких підставах взагалі можливе віднесення конкретного твору до певного жанру.

У цьому напрямі показовою є концепція польської дослідниці Анни Новак (Anna Nowak), яка пропонує розглядати жанр у межах когнітивної

моделі категоризації. Вихідним пунктом її міркувань стає констатація того, що у музиці ХХ століття традиційні жанрові назви продовжують використовуватися, попри суттєву трансформацію конструктивних принципів творів, що призводить до термінологічної та аналітичної невизначеності.

Звертаючись до дефініції жанру як комплексу ознак, дослідниця підкреслює необхідність урахування різних рівнів його функціонування, зокрема «соціологічних чинників (функції, мета, умови виконання)» та «іманентно музичних чинників (стиль, склад виконавців, структура, форма)» [66, с. 439]. При цьому принципово важливим є розмежування постійних і змінних ознак жанру, що дозволяє пояснити історичну варіативність конкретних жанрових реалізацій без відмови від самого поняття жанру як такого.

Розглядаючи композиторську практику ХХ століття, А. Новак окреслює кілька типових стратегій співвіднесення твору з жанровою традицією: від повної відмови від усталених жанрових термінів до їх збереження як знаків історичної спадкоємності, а також проміжні моделі, у яких сучасний твір зберігає зв'язок із жанровим прототипом через систему часткових подібностей. У цьому контексті особливо показовим є висловлювання Германа Данузера (Hermann Danuser), на яке посилається дослідниця: «музика завжди є чимось більшим, ніж жанр, але без жанру не існує музики»¹ [цит. за 66, 438]. Ця теза фіксує подвійність статусу жанру в сучасній музичній культурі: з одного боку, він втрачає нормативну жорсткість, з іншого, зберігає функцію необхідного орієнтира.

Ключовим методологічним кроком у концепції А. Новак є перенесення проблеми жанру в площину когнітивної категоризації. Спираючись на ідею прототипної організації категорій, дослідниця

¹ «Musik ist immer mehr als Gattung, aber ohne Gattung gibt es keine Musik»

розглядає жанр як відкриту структуру з ядром і периферією, у межах якої окремі твори можуть виявляти різний ступінь належності до певної жанрової моделі. Такий підхід дозволяє подолати суперечність між історичною мінливістю музичних форм і потребою їх системного опису, відкриваючи можливість осмислення жанрово-стильових модифікацій як закономірного результату розвитку музичного мислення у XX столітті.

Показово, що ця когнітивно-прототипна модель польської дослідниці увійшла у вітчизняний науковий обіг завдяки публікації її праці в українському перекладі у збірці наукових статей у 2004 році. Це зумовило її пряму рецепцію в українському музикознавстві, де проблема дослідження рухливості й модифікацій жанрових прототипів набула особливої аналітичної гостроти.

Важливим етапом узагальнення цих процесів у вітчизняному дискурсі стала концепція В. Іонова (2014), який дослідив категоріальну взаємодію в системі «жанр – форма – стиль» у координатах художнього діалогу [42, с. 90]. Дослідник обґрунтовує тезу, що первісна конвенціональність музичного мовлення має суто жанрову природу, внаслідок чого саме жанрові пріоритети стають детермінантами формування індивідуального авторського стилю. У його логіці музична форма постає інтегральною ланкою, де процесуальне становлення смислу безпосередньо змикається з його структурно-текстовою речовістю, дозволяючи аналітику через конкретні композиційні рішення виявляти зони смислових збігів чи неузгодженостей. У межах цієї концепції жанрові структури визначаються як значно сталіші порівняно зі стильовими компонентами, оскільки саме вони виступають семантичними детермінантами, що фіксують тривкі межі для контекстуальних коливань художнього смислу та кодифікують комплекс виразних засобів, включаючи артикуляцію, типи фактури й метроритмічну періодичність. Особливе місце у розвідці В. Іонова посідає обґрунтовування феномена виконавської

форми, яка виступає медіатором, що переводить часову організацію звучання в нормативну логіку просторово-фактурних координат нотного тексту, трансформуючи виконавську прагматику в безпосередній художній зміст [42, с. 90].

Спрямовуючи аналітичний вектор на розкриття «жанрової презумпції виконавського діалогу» [42, с. 91] та залежності жанрової форми від виконавських засобів, В. Іонов безпосередньо залучає у своїй розвідці низку спеціалізованих вітчизняних досліджень середини 2000-х років, чий поняттєвий апарат має характер методологічної екстраполяції і є принциповим для дослідження концертної сфери. Так, спираючись на працю О. Філатової [92], дослідник акцентує увагу на комунікативній природі виконання, що унаочнює взаємозв'язок між «прагматичними засобами інтерпретації» та жанровою семантикою твору, а також залучає розгорнуту дефініцію ліричного роду, марковану свободою композиції, прелюдійністю та імпровізаційністю, як надійний інструмент аналізу новітніх інструментальних структур [42, с. 91]. У цьому ж виконавсько-семантичному річищі розглядається концепція Г. Жук [34], де виконавський професіоналізм трактується як специфічний код до авторської композиторської мови, а сам феномен концертності постає особливим жанровим різновидом самої виконавської діяльності, слугуючи потужним стимулом її історичної еволюції. Подальший огляд критеріїв сучасних процесів у статті В. Іонова спирається на розвідки І. Вербицької-Шокот [20], яка запропонувала метод дослідження жанрово-стильових модифікацій через призму індивідуальних композиторських інтерпретацій та деформацій усталеного канону літургійного чину, а дисертація О. Халєєвої [93] залучається як переконливий приклад музикознавчої праксеології, де значення художньої практики обґрунтовується як наскрізна універсалія культури, здатна транслювати духовні та сакральні смисли.

Паралельно з дослідженням виконавсько-діалогічних чинників, у вітчизняному музикознавстві активно розвивається самостійна лінія комплексного історіографічного аналізу жанрових систем, представлена, зокрема, статтею О. Лігус та В. Лігуса «Проблема жанру в музикознавчих дослідженнях XX–XXI ст.» (2018). Автори констатують поняттєву рухливість та відсутність жорстких меж дефініції жанру, що виявляється особливо гострим для аналізу сучасного мистецтва XXI століття, маркованого інтенсивним жанровим синтезом в естетичних умовах епохи постмодерну. Систематизуючи фундаментальні концепції XX століття, дослідники виокремлюють три провідні чинники, що визначають комплекс категоріальних ознак жанру: соціокультурний (соціальне призначення), комунікативний (умови й функції побутування) та іманентно-музичний (склад, спосіб виконання, зміст, форма й засоби виразності) [55, с. 190]. На основі цих критеріїв автори диференціюють три магістральні напрями історичної класифікації: соціомузичний (репрезентований теорією ужиткових і художньо-естетичних об'єктів Г. Бесселера та середовищною класифікацією А. Сохора), змістовий (розгорнутий В. Цуккерманом через поділ на ліричні, епічні та моторні категорії) та функціональний (сформульований О. Соколовим на основі практичних і художніх функцій взаємодії мистецтв) [55, там само]. У фокусі уваги авторів постає концепція М. Арановського, який визначав жанр як екстрамузичне явище, що поєднує в собі зовнішню структуру (пов'язану з онтологічним буттям і соціокультурним середовищем) та внутрішню структуру, яка репрезентує структурно-семантичний інваріант (тип змісту в типі структури) як кінцевий пункт типізації. Залучаючи теорію Л. Шаповалової, дослідники фіксують способи функціонування жанру як типу інтонування, композиції й драматургії, де категорія жанровості постає як типізована інтонація, здатна до узагальнення образності. Аналізуючи еволюцію історичної типології, О. Лігус та В. Лігус простежують шлях від класичної дихотомії

до концепцій трьох шарів В. Конен і М. Кагана та триступеневої моделі соціальних форм буття музики Є. Назайкінського (синкретичної, професійної та віртуальної), де в електроакустичних умовах жанри перетворюються на автономні номінальні об'єкти. Наріжним методологічним висновком статті постає актуалізація висунутої М. Арановським концепції жанрового «віку», що фіксує рух художньої моделі через стадії формування, стабілізації (набуття інваріанта) та дестабілізації [55, с. 193]. Саме стадія глобальної дестабілізації, за переконанням авторів, маркує сучасну інформаційну епоху, приводячи до руйнації традиційних канонів, виникнення жанрових гібридів та виходу творчості на рівень радикальної індивідуалізації, коли композиційні структури повністю відмовляються від типізованого шару.

Процеси дестабілізації та розмивання класичних структурних контурів набувають принципово нового, радикального філософського переосмислення у спільній розвідці Ю. Попова, М. Ярको та М. Каралюс (2022). Окреслюючи наукову актуальність свого дослідження, автори безпосередньо спираються на той факт, що у просторі сучасної музикознавчої думки дедалі чіткіше констатується домінування фази глобальних жанрових модифікацій, притаманних мистецтву модернізму та постмодерну. Свідченням системного характеру цих процесів постає ціла низка спеціалізованих розвідок початку XXI століття, серед яких праці О. Білої [9, 10], В. Заранського [40], С. Коробецької [48], О. Ляхіної [59], а також вище згадана розвідка А. Новак, які спільно фіксують закономірність деформації традиційного канону. Зазначена художня ситуація, на переконання Ю. Попова та співавторів, гостро порушує питання методологічно виваженого поняттєво-сміслового оновлення самої категорії жанру. Відповідно, у праксеологічному вимірі реальну перспективу досягнення новітньої жанрової форми доречно мислити як еталонну індикацію — специфічний інформаційний орієнтир, покликаний

забезпечити когнітивну канву сприйняття реципієнта в належних поняттєвих межах, що є життєво необхідним в умовах тотальних метаморфоз художньої специфікації твору. На основі цих вихідних позицій дослідники остаточно виводять жанрову теорію за межі суто матеріальних, класифікаційних чи архітектонічних схем, переносячи її аналіз у координати постнекласичної наукової картини світу [69, с. 109]. Центральним концепційним осередком їхніх наукових пошуків постає обґрунтування феномена метажанрової форми, яка інтерпретується не як фіксована конструктивна модель, а як синергетично новітній, вищий рівень організації самого художнього мислення. У дослідженні авторів доводиться, що в епоху глобальних естетичних трансформацій модернізму та постмодерну відбувається фундаментальне зміщення: традиційні, канонічні закони мовомислення заступаються стратегією тотальної семантизації чистої звукової форми-ідеї [69, с. 111]. Префікс «мета-» у цій концепції регламентує особливий тип стосунків із традиційною системою академічних жанрових амплуа, позначаючи свідомий трансрегресивний прорив «крізь» та «поміж» усталеними предметами художнього усвідомлення [69, с. 112]. За переконанням дослідників, новітня композиторська практика дематеріалізує жанровий канон як конструктивну схему, проте зберігає його глибинну пам'ять у вигляді суб'єктивної, психоемоційної модальності, яка розгортається безпосередньо у ментальному полі культури, або у так званій «психодумкосфері» [69, с. 109]. Метажанрова форма, таким чином, апелює до сприйняття звуку як самодостатнього акустичного та духовного континууму, де композиторська воля моделює нову реальність через мікромолекулярні інверсії в лоні самої звукової матерії, перетворюючи колишні жанрові маркери на вільні психоемоційні коди [69, с. 111]. Ю. Попов, М. Ярکو та М. Каралюс наочно демонструють цей феномен на прикладі знакових модерністських проєктів, зокрема «Музики для струнних, ударних і челести» Б. Бартока, яка долає

концертні обмеження й розгортає суто медитативну природу через параболічне співвідношення композиційних пластів, а також «Камерної музики» та «Концертної музики» П. Гіндеміта, де параболічне зчеплення концепційних сегментів здійснює «синергію життєвих емоцій» в інтонаційному «Континуумі Світу музичних ідей» [69, с. 111]. У постмодерній свідомості ця метажанрова логіка, за спостереженням авторів, виходить на рівень глобальних метамовних перформансів та інструментально-тембрового театру, де звукові компоненти слова та візуально-позавербальні симулякри діють в умовах тотального атематизму. Узагальнюючи цей розлогий філософський зріз, дослідники доводять, що сучасне художнє буття вимагає від аналітика відмови від механістичного порівняння текстів і переходу до досягнення «Світу музики як акустичного середовища» [69, с. 112].

Зазначена панорама теоретичних моделей переконливо засвідчує, що процеси жанрово-стильової дестабілізації та модифікації є визначальними координатами музичного мислення ХХ століття. Вони безпосередньо проєктуються на неокласичний контекст першої половини сторіччя, у лоні якого створювався й концертний доробок Франсіса Пуленка. Разом з тим, попри вагомість наявних теоретичних розвідок, питання науково обґрунтованої методики для якісного аналізу взаємозв'язків успадкованого й новаторського в конкретному творі, за словами видатної української науковиці О. Зінькевич, досі залишається одним із найменш досліджених у музикознавстві [41]. У своїй монографії, присвяченій аналізу української симфонії 1970–1980-х років у генетико-типологічному аспекті, дослідниця пропонує строгу системно-процесуальну модель, яка дозволяє перевести філософські категорії спадкоємності в площину точних дослідницьких студій. На наш погляд, саме цей підхід є найбільш плідним для всебічного вивчення жанрово-стильових модифікацій концертів Франсіса Пуленка, оскільки він дає змогу

розкрити унікальність індивідуальних рішень композитора через фіксацію його діалогу з традицією. З огляду на це, в межах нашого підрозділу доречно зупинитися на концепції дослідниці більш детально.

Упровадження системно-процесуального підходу О. Зінкевич у методологічний каркас нашого дослідження дозволяє принципово змінити ракурс вивчення інструментального концерту новітньої доби, перевівши аналіз із площини простого фіксування авторських експериментів у координати глибокого текстоцентричного осягнення еволюції жанру. Основним теоретичним підґрунтям цієї моделі постає суворе розмежування категорій композиторської творчості як емпіричної сукупності завершених творів та власне музичного процесу, який трактується не як пасивна хронологічна сума «симфонічних фактів», а як «складну динамічну систему, що охоплює багаторусні стильові течії, зіткнення художніх рядів та різноспрямованих родових і жанрових тенденцій» [41, с. 8]. Категорія процесу в такій інтерпретації фіксує незмінну процесуальність самого буття жанру, інтегруючи в собі складні типологічні, стильові, родові та видові чинники оновлення, якими цей рух безпосередньо забезпечується. Для структурування цієї багаторівневої динаміки дослідниця пропонує універсальну тривимірну систему координат, аналітичні перетини якої дозволяють наочно змодельовати логіку історичного розвитку. Вертикальним перетином цієї матриці виступають спадкоємні зв'язки, що об'єднують віддалені історичні пласти й забезпечують діяхронну трансляцію досвіду попередніх епох; горизонтальний перетин охоплює чинні для кожного конкретного етапу, періоду чи епохи взаємодіючі та протиборчі потоки синхронного зрізу, представлені індивідуальними стилями, школами та напрямками; діагональ же утворюють спільні типологічні річища – фундаментальні типи художнього мислення, які стабільно функціонують у різних історичних координатах і в лоні різних авторських систем [41, с. 8–9]. Завдяки такій системній конфігурації

проблема аналізу жанрово-стильових модифікацій позбавляється дескриптивного хаосу, відкриваючи дослідникові можливість аспектного вивчення діалектики традиційного та новаторського на перетині синхронії та діахронії.

Важливою аналітичною перевагою концепції О. Зінькевич постає послідовне подолання поняттєвої розпливчастості та невизначеності обсягу базових дефініцій теорії спадкоємності, що тривалий час унеможливлювало їх використання як точних інструментів музикознавчого аналізу. Бажаючи надати категоріальному апарату аналітичної строгості, дослідниця здійснює детальне розчленування спадкоємних зв'язків за морфологічними, функціональними та часовими ознаками, залучаючи методологічний досвід суміжних гуманітарних наук. У результаті формується вивірена класифікація морфологічних градацій традиції, яка дозволяє чітко диференціювати зв'язки за видами, визначаючи характер і глибину взаємодії автора з успадкованим матеріалом. На нижчих рівнях цієї шкали розташовуються зовнішня подібність, у межах якої суворо розмежовуються випадковий збіг, що свідчить про повну відсутність реального творчого впливу попередника, та учнівська стадія у професійному формуванні митця, а також запозичення, яке за характером композиторської інтенції може виступати як навмисне (свідоме) або ненавмисне (неусвідомлюване) [41, с. 10]. Принципово нове теоретичне навантаження в концепції отримує категорія наслідування, що так само може бути прямим (декларованим) або мимовільним. На відміну від запозичення, яке поширюється лише на окремі, локальні елементи художнього тексту, при наслідуванні «зразок використовується як ціле <...> лише як загальна вихідна модель за принципом аналогізування» [41, с. 10]. О. Зінькевич наголошує, що хоча нетворчі форми цих градацій здатні призводити до епігонства й еклектики, в контексті різних історико-стильових епох вони володіють потужним потенціалом і за умови диференційованого підходу спрямовують митця до

глибокого творчого переростання оригіналу. Вищою ж формою спадкоємності в розробленій системі обґрунтовується глибоке творче освоєння, за якого безпосередній вплив попередника стає майже невлотним на технологічному рівні, а сама традиція присутня в новому тексті у розчиненому, «знятому» вигляді, повністю ідентифікуючись з індивідуальним стилем композитора.

Морфологічна градація зв'язків суттєво поглиблюється в концепції через їх функціональне розмежування, тобто через аналіз тієї конкретної ролі, яку сторонній вплив відіграє в долі художньої системи, що його сприймає. Дослідниця формулює три базові значення цієї функції: перший поштовх, який постає спонукальним імпульсом до вибору самого напрямку творчих пошуків; стимулювання вже раніше визначеного вектора діяльності; або ж різка зміна попереднього ходу справи [41, с. 10]. При цьому підкреслюється неоднозначність функціонального впливу, який може як прискорювати, так і сповільнювати загальний розвиток форми, оскільки гальмування процесу не завжди є регресивним чинником, а може відображати етап кількісного накопичення матеріалу, що згодом сприятиме якісним метаморфозам системи. Канали спадкоємності розглядаються через фіксацію конкретних рівнів художнього явища, на яких безпосередньо здійснюється вплив традиції, охоплюючи світоглядний, проблемно-тематичний, стильовий, композиційний та стилістичний яруси тексту, де універсальність художнього впливу прямо маркується його багатоярусністю. Залежно від міри близькості чи відмінності творчих позицій митців, зв'язки можуть набувати контрастного, полемічного чи відкрито конфліктного характеру, підтверджуючи тезу, що будь-яка спадкоємність є передусім боротьбою, руйнуванням старого цілого задля нового будівництва зі старих елементів. За часовою віссю диференціюється поступальна та ретроспективна спадкоємність, яка в умовах синхронного зрізу завжди виявляє діахронну дію, оскільки в кожній сприйнятій традиції

розчинений досвід багатьох попередників, завдяки чому вона набуває колективного характеру, розгалужуючись на пряму й непряму, неусвідомлювану й усвідомлювану [41, с. 11].

Перед початком безпосереднього аналізу форм спадкоємності у творчості певного митця методологія О. Зінькевич вимагає чіткої верифікації виявлених зв'язків шляхом їхнього точного розподілу на генетичний, типологічний та контактний ряди [41, с. 11–12]. Генетичні зв'язки позначають безпосередню спорідненість за походженням, окреслюючи родовід художнього явища, конкретного твору чи школи. Типологічні зв'язки відображають об'єктивну спільність між явищами, яка виникає абсолютно поза прямими взаємовпливами, постаючи як результат подібних умов суспільного й художнього розвитку та віддзеркалюючи спільні закономірності еволюції музичного мислення. Наголошуючи на нерозривній злитості генетичних і типологічних процесів у реальній практиці, дослідниця вказує на їх діалектичну єдність, оскільки генетичний зв'язок часто актуалізується завдяки наявності типологічного тла, а типологічна спільність здатна визрівати всередині єдиного генетичного ряду. Контактні зв'язки репрезентують пряму взаємодію художнього явища з іншими системами, що синхронно чи діахронно функціонують у межах національної або світової культури, де діє вся розгалужена система мистецтва, незамкненість якої підкреслює вагу міжнаціональних і міжкультурних взаємовпливів. Дослідниця виводить важливий закон історичної детермінованості обмінних процесів, згідно з яким чим вищим є рівень розвитку національної культури, тим більш вибірковою постає її ставлення до засвоєння інонаціонального досвіду, найвищим результатом якого є асиміляція – повне національне засвоєння сприйнятого матеріалу [41, с. 12]. На рівні мікроструктур (творчості конкретного композитора) життєво важливим стає врахування генетики самих видів і жанрів, а також вивчення перехресних форм спадкоємності на їхньому перетині, адже саме

жанровий синтез, виступаючи наскрізною умовою поступального руху культури, не лише значно ускладнює вихідну генетичну формулу твору, а й перетворюється на один із головних чинників авторського новаторства.

Аналітичне розкриття механізму спадкоємності, тобто самого процесу творчого перероблення успадкованого матеріалу, О. Зінькевич підпорядковує філософському закону діалектики загального та особливого. У художньому тексті загальне (повторюване, сприйняте через систему зв'язків) та одиничне (неповторюване, індивідуальне авторське переосмислення) утворюють особливе – індивідуальну художню унікальність твору. Спираючись на положення естетичної теорії, дослідниця обґрунтовує парадоксальну природу новаторства, де унікальність виникає не з винайдення абсолютно нових елементів, а з їхнього самотутнього поєднання в лоні структури, підтверджуючи положення Ю. Лотмана про те, що будь-який новаторський твір складається із традиційного матеріалу, а його неповторність виявляється індивідуальним перетином численних повторюваностей [41, с. 13]. У цьому контексті актуалізується теза В. Шкловського, згідно з якою для виявлення сутності художньої неповторності монтажної за своєю природою форми «є необхідним аналіз несхожості схожого» [41, там само]. Ця аналітична логіка безпосередньо унаочнює позицію О. Зінькевич, згідно з якою індивідуальність композиторської мови виявляється передусім у тому, як саме автор переосмислює та використовує вкорінені в його свідомість традиційні пласти, а художня унікальність постає цілісною структурою поєднання елементів, де самотутність народжується не самими компонентами, а неповторним характером їхнього архітектонічного зчеплення. Для практичного втілення цієї теоретичної логіки в аналітичну практику О. Зінькевич розробляє чіткий п'ятикроковий алгоритм, спрямований на виявлення перетинальних повторюваностей та характеру їх трансформації, який передбачає розмежування типізованого та

індивідуалізованого шарів твору; розмежування його типологічних, генетичних і контактних зв'язків; здійснення типологічної атрибуції твору; виведення його генетичної формули та виявлення характеру й міри творчого перетворення успадкованого матеріалу [41, с. 13–14].

У межах першого дослідницького вектора, спрямованого на розмежування типізованого й індивідуалізованого шарів, О. Зінкевич обґрунтовує потребу визначення точного обсягу генетичної пам'яті жанру в аналізованому тексті. Визначивши зони й масштаби дії структурно-семантичного інваріанта, який виявляє глибинну структуру й архетип жанру, та вилучивши ці константні ознаки з подальшого розгляду, аналітик конкретизує поле дослідження, оскільки саме варіантна реалізація інваріантної моделі (індивідуалізований шар) і народжується в результаті складних переплетінь різних форм спадкоємності [41, с. 14]. Наступні кроки вимагають опори на сталі орієнтири типологічної класифікації. Констатуючи значну термінологічну строкутість і поняттєві розбіжності (полісемію і полілексію) в існуючих музикознавчих підходах до видової диференціації форми, О. Зінкевич наголошує, що розподіл за якоюсь однією ознакою не може бути основою класифікації: вона має спиратися на систему взаємопов'язаних як змістовних, так і формально-структурних ознак, що характеризуються певною історичною сталістю [41, с. 16]. Основним структурним рівнем типологічного інваріанта у творі обґрунтовується конфлікт, оскільки саме логіка конфліктного розвитку безпосередньо позначається на способі художнього втілення ідеї та визначає драматургічний алгоритм композиції. На цій основі найбільш життєздатною та теоретично виправданою визнається класична тріада драматичного, епічного та ліричного типів мислення, кожен з яких наділяється строгою системою конститутивних ознак [41, там само].

Систематизуючи ці ознаки, О. Зінкевич дає кожному типологічному річищу строгу дефініцію. Драматичний тип мислення

визначається як втілення боротьби й контрастів почуттів, маркуючись чітким окресленням, цілеспрямованістю й динамічністю розвитку конфлікту, подієвістю, лінійним та односпрямованим характером сюжетного часу [41, с. 17]. Його драматургічний принцип базується на конфліктному зіткненні образів, інтенсивному розвитку тематизму та інтонаційному інтегруванні елементів структури. Епічний тип характеризується узагальнено-об'єктивним типом змісту й драматургією, заснованою на контрастному, розповідному розгортанні матеріалу. Його маркерами постають картинне зіставлення епізодів, арковість, повторюваність, уповільнений розвиток сюжету, часові зсуви (різноспрямований плин часу) та екстенсивний розвиток тематизму за допомогою варіантно-варіаційного методу й інтонаційного диференціювання [41, с. 17–18]. Найменш розробленим у теорії дослідниця зазначає ліричний тип, оскільки родовий поділ на епос, лірику й драму функціонує в музиці специфічно, і механічне перенесення літературознавчих критеріїв загрожує розмиванням змісту поняття через закон зворотного відношення, згідно з яким чим ширший обсяг поняття, тим бідніший його зміст. Спираючись на специфічно музичні розробки лірики Є. Назайкінського та Т. Чернової, О. Зінькевич зараховує до конститутивних ознак ліричного мислення опору на одну «музичну подію» або один афект, у межах якого контрасти й нюанси не виростають до тематичних зіткнень, а також свободу композиції, згладжування часових меж, імпровізаційність, прелюдійність та абсолютне переважання варіантно-варіаційних принципів розгортання форми [41, с. 18].

Надзвичайно важливим для аналізу новітнього мистецтва є методологічний висновок О. Зінькевич про неминучу метонімічність типологічних характеристик [41, с. 19]. У сучасній творчості, що долає жорстку нормативність канону, практично неможливо зустріти чисті вияви того чи іншого типу мислення, оскільки в кожному значному творі художні

ознаки перебувають у складному зв'язаному стані. Зараховуючи партитуру до певного річища, аналітик позначає лише її домінантну частину, фіксуючи явища типологічної інтеграції та модуляції, причому різка індивідуалізація авторських рішень викликає необхідність конкретизувати жанрову характеристику кожного твору за допомогою додаткового інструментарію (виявлення жанру другого плану). У результаті типологічний аналіз здійснюється системно на трьох рівнях: жанрової системи як родового поняття, виду (типу мислення) та власне конкретного жанрового вирішення твору, співвіднесеність яких і створює неповторну індивідуальність [41, с. 20]. Четвертий дослідницький вектор передбачає виведення генетичної формули твору через реконструкцію генезису складових аналізованої системи, що неминуче пов'язане зі свідомим спрощенням через аспектний характер аналізу та вимагає від дослідника виокремлення з генотипу тексту лише його сильних, провідних «генів» традиції [там само].

Завершальним теоретичним акцентом цієї системної моделі постає розкриття безпосередніх механізмів спадкоємності, що диференціюють характер творчого перетворення матеріалу під час його взаємодії з новою художньою системою. У межах концепції виокремлюються п'ять базових модусів художньої трансформації, які описують шлях оновлення тексту: деформація (кількісна зміна розмірів і форми, зсув елементів канону), якісна видозміна структури, дифузія (проникнення та вільне розтікання елементів однієї традиції в іншій), синтез (отримання нової смислової цілісності) та асиміляція (повне органічне засвоєння сприйнятого досвіду) [41, с. 20]. Фіксація цих процесів дозволяє об'єктивно визначити міру авторської інновації та обсяг самого художнього відкриття, сутність якого полягає в новому поєднанні раніше важкосумісних властивостей, де справжнє новаторство постає як значуще ставлення до традиції – одночасне відновлення пам'яті про неї та смілива розбіжність із її нормами. Увесь цей

комплекс перетинів генетичних річищ, типологічних мутацій та порушень слухацького очікування замикається на рівні музичної драматургії, оскільки саме вона дозволяє цілісно охопити процеси оновлення у змістовному та формально-структурному шарах тексту, розкриваючи художню форму як динамічну систему, що здатна до подальшої безперервної еволюції.

Підсумовуючи викладене, зазначимо, що представлена системно-процесуальна концепція О. Зінькевич дає змогу вибудувати надійний методологічний каркас для нашого дослідження: вона переводить абстрактні категорії діалектики традиції та новаторства у вивірений простір аналізу конкретних жанрово-стильових модифікацій, що відкриває переконливі перспективи для подальшого вивчення концертної спадщини Франсіса Пуленка.

1.2 Інструментальний концерт у французькій музичній культурі першої половини XX століття.

Спрямування аналітичного фокуса на з'ясування місця і ролі інструментального (насамперед клавішного) концерту у французькій музичній культурі визначеного періоду (1920–1949 рр.) потребує аналітичного кроку, пов'язаного з дослідженням теоретичної панорами самого жанру. Осягнення новітніх художніх трансформацій міжвоєнної та воєнної доби постає неможливим без експлікації сутнісної онтологічної природи концерту, формування його термінологічного апарату та визначення механізмів жанрово-стильових модифікацій, що розгорталися в музичному мистецтві XX століття. Відтак, вибудовування теоретичного підґрунтя передбачає послідовне поєднання двох осей: генетичної вертикалі, яка фіксує історичну пам'ять жанру та специфіку його внутрішньої структури, і синхронної горизонталі, що відображає процеси новітніх жанрових взаємодій.

У сучасному музикознавстві аналіз генетичної вертикалі інструментального концерту неминуче спирається на переосмислення його поняттєвої семантики та комунікативної природи концертування. Як зазначає у своєму докторському дослідженні В. Ракочі «Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр», саме первинна потреба суспільства в комунікації та живому діалозі постала головною причиною виникнення інструментального концерту в останній чверті XVII століття. Цей соціокультурний чинник не лише зумовив народження нового художнього явища, а й дозволив йому утримувати провідний статус на вершині європейської культури впродовж понад трьох століть [70, с. 17]. Життєздатність жанру виявляється прямо пов'язаною з його винятковою гнучкістю, множинністю інтерпретацій та багатством варіантів утілення, які закладалися на етапі кристалізації його основ [70, с. 406].

Дивовижний еволюційний потенціал інструментального концерту, на думку дослідника, розкривається вже на рівні поняттєвої етимології терміна *concerto*. Розгляд версій його походження засвідчує відсутність одностайності в науковому середовищі, виокремлюючи три найпоширеніші лінгвістичні лінії: латинське дієслово *concertare*, що означає змагатися; його італійський омонім у значенні погоджуватися; а також латинське дієслово *conserere* – спілкуватися, вести бесіду [70, с. 399].

Принципово, що кожне з цих значень, попри їхню позірну різноспрямованість, насправді описує різні форми та відтінки комунікативного процесу. Змагання у концертній грі постає як комунікація-диспут, де солююче начало доводить свій пріоритет у відкритому діалозі з оркестровим загалом. Погодження розкривається як комунікація-партнерство, орієнтована на досягнення ансамблевого консенсусу й злагоди. Латинське ж *conserere* безпосередньо вказує на концерт як на розгорнуту інструментальну бесіду, живий обмін репліками та інтеракцію між учасниками музичної дії.

Саме тому найбільш універсальним у теорії жанру визнано синтез цих етимологічних вимірів, який повноцінно віддзеркалює властиве концерту подвійне поєднання суперництва і взаємодії. Концертність завдяки цьому розкривається не як застигла формальна схема, а як відкрита, динамічна система спілкування. У межах такого підходу прагнення віднайти гармонійну злагоду (*concento*) між початками, які за своєю природою є контрастними (*concerto*) за звуковою потужністю, тембровим забарвленням, діапазоном чи способом звуковидобування соліста й оркестру, становить головний драматургічний принцип концертування [70, с. 399].

Баланс між загостренням внутрішніх суперечностей або, навпаки, акцент на їхньому гармонійному співіснуванні, не є нормативно зафіксованим: він повністю залежить від історичних умов створення твору та індивідуального авторського задуму. Зазначена комунікативна гнучкість робить інструментальний концерт унікальним майданчиком для художнього діалогу, здатним зберігати свою сутність крізь зміни стилевих епох і ставати основою для найновіших композиторських рішень.

Розгортання виявленої В. Ракочі діалогічної природи концерту виявляє виразну залежність від художніх пріоритетів конкретних історико-стилевих епох. Дослідник обґрунтовує важливу історичну закономірність, що полягає в очевидній кореляції між типологічним поділом концертів за їхніми концептуальними засадами та часовим виміром існування культури [70, с. 138]. Зокрема, класифікація цього жанрового типу в історичному просторі унаочнює, що ранні зразки інструментального концертування (твори XVII – першої чверті XVIII століття) спираються на трактування концерту як гармонійного співіснування соліста (або групи солістів) та оркестру. У цей період у внутрішній драматургії форми спостерігається виразне переважання злагоди й ансамблевого паритету над відкритим протистоянням сторін. Натомість бароковий діалог «мирного музикування»

знає докорінних трансформацій у подальші часи. Починаючи з другої половини XVIII століття та впродовж усього XIX століття взаємодія між учасниками інструментального діалогу трансформується на суперництво, боротьбу та драматургічно напружений, гострий конфлікт сонатно-симфонічного типу [70, с. 138–139].

Мистецькі координати XX століття радикально ламають цю лінійну історичну еволюцію та усталену норму класико-романтичного мислення. У Новітню добу будь-яка концептуальна модель концертування урівнюється в правах і стає легітимною творчою нормою, віддзеркалюючи зафіксовану в новій культурі множинність світоглядів, а не пошук якоїсь однієї ідеальної чи універсальної форми, як це відбувалося на початкових етапах розвитку жанру [70, с. 146]. На цьому історичному етапі відродження камерного оркестру, використання старовинного інструментарію в контексті неостильових тенденцій, а також введення до партитур джазових чи електричних елементів приводять до утворення специфічних стильових і тембрових мікстів. Жанр концерту миттєво абсорбує зазначені трансформації в оркестрі, внаслідок чого його засаднича ознака – змагальне начало – дедалі частіше втілюється не лише на традиційному рівні протиставлення соліста й оркестрового супроводу, а й завдяки посиленню контрастів усередині самого інструментального ансамблю [70, с. 148].

Емансипація докласичних моделей мислення приводить до кардинальної зміни функціональних співвідношень у парі «соліст – оркестр», де замість романтичного конфлікту актуалізуються прадавні засади злагоди та партнерства начал. Показово, що як один із яскравих прикладів подібних новітніх модифікацій жанру, де реставрація старовинного інструментарію поєднується з індивідуальним переосмисленням традиції, дослідник прямо наводить «Сільський концерт» Ф. Пуленка для клавесина з оркестром [70, с. 144]. Таким чином, спираючись на теоретичні узагальнення автора, можна стверджувати, що

поворот композиторів першої половини XX століття до барокового принципу ансамблевого погодження сторін постає закономірним виявом гнучкості жанру в мінливому історичному контексті.

Окремої уваги заслуговує обґрунтована В. Ракочі закономірність постійного взаємовпливу інструментального концерту та оркестрового мислення, що повністю зберігає свою чинність у музичному процесі XIX–XX століть [70, с. 409–410]. Трансформації композиційних моделей концертування дослідник розглядає у нерозривному зв'язку з еволюційними фазами самого інструментального ансамблю. Перманентне зростання технічних вимог до виконавської майстерності соліста, суттєве розширення палітри тембрових ефектів, а також залучення дедалі нових (включно з ударними, екзотичними чи спеціально сконструйованими) інструментів для солювання неминуче зумовлюють відповідні зміни оркестрового тла. У художніх координатах XX століття вказана еволюційна співдія набуває особливої інтенсивності, знаходячи відображення у суттєвому варіюванні розміру, кількісного складу і конкретного виду оркестру, що безпосередньо засвідчує його «мультифункціональність у сучасному світі» [70, с. 410].

Ще одним вагомим чинником оновлення жанрових меж інструментального концерту в XX столітті В. Ракочі називає активізацію його перформативно-ігрової природи, що зумовила виражене вивищення цього жанрового типу над класико-романтичним симфонізмом. Підтверджуючи цю тезу аналізом динаміки музичного процесу другої половини XX століття, В. Ракочі констатує виразне зростання популярності концерту порівняно із симфонією² та доходить висновку, що «саме жанр концерту для сучасних композиторів залишається провідним для втілення

² Попри те, що дослідник фіксує цю тенденцію стосовно другої половини XX ст., її коріння сягає значно глибше: вже в міжвоєнну добу М. Равель (2 концерти, жодної симфонії), Ф. Пуленк (5 концертів, жодної симфонії), Б. Барток, Б. Бріттен, І. Стравінський, П. Гіндеміт демонструють виразне тяжіння до концерту при відносно скромному симфонічному доробку або повній відсутності симфоній.

художніх задумів у сфері симфонічної і переважно непрограмної музики³, а також одним з головних майданчиків для творчих експериментів» [70, с. 18]. Причиною такого вибору з-поміж інших масштабних циклічних структур постає низка чинників. Першим серед них є суто практичні, прагматичні міркування: порівняно з монументальною класико-романтичною симфонією, концерт виявляється більш компактним за своєю структурою, а отже, вимагає меншої кількості виконавських, організаційних та фінансових зусиль для своєї реалізації [70, с. 18].

Другою, ще більш вагомою передумовою зростання популярності концерту В. Ракочі вважає його питому видовищність, яка відчутно посилюється в контексті інтенсифікації комунікативної складової мистецтва ХХ століття [70, с. 19]. На відміну від традиційного «віртуозного концерту» попередніх епох, де ефектність трималася переважно на сольних виступах виконавця та його технічному змаганні з оркестром, у Новітню добу цей процес охоплює абсолютно всі рівні партитури. Художнє спілкування розгортається крізь багатовимірну взаємодію між солістом, диригентом, оркестром, окремими виконавцями з його складу та самою публікою [70, с. 19]. Унаслідок такої різнорівневої інтеракції академічний захід фактично набуває ознак перформансу. Сценічна видовищність суттєво інтенсифікується завдяки тому, що кожен учасник інструментального ансамблю отримує спроможність трансформуватися на драматичного актора. Це максимально активізує живе ігрове начало, яке дослідник визначає як справжню квінтесенцію концертності [70, с. 19]. Подібне розмивання меж між чистою музичною логікою та законами сцени веде до появи інструментального театру – типового явища ХХ століття,

³ Показово, що в іншому місці своєї праці дослідник зазначає, що хоча програмність значно менш притаманна концерту порівняно із симфонією, у ХХ ст. було створено чимало програмних концертів, і серед них згадується «Сільський концерт» Франсіса Пуленка [70, с. 135]. До цього ряду безумовно належить і пуленківська «Ранкова серенада».

породженого загальним вектором еволюції сучасного художнього мислення [70, с. 19].

Третьою вагомою причиною, що зумовлює незмінну популярність інструментального концерту, на думку В. Ракочі, є його унікальна схильність до постійних модифікацій залежно від мінливих історичних умов. Цей жанр демонструє виняткову еволюційну гнучкість, яка втілюється у безперервному розширенні сольного інструментарію, трансформаціях оркестрового складу та зміні функціональних співвідношень між учасниками діалогу. Якщо у докласичну добу коло солістів поступово збагачувалося від домінуючої скрипки до клавесина, флейти та фагота, а пізніше – до широкого залучення духових інструментів, то в музиці ХХ століття цей процес набуває радикального характеру. Сучасні композитори не обмежують свій творчий вибір, вільно послуговуючись будь-якими інструментальними комбінаціями: від арфи, гобоя та ударних (у В. Лютославського) до марімби (Т. Свобода), баяна (Є. Подгайц) чи литавр (М. Кагель), тим самим постійно оновлюючи звуковий колорит жанру [70, с. 19]. Така ж динаміка властива і формі: паралельно з урізноманітненням видів концертування – від старовинних *concerto grosso* та *concerto ripieno* до камерних *concertino* чи інструментальних п'єс – відбувається «реінкарнація» багатьох історичних моделей [70, там само]. Саме ця здатність до безкінечного жанрового варіювання та переосмислення взаємин у парі «соліст – оркестр» перетворює концерт на надзвичайно пластичну систему, що здатна адаптуватися до будь-яких стильових запитів епохи.

Четвертим чинником дослідник вважає тенденцію до стильового синтезу «академічного і неакадемічного мистецтв (джаз і класика, рок-співак і симфонічний оркестр та ін.)» [70, с. 20]. Указана тенденція до розширення меж концертності, її інтеграції з ігровими, театральними та

програмними елементами маркує настання Новітньої доби, яку в сучасному музикознавстві слушно визначають як добу «великого синтезу» [3, с. 47].

Виявлені закономірності еволюції жанру формують теоретичний горизонт для розгляду його синхронного виміру: процесів новітніх жанрових взаємодій та мутацій, що розгорнулися в музиці ХХ століття. Цей аспект концертного жанру стає предметом дослідження О. Антонової у статті «Інструментальний концерт в аспекті жанрових взаємодій музики ХХ століття» (2005), теоретичні узагальнення якої органічно доповнюють генетичну вертикаль, окреслену В. Ракочі.

Наявні дослідження концертного жанру ХХ століття здебільшого зосереджені на його окремих різновидах: фортепіанному (Пономаренко, 2003 [68]; Решетілов, 2021 [72]), скрипковому (Скрипнік, 2009 [84]), віолончельному (Сумарокова, 2001 [86]), концерті для двох фортепіано (Бурган [14]), або розглядають концертність у творчості конкретних композиторів (Біла, 2011 [9]; Варданян [15]; Бурель, 2017 [13]). Узагальнюючих праць, що системно охоплювали б механізми жанрових трансформацій концерту впродовж усього ХХ століття, у вітчизняному музикознавстві небагато; серед західних досліджень виділяється історичний огляд М. Рьодера [158]. На цьому тлі стаття О. Антонової, попри лаконічний формат, вирізняється концептуальною цілісністю: зосереджуючись на структурно-семантичному ядрі жанру в умовах міжжанрових взаємодій, вона пропонує аналітичний інструментарій, що виявляється продуктивним для осмислення широкого кола явищ музики ХХ століття [3, с. 48].

Відправною точкою для дослідниці слугує характеристика загального культурного клімату ХХ століття, в якому тенденція до зближення різних галузей науки і культури стає однією з визначальних [3, с. 47]. Активізація процесів жанрових взаємодій всередині музичного мистецтва є безпосереднім відображенням цього загального спрямування

добі. Інструментальний концерт виявляється одним із найактивніших учасників цих процесів, і не випадково: репрезентативність його атрибутивних ознак робить жанр особливо сприйнятливим до контактів з іншими жанровими системами.

Антонова виокремлює кілька паралельних процесів, що характеризують долю концертного жанру в новітню добу. З одного боку, інтенсивно розвивається сольний інструментальний концерт, залучаючи до орбіти концертування інструменти, раніше позбавлені статусу солюючих. З іншого – пробуджується інтерес до давно забутих форм концертування: відроджуються старовинні моделі жанру (*concerto grosso*, хоровий концерт), а поряд із ними складаються принципово нові різновиди (оркестровий концерт, камерний концерт) [3, с. 48]. Принципово важливим є спостереження дослідниці про те, що в ХХ столітті принципи концертування проникають у різноманітні жанрові сфери, вступаючи у взаємодію з іншими принципами музичного мислення. Це означає, що концертність перестає бути виключною властивістю власне концерту і перетворюється на універсальний композиційний принцип, здатний функціонувати в найрізноманітніших жанрових контекстах [3, там само].

Визначаючи предмет свого дослідження, Антонова зосереджується на творах, що мають авторське позначення синтезу концерту з іншим музичним жанром: у вигляді двокомпонентної жанрової характеристики (концерт-симфонія, хореографічний концерт, камерний концерт) або через склад виконавців, що коригує жанрове визначення. Такий підхід дозволяє їй виявити структурно-семантичне ядро концертного жанру та простежити механізми його функціонування в умовах жанрового синтезу [3, с. 48].

Серед усіх форм міжжанрових взаємодій концерту домінуючою в музиці ХХ століття залишається, на думку дослідниці, тенденція до синтезу концерту і симфонії. Ця взаємодія має глибоке історичне коріння: вже в епоху становлення симфонії з'являється *symphonia concertante* як форма, що

поєднує принципи обох жанрів [3, с. 49]. У ХХ столітті ця лінія отримує нові імпульси, породжуючи різноманітні гібридні форми від концертної симфонії до симфонії-концерту. Водночас у процеси жанрових взаємодій з концертом включаються й інші жанри: камерний ансамбль, балет, театральні форми. Прикметно, що як репрезентативний зразок взаємодії концерту та балетної сфери дослідниця детально аналізує хореографічний концерт «Ранкова серенада» Франсіса Пуленка, унаочнюючи, як виділення солюючого фортепіано, діалогічність та каденційність поєднуються із сюїтною структурою, лейтмотивною драматургією та пластичністю музичного тематизму [3, с. 54–56]. Цей факт сам по собі дозволяє висловити припущення про особливу роль концертного доробку Франсіса Пуленка в контексті новітніх тенденцій жанрового синтезу, окреслюючи перспективу для подальшого вивчення його індивідуальних творчих рішень.

Суттєвим теоретичним внеском Антонової є виявлення спільних атрибутивних ознак концертного жанру, що зберігаються і в умовах жанрового синтезу. До них дослідниця відносить: виділення одного або кількох інструментів як солюючих із прагненням до максимального виявлення їхніх потенційних можливостей; присутність діалогічності в композиції та драматургії твору, що породжує розгортання музичної ідеї через контрастні зіставлення тем, тембрів, динаміки, фактури; участь ігрового начала в процесах темо- та формоутворення — у формі змагання між солістом і оркестром, вільної імпровізаційності або, навпаки, гранично регламентованих «правил гри». До семантичних ознак жанру дослідниця відносить емоційну піднесеність, нерідко святковість звучання за відсутності трагічних образів і конфліктних зіткнень. Зі структурних прикмет концерту найстійкішими залишаються трьохчастність циклу, подвійне експонування тематичного матеріалу та наявність каденцій соліста [3, с. 57]. Принципово важливим для розуміння логіки жанрових трансформацій є висновок Антонової про те, що актуалізація тих чи інших

аспектів концертності перебуває в прямій залежності не лише від специфіки жанру, з яким вступає у взаємодію інструментальний концерт, а й від особливостей індивідуального стилю композитора, зокрема його жанрових пріоритетів. Саме ця теза відкриває перспективу для розуміння французького концертного простору першої половини ХХ століття як середовища, де загальні закономірності жанрової еволюції набувають виразно індивідуалізованого, національно забарвленого втілення.

Формування новітньої парадигми інструментального концерту у французькій музиці 1920–1940-х років нерозривно пов'язане з утвердженням естетики неокласицизму. Цей стильовий напрям виник як загальна реакція на нестримну емоційність романтичної музики. Базовими принципами нової художньої реальності стали повернення до «об'єктивізму» та відродження доромантичних музичних структур й інших стилістичних елементів. Аналізуючи цей період, дослідник історії концерту М. Рьодер виокремлює низку визначальних рис неокласичного стилю, що безпосередньо вплинули на еволюцію жанру: схильність до композицій більш камерних розмірів та меншого масштабу, «використання менш екстравагантних музичних сил із виразною перевагою камерних ансамблів та невеликих оркестрів», ширше використання контрапункту в прозорій партитурі, спрямованій на «чітке відокремлення контрапунктичних ліній одна від одної», відродження інтересу до діатонічної тональності у переосмисленому стилі ХХ століття, а також активне використання старіших форм, таких як сюїта, токата та пасакалія [158, с. 352]. Оскільки музика епохи бароко XVII та XVIII століть викликала особливий інтерес у композиторів цієї генерації і чимало рис нового стилю походило саме з того періоду, М. Рьодер слушно зауважує, що цей напрям часто було б доречніше називати «необароко» [158, там само]. У контексті зазначених стильових установок інструментальний концерт зазнав кардинальних змін, найяскравішою з яких стало відродження старовинної моделі *concerto*

grosso. Хоча дух неокласицизму витав у європейському мистецтві ще на рубежі століть, дослідник наголошує, що значною мірою він закріпився у Франції лише після Першої світової війни.

Значним каталізатором неокласицизму в паризькому середовищі став Ігор Стравінський, який мешкав у Франції з 1920 по 1939 рік і чий стильові пошуки суттєво вплинули на формування нового концертного простору [158, там само]. У свій неокласичний період він написав близько десяти концертів, які стали еталоном нового об'єктивованого стилю, спрямованого на відродження старовинних форм і поліфонічних прийомів. Показово, що знаковий імпульс цьому процесу оновлення дав саме його «клавійний опус» – «Концерт для фортепіано та духових інструментів» (1924), у якому композитор практично повністю відмовився від теплих струнних інструментів (залишивши лише контрабаси), оскільки вони міцно асоціювалися із суб'єктивними романтичними емоціями, яких він прагнув уникнути. З метою подальшого дистанціювання від традиції XIX століття Стравінський максимально використав перкусійний потенціал фортепіано, позбавивши його права на виконання ліричних тем. Цей твір глибоко вкорінений у бароковій традиції: його перша частина відкривається повільним вступом у стилі французької увертюри XVIII століття з величними пунктирними ритмами в дусі Г. Ф. Генделя, а солюючий інструмент вступає у стилістиці клавесинної музики Й. С. Баха чи Д. Скарлатті. Проте підхід Стравінського до концертування не обмежувався єдиною моделлю. Згодом композитор створює тричастинне «Капричіо для фортепіано з оркестром» (1928–1929), що демонструє кардинально іншу грань його неокласицизму. У цьому творі він відмовляється від суворого перкусійного звучання попереднього концерту, повертаючи фортепіанній партії віртуозний блиск у традиціях романтичної епохи. Змінюється й оркестровий супровід: у «Капричіо» задіяний повний оркестр зі струнними секціями, які розділені на *concertino* та *ripieno*, що прямо апелює до

архітектоніки барокового *concerto grosso*. Унікальним доробком став і його «Концерт для скрипки» (1931), що спирається на барокові назви частин (Токата, Арія I та Арія II, Капричіо) та вимагає від соліста створення сильних контрапунктичних ліній, перетворюючи інструментальний концерт на гнучкий простір для різноманітних композиторських рішень.

Особливий, питома французький простір в еволюції інструментального концерту створив Моріс Равель, чия міжнародна популярність із 1920-х років сягнула свого апогею [29, с. 169]. Його звернення до цього жанру наприкінці десятиліття, якому передувала поява віртуозної «Циганки» у 1924 році, було зумовлене не так зовнішніми стильовими віяннями, як внутрішніми творчими потребами. У 1929 році Равель підсумовує історію своїх довготривалих стосунків з улюбленим інструментом, створюючи два фортепіанні концерти, без яких, за висловом В. Жаркової, неможливо уявити фортепіанну літературу XX століття [29, с. 383]. Ці два опуси – Концерт для лівої руки ре мажор (завершений 1930 року) та Концерт соль мажор (листопад 1931-го) – настільки різнилися між собою художніми задумами, що вже сучасники відчували між ними гострий «антагонізм» [29, с. 490]. Драматичну сутність ре-мажорного концерту влучно схарактеризувала його перша виконавиця Маргеріт Лонг: партитура приховує в собі «думку про смерть, кошмарний жах самотності» та відчиняє перед слухачем «обрії потойбіччя» [Жаркова Равель, там само]. Натомість Концерт соль мажор репрезентує кардинально іншу грань равелівського генія. Дослідниця визначає цей твір як компендіум творчих принципів митця, *summa summarum* його доробку з численними цитатами й алюзіями до попередніх творів [29, с. 491]. За «зовнішнім блиском концертного змагання та калейдоскопом полярних образів тут проступає мудра посмішка зрілого митця» [29, с. 505], який трансформує знайомі ландшафти музичної культури минулого та висвітлює власну творчість. В архітектоніці Концерту соль мажор В. Жаркова виокремлює три рівні концептуальної

гри. У першій частині розгортається «гра з жанром», де класичні канони одночасно зберігаються і порушуються: композитор віртуозно демонструє умовність ігрової ситуації, змушуючи слухача відчувати своєрідне «вмикання» й «вимикання» певних жанрових правил. Друга частина вводить «гру зі стилем»: задекларована опора на моцартівську модель, зокрема Квінтет із кларнетом, виявляється геніальною містифікацією. Піднесена лірика *Adagio* вбирає в себе риси улюблених французьких авторів (К. Сен-Санса, Ж. Массне, Г. Форе), завдяки чому в процесі розгортання матеріалу оголюється справжній, оригінальний авторський стиль. Фінал перетворюється на «гру із самим собою» – погляд майстра на власні твори, де Равель складає мозаїку музичних тем, безпосередньо пов'язаних із його ранніми опусами. В останньому великому творі композитор поєднав найважливіші для себе ідеї порядку, краси, гармонії та гри. Як зазначає В. Жаркова, вони стали виявом цілісної художньо-естетичної системи «композитора-денді», який завжди виходив із самої сутності музики, «неперекладної» іншою мовою [29, с. 505–506]. Саме ця здатність Равеля перетворювати концерт на простір інтелектуальної гри, де традиція не сковує, а дає свободу для витонченої містифікації, багато в чому визначила те «повітря» французької музики, яким згодом дихатиме Франсіс Пуленк.

Паралельно зі зрілими пошуками І. Стравінського та М. Равеля, у французькому музичному просторі формувався своєрідний «третій вимір», репрезентований молододу повоєнною генерацією. Цей простір виникав як наслідок складного діалогу з визнаними метрами: з одного боку, молодь рішуче бунтувала проти будь-яких авторитетів та стереотипів минулого, з іншого – неминуче всотувала те об'єктивоване, інтелектуальне художнє повітря, яке ці майстри генерували. У 1920 році критик Анрі Колле опублікував резонансну статтю, де концептуально об'єднав шістьох молодих французьких композиторів, міцно пов'язавши їхні новітні

естетичні орієнтири з фігурою Еріка Саті. Незважаючи на яскраві індивідуальні відмінності, цих митців об'єднував радикальний антиромантичний, антивіагнерівський та антиімпресіоністичний підхід. Цю нову філософію мистецтва безкомпромісно та красномовно сформулював їхній літературний речник Жан Кокто, який безапеляційно заявив: «Досить хмар, хвиль, акваріумів, ундин і нічних пахощів; нам потрібна музика земна, музика щоденного життя» [110, с. 32]. І хоча композитори групи «Шістки» на початку були модерністами у радикальному розумінні цього слова, їхній первісний епатаж поступово трансформувався у глибокі індивідуальні пошуки, де жанр інструментального концерту відіграв роль ключового майданчика для формальних та стильових експериментів.

Показовим у цьому контексті є доробок Даріуса Мійо – мабуть, найсміливішого та найпліднішого з французьких композиторів ХХ століття, який активно звертався не лише до політональності, а й до елементів джазу та латиноамериканського танцю. Його внесок у концертний жанр вражає своїми масштабами та новаторством: композитор створив близько тридцяти концертів, сміливо залучаючи до сольного амплуа такі нетипові для традиційної естради інструменти, як маримба, широка батарея ударних та тромбон. Серед його знакових досягнень політональний Концерт для альту, написаний для П. Гіндеміта, Концерт для ударних і оркестру (де один перкусіоніст грає на чотирьох литаврах і п'ятнадцяти інших інструментах) та екзотичний Концерт для маримби та вібрафона. Крім того, саме Мійо найпослідовніше втілював неокласичну ідею використання невеликих за обсягом форм і засобів вираження, створивши чотири камерні «сезонні» концертино, де, зокрема, у «Весні» (1934) майстерно використав ритми бразильського максіше, а в «Зимі» (1953) – імітував тремтіння холоду специфічними прийомами тромбона. Ще один член «Шістки», Артур Онеггер, залишив значно скромніший концертний доробок, з якого виокремлюється одночастинний Концерт для віолончелі

(1934), що привертає увагу своєю ліричністю та несподіваною другою темою, натхненною інтонаціями блюзу [158, с 365].

На тлі цих інтенсивних розгалужених пошуків формується унікальний концертний стиль Франсіса Пуленка, чий творчий метод не вкладається у жорсткі стильові межі, хоча й виявляє виразні точки дотику з естетикою французького неокласицизму. Будучи яскравою «дитиною "Шістки"», він шукав власний шлях, надихаючись І. Стравінським та М. Равелем, яких вважав своїми справжніми вчителями. Показово, що перша хвиля його концертних опусів – «Сільський концерт» (1928), «Ранкова серенада» (1929) та Концерт для двох фортепіано (1932) – хронологічно практично збігається з появою тричастинного «Капричіо для фортепіано з оркестром» (1928–1929) та Скрипкового концерту (1931) І. Стравінського, а також обома фортепіанними концертами М. Равеля, завершеними у 1930 та 1931 роках. Ця синхронність зберігається і пізніше: так, «Ебоні-концерт» (1945), написаний І. Стравінським для джазового кларнетиста Вуді Германа та його оркестру як один із численних експериментів у світі джазу, хронологічно перегукується із завершенням роботи над Фортепіанним концертом Ф. Пуленка (1949), що здобув своє сценічне втілення під час американського турне композитора 6 січня 1950 року.

Прикметно, що Франсіс Пуленк, будучи надзвичайно талановитим піаністом, створив п'ять концертних творів, і в усіх без винятку солістами є саме клавішні інструменти: у трьох – фортепіано, в двох інших – орган та клавесин. Цей факт дозволяє М. Рьодеру об'єднати їх у єдину концептуальну групу [158, с. 362], що є принципово важливим для розуміння пуленківської природи концертування. Йдеться не про розрізнені експерименти, а про єдину, споріднену концертну «родину», де клавесин і орган виступають своєрідними історико-тембровими альтераціями фортепіано.

Оцінюючи загальну панораму еволюції жанру, М. Рьодер у своєму фундаментальному дослідженні підкреслює, що історія концерту не може бути вичерпним переліком усіх коли-небудь написаних партитур; натомість основна увага має бути приділена тим творам і композиторам, чий внесок має найбільшу вагу та інтерес. Характеризуючи цей багатовимірний музичний ландшафт, вчений метафорично зазначає, що в ньому є чимало досягнень, які «дарують відчуття «“вершини гори”», і саме їм належить визначальне місце в історичному дискурсі [158, с. 14]. Те вагоме місце, яке дослідник відводить у цьому контексті доробку Ф. Пуленка, беззаперечно свідчить про його паритетний статус у цій мистецькій ієрархії поряд із шедеврами І. Стравінського та М. Равеля. Зазначене актуалізує потребу в детальному практичному вивченні його індивідуальних композиційних рішень, що й становитиме основне аналітичне завдання наступних розділів дослідження.

Висновки до Розділу 1

Осмислення методологічних засад дослідження інструментального концерту ХХ століття засвідчило радикальну трансформацію його жанрового статусу. У сучасному науковому дискурсі жанр більше не розглядається як нормативна класифікаційна схема, а функціонує як відкритий комунікативний механізм, здатний акумулювати історичну пам'ять та гнучко регулювати взаємодію між композитором, виконавцем і слухачем. Під впливом естетичних парадигм новітньої доби відбувається закономірна емансипація індивідуальної композиційної логіки від усталених типів, що зумовлює процеси дестабілізації класичних контурів та перехід до метажанрових форм і вільної процесуальності.

Для подолання дескриптивності в аналізі цих складних явищ провідним інструментарієм нашого дослідження визначено системно-процесуальний підхід О. Зінькевич. Залучення цієї методології дозволило

перевести загальнофілософські категорії традиції та новаторства у точну тривимірну систему аналітичних координат: діахронну (генетичні зв'язки), синхронну (контактні потоки епохи) та діагональну (наскрізні типологічні річища мислення). Завдяки розробленій системі морфологічних градацій спадкоємності (від зовнішнього запозичення до глибокого творчого освоєння) та обґрунтуванню п'яти базових модусів художньої трансформації (деформація, якісна видозміна структури, дифузія, синтез, асиміляція), було сформовано гнучку аналітичну оптику. Вона концептуально доводить, що справжнє художнє відкриття виникає не з винайдення ізольованих інновацій, а як унікальне структурне поєднання і переосмислення традиційних елементів.

Вагомою складовою цієї методологічної бази постає опора на теорію типологічних інваріантів мислення, зокрема класичну тріаду драматичного, епічного та ліричного типів. Звернення до специфіки музичної лірики надає змогу концептуально обґрунтувати ті децентралізовані, безконфліктні структури новітнього інструменталізму, які засновані на імпровізаційності, прелюдійності та варіантності.

З'ясування онтологічної вертикалі інструментального концерту виявило докорінну зміну його комунікативної парадигми в мистецьких координатах ХХ століття. Еволюція жанру демонструє відхід від гострого сонатно-симфонічного конфлікту та змагальності на користь актуалізації прадавніх барокових засад ансамблевої злагоди, партнерства та «мирного музикування». Водночас інтенсивна активізація перформативно-ігрової природи концерту зумовлює його безпрецедентну пластичність і тенденцію до синтезу з іншими жанровими системами, зокрема з балетною сферою та театральними формами.

Зазначені загальні закономірності жанрової еволюції знаходять своє виразне, яскраво індивідуалізоване втілення у французькій музичній культурі 1920–1940-х років. Створені в цей період інструментальні

концерти сформували специфічне художнє середовище складних естетичних взаємодій, де співіснували принципово різні творчі стратегії метрів доби. З одного боку, це об'єктивований необароковий концертний стиль І. Стравінського, спрямований на інтелектуальне відродження старовинних архітектонічних моделей та розкриття перкусійного потенціалу інструментів. З іншого – витончені жанрово-стильові містифікації у концертних опусах М. Равеля, засновані на концептуальній грі зі стилями минулого.

Органічною складовою цього концертного простору постає доробок Франсіса Пуленка. Сформувавшись як митець у лоні «Шістки» (що назавжди прищепило йому творчу бешкетність та відкритість до імпульсів повсякденності), у пошуках власного голосу він безпосередньо орієнтувався на Ігоря Стравінського та Моріса Равеля, називаючи їх своїми вчителями. Яскравим історичним феноменом у цьому контексті виявляється вражаюча хронологічна синхронність: поява першої хвилі концертів Пуленка – «Сільського концерту» (1928), хореографічного концерту «Ранкова серенада» (1929) та Концерту для двох фортепіано (1932) – практично збігається у часі з появою ключових неокласичних концертів І. Стравінського та обох фортепіанних концертів М. Равеля. Створений Пуленком корпус із п'яти концертів, об'єднаних питомо клавірною природою солюючого інструмента (фортепіано, орган та клавесин), відображає процеси переосмислення історичної пам'яті жанру.

РОЗДІЛ 2.

ФОРТЕПІАННІ КОНЦЕРТИ ФРАНСІСА ПУЛЕНКА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ МОДЕЛІ

2.1 Концерт для двох фортепіано та оркестру (1932).

Концерт для двох фортепіано з оркестром ре мінор (FP 61) посідає особливе місце як у творчості Пуленка, так і в історії жанру. Щоб збагнути його значення, варто звернутися до самої природи подвійного фортепіанного концерту – жанру рідкісного і примхливого, що майже не мав традиції у французькій музиці до 1932 року.

Його витоки сягають епохи бароко. Й. С. Бах у трьох концертах для двох клавесинів з оркестром (BWV 1060–1062, бл. 1730-ті) заклав принцип діалогічної рівності двох солістів, що принципово відрізнявся від концепції *concerto grosso* з його протиставленням *tutti* та *concertino*. Саме у Баха вперше окреслилася та модель партнерства, а не змагання між солістами, яка стане визначальною для жанру загалом. Класичну вершину подвійного концерту являє собою Концерт для двох фортепіано з оркестром мі-бемоль мажор KV 365 Моцарта (бл. 1779–1781) – твір, що встановив еталон жанру на наступні півтора століття. Як слушно зазначає у своєму дисертаційному дослідженні І. Бурган, «якщо Концерт для двох фортепіано Моцарта можна назвати "класичною моделлю" подвійного концерту, то Концерт Пуленка – "неокласичною"» [14, с. 84]. Ця формула точно окреслює і спадкоємність, і дистанцію між двома творами.

Після Моцарта жанр подвійного фортепіанного концерту переживав тривале затишшя. У добу романтизму він майже зникає з концертної практики: індивідуалізм епохи тяжів до сольного концерту як жанру з яскраво вираженим протистоянням особистості та маси, тоді як діалогічна рівність двох солістів не вписувалася в романтичну концепцію героя. Відродження жанру відбувається лише у XX столітті – і показово, що саме

в орбіті неокласицизму, з його апеляцією до доромантичних форм і принципів організації музичного матеріалу.

У цьому відродженні Концерт Пуленка займає виняткову позицію. Як констатує І. Бурган: «У французькій культурі першим до жанру подвійного фортепіанного концерту звернувся Ф. Пуленк» [14, с. 83]. Ця констатація досить красномовна: попри багату традицію французького концерту взагалі, подвійний фортепіанний концерт залишався у Франції *terra incognita* аж до 1932 року. Пуленк не лише заповнив цю лакуну, він створив зразок, що визначив вигляд жанру у французькій музиці на десятиліття вперед.

Твір народився в надзвичайно насиченому концертному контексті. Кінець 1920-х — початок 1930-х років позначені справжнім розквітом жанру інструментального концерту у французькій та ширшій європейській музиці: «Капричіо» Стравінського (1929) і його ж Скрипковий концерт (1931), обидва фортепіанних концерти Равеля – Соль мажор і для лівої руки (обидва 1931) – утворюють той стильовий контекст, у якому виношувався задум Пуленка. Хронологічна синхронність тут промовиста: всі ці твори написані у проміжку 1929–1932 років, і всі вони, при всій несхожості авторських манер, вирішують спільне завдання переосмислення класичного концертного жанру з позицій неокласичної естетики. Як влучно формулює К. Данієл, за своєю «атмосферою, розмірами, мелодійністю і відсутністю претензійності» ці концерти нагадують скоріше «*divertissements*, аніж традиційні концерти», і «дивертисменти Моцарта та скромні фортепіанні концерти Равеля (обидва написані 1931 року) безсумнівно слугували моделями» [115, с. 147].

Особливого значення набуває хронологічний збіг із равелівськими прем'єрами. Пуленк не просто знав ці концерти. Можна сказати він перебував у безпосередньому живому контакті з ними саме в момент створення власного твору. За свідченням Лякомба, ще до публічної

прем'єри равелівського Концерту соль мажор Пуленк грав його у чотири руки з Жаком Февріє в салоні Княгині де Поліньяк, а 14 січня 1932 року особисто був присутній на його прем'єрі у залі Плейель у виконанні Маргеріт Лонг під керівництвом самого Равеля, захоплено назвавши цей твір «чудовим і сповненим енергії» [134, с. 374]. Пуленк писав власний подвійний концерт влітку 1932 року, рівно між двома равелівськими прем'єрами, після першої і перед другою. Для композитора, настільки чуйного до музичних вражень, таке «занурення» у Равеля не могло не залишити сліду і він сам це визнавав, перераховуючи Концерт соль мажор серед партитур, що лежали на його роялі під час роботи над власним твором.

Водночас Концерт Пуленка не є ані стилізацією, ані продовженням равелівської чи моцартівської традиції. Він є їх неокласичним переосмисленням. У цьому й полягає його жанрова новизна: спираючись на «класичну модель» (Моцарт) і живе сучасне оточення (Равель), він створює власну неокласичну модель подвійного концерту, яка стане «“поштовхом” для розвитку цього жанру в музичній культурі Франції, а також інших країн Європи та світу» [14, с. 86].

Концерт для двох фортепіано з оркестром зобов'язаний своїм існуванням одній із найвпливовіших меценаток епохи – Вінаретті Зінгер, княгині Едмон де Поліньяк. Спадкоємиця статку американської компанії швейних машинок *Singer*, вона була не просто багатою покровителькою мистецтв, а людиною з бездоганим художнім смаком і справжньою пристрастю до музики: сама грала на фортепіано і органі, навчалася у Надії Буланже, а її паризький особняк на авеню Анрі-Мартен став одним із найважливіших осередків музичного життя Парижу між двома світовими війнами. Навколо княгині збиралися найвпливовіші діячі культури – Сергій Дягілев, Габріель Форє, Ерік Саті, Моріс Равель, Мануель де Фалья, Ігор Стравінський, Ігор Маркевич. Вона була справжнім «колекціонером

музичних скарбів» – замовляла твори у видатних сучасних композиторів, формуючи середовище, де приватне меценатство і висока мистецька амбіція органічно поєднувалися [89, с. 197].

Серцем цього середовища було «ательє» – музична кімната в особняку Поліньяк, оформлена у стилі Людовика XIV, що вміщала до ста гостей. Тут стояли два фортепіано і орган Кавайє-Колля; тут відбувалися камерні концерти, репетиції і прем'єри нових творів, написаних спеціально на замовлення господині [89, с. 196–197]. Список цих замовлень – справжня антологія музики першої половини XX століття: «Сократ» Еріка Саті (1918), «Балаган маестро Педро» Мануеля де Фалья, (1923), «Байка про лисицю, півня, kota та барана» Ігоря Стравінського (1916, прем'єра 1922), Друга симфонія Курта Вайля (1933) [134, с. 370]. Отримати замовлення від Княгині означало не лише фінансову підтримку. Це було визнанням, своєрідним знаком приналежності до найвибагливішого аристократичного та мистецького кола міжвоєнного Парижа.

Пуленк давно бував у салоні Поліньяк і органічно вписувався у його атмосферу. Саме там, за свідченням Лякомба, ще до публічної прем'єри він грав у чотири руки з Февріє равелівський Концерт соль мажор [134, с. 374]. Однак перше власне замовлення від Княгині з'явилося лише у 1931 році і обставини його виникнення були далеко не безхмарними.

Влітку 1931 року Пуленк опинився у скрутному фінансовому становищі: банкрутство *Banque nationale de Crédit* знищило його заощадження, і примара педагогічної роботи, якої він щиро боявся, стала цілком реальною. Саме тоді пропозиція від княгині де Поліньяк, що, за словами Шмідта, кардинально змінила ситуацію [163, с. 186]. Офіційне замовлення надійшло наприкінці серпня 1931 року, де у листі до Пуленка княгиня де Поліньяк писала: «Чи міг би цей твір мати форму п'єси для фортепіано, в тому ж дусі, що й концерт для Ландовської, якщо можливо, написаної для трьох фортепіано: одного солуючого і двох допоміжних? [...]

Чи можу я запропонувати вам за цю роботу суму у двадцять тисяч франків плюс п'ять тисяч за виконання, яке відбудеться цієї зими або наступної весни у мене вдома в Парижі. Я була б дуже рада додати ваше ім'я до імен Стравінського, Форе, де Фальї, Саті, які погодилися написати прекрасні сторінки, що прикрашають мою "колекцію"» [163, с. 187]. У відповідь Пуленк запропонував інший виконавський склад – для двох фортепіано і оркестру. Княгиня спочатку заперечила: «Він має бути тільки для двох фортепіано», проте після того як композитор докладніше пояснив свій задум, погодилася: «Ви маєте рацію, надаючи перевагу комбінації: два фортепіано та камерний оркестр (або редукція для третього фортепіано). Звучність буде чарівною, я впевнена в цьому» [163, с. 187]. Показово, що у виносці Шмідт спеціально застерігає: «Стравінський ще не написав свого Концерту для двох соло-фортепіано, тому Княгиня не могла мати на увазі цей твір» [163, с. 187] – деталь, що зайвий раз підкреслює першопрохідницьку позицію Пуленка у цьому жанрі.

Первісний задум стосувався камерного складу оркестру. У жовтні 1931 року Пуленк описував його як «флейти, гобої, фаготи парами, ріг, туба, скрипки, альт, віолончель, контрабас розміщені навколо двох роялів як вентилятор» [163, с. 187]. Образ віяла промовистий: він відображає не лише просторову концепцію розміщення оркестру, але й саму ідею діалогічної рівноваги між солістами та оркестровим ансамблем. Однак у процесі роботи задум еволюціонував: Пуленк відмовився від камерного складу на користь повного симфонічного оркестру. Це рішення суттєво змінило масштаб і характер твору. Цей перехід від «малого» до «великого» складу симптоматичний: Пуленк інтуїтивно відчував, що задум переріс початкові рамки.

Робота над концертом розгорталася влітку 1932 року – спочатку на самоті у Нуазе, де композиторові допомагала переписувати партії Бріжіт Мансо, а потім протягом трьох тижнів у Ле Трамблі. Ці місяці були

позначені особливою зосередженістю і відчуттям творчого підйому. Показово, що саме в цей час на пюпітрі Пуленка лежали партитури, що окреслювали координати його художніх орієнтирів: «Чи хочете знати, що лежало на моєму роялі протягом двох місяців виношування Концерту? Концерти Моцарта, концерти Ліста, той соль-мажорний Равеля і ваша партита», – писав він Ігорю Маркевичу у вересні 1932 року [163, с. 196]. Перелік красномовний: поруч із класичними зразками жанру – живе сучасне оточення, і серед них щойно почутий концерт Равеля, враження від якого були ще цілком свіжими. Завершення партитури датоване 21 серпня 1932 року; невдовзі після цього Пуленк сповіщав Маргеріт Лонг: «Закінчив мій Концерт для двох роялів, який виконаю з Февріє у Венеції 5 вересня» [163, с. 194].

Княгиня де Поліньяк опікувалася не лише фінансовим забезпеченням твору, але й гідними умовами для його першого виконання. Прем'єру було заплановано на престижному II Міжнародному фестивалю сучасної музики (ISCM) у Венеції, а для виконання запрошено оркестр театру Ла Скала під орудою Дезіре Дефо. Обидва солісти – сам Пуленк і Жак Февріє, французький піаніст і близький друг композитора, якому було довірено партію другого фортепіано, зупинилися як гості княгині у Palazzo Polignac на Гранд-Каналі, де зібралося чимало видатних музикантів: серед них Артур Рубінштейн і Мануель де Фалья. Репетиції з оркестром театру Ла Скала лише зміцнили відчуття виняткового рівня події. Якість оркестру справила на Пуленка незабутнє враження: «Це був оркестр Тосканіні!!! Це просто диво на кожному кроці», – писав він у листі до Норі Орік⁴ [152, с. 374].

⁴ У тому ж листі Пуленк продовжував: «Це правда, що оркестр Тосканіні грав настільки добре, що всі інші виконання поблякнуть у порівнянні. Ви не уявляєте, що означає чути музикантів, зачарованих великою тінню Тосканіні. Скрипки — небесні у верхньому регістрі, кларнети — ніжні, гобої — солодкі й жваві. Це захопливо!!! Жак був ідеальним партнером, і, здається, ми грали дуже добре. До того ж, у нас вже багато ангажементів на зиму» [150, с. 374].

Прем'єра відбулася 5 вересня 1932 року на сцені венеціанського театру Ла Феніче. Рецензії були схвальними: Анрі Прюньєр, наприклад, назвав концерт «великою симфонічною подією Фестивалю», відзначивши, що перша і третя частини «належать до найкращого, що написав Пуленк», а виконання – «абсолютно чудовим» [134, с. 383]. Єдине застереження стосувалося другої частини *Larghetto*: Прюньєр вважав моцартівську алюзію «занадто прямим пастишем» – ремарка показова, адже те, що критик сприймав як надмірну відвертість запозичення, для самого Пуленка було свідомим естетичним вибором, про що детальніше йтиметься далі. Три роки потому де Фальє у листі згадав концерт як твір із «*belle franchise d'expression et cette vivante sympathie*» – щирою відкритістю вислову і живим співчуттям у найвищому сенсі [134, с. 384].

Венеційські тижні мали для Пуленка і інший, глибший вимір. Саме тоді відбулася його остання зустріч із де Фальєю,⁵ з яким його пов'язувала дружба з 1917 року. Після однієї з репетицій Пуленк відвів де Фальєю до невеличкої церкви, де органіст грав Фрескобальді. Де Фальєя поринув у молитву з такою повнотою і відстороненістю від зовнішнього світу, що Пуленк, за власним свідченням, відчув себе свідком чогось, що вийшло за межі звичайного людського досвіду. Цей образ він визначив як «ченця Зурбарана в молитві» і назвав той день «одним із найрідкісніших і найдивовижніших» у своєму житті, визначивши цю зустріч як «щось на кшталт Вознесіння» [134, с. 383]. Вони більше ніколи не побачаться. Цей досвід – зіткнення з тим, що перевершує раціональне – виявиться не випадковим епізодом у біографії Пуленка, а першою ланкою ланцюжка, що через кілька років приведе його до прощі в Рокамадур і до написання Органного концерту – твору, в якому «веселий Пуленк» поступиться місцем

⁵ У 1939 році, після поразки Республіки в громадянській війні, іспанський композитор емігрував до Аргентини, де й помер у 1946-му, так і не повернувшись до Європи.

Пуленку, що, за його власними словами, «прямує до монастиря» [134, с. 476].

Лондонська прем'єра Концерту для двох фортепіано відбулася 1 лютого 1933 року в Квінс-Холі під орудою диригента сера Томаса Бічема. Анонімний рецензент *Monthly Musical Record* охарактеризував твір як «веселу і, по-хлопчачому, дотепну музику – часом натхненну, часом комічну» [163, с. 195–196]. Альфред Корто відзначив у концерті поєднання «насмішкуватого запалу» і «зухвалої винахідливості», що роблять цей твір «живим і барвистим» [37, с. 180].

Виконавська доля концерту виявилася тривалою і плідною. За словами Шмідта, твір дав потужний імпульс піаністичній кар'єрі Жака Февріє [163, с. 196]; вони з Пуленком грали його разом упродовж багатьох років і здійснили два студійні записи – з П'єром Дерво у 1958 році і з Жоржем Претром у 1962-му. Знаковим виявився виступ у Королівському Альберт-Холі в Лондоні 6 січня 1945 року – перший спільний концерт Пуленка з Бенджаміном Бріттенем. Це відбулося в особливому контексті: Пуленк приїхав до Британії вперше після років воєнної ізоляції. «Я в Лондоні з вчорашнього дня. Можете уявити мою радість і що це означає з точки зору знайденої свободи», – писав він Мійо 3 січня 1945 року [163, с. 304]. Лондонським філармонічним оркестром диригував Базіл Камерон. Після виступу критик В. Г. Хаддон Сквайр відзначав, що час не применшив «легкості та шарму твору, що здається написаним з такою природністю та невідворотністю, які відзначають твір Моцарта» [163, с. 304]. Сам Пуленк охарактеризував виступ як «емоційний», а Бріттен засвідчив, що це був справжній «шик» [113, с. 104]. Цей виступ поклав початок міцній творчій дружбі двох великих композиторів XX століття, яка тривала аж до смерті Пуленка у 1963 році.

Питання про стильові джерела Концерту для двох фортепіано є одним з найпровокативніших у пуленкознавстві. Американський

композитор, мемуарист і близький друг Пуленка Нед Рорем влучно сформулював цей парадокс, стверджуючи, що «Пуленк ніколи не написав оригінальної ноти: кожен такт можна простежити до Шопена, чи Мусоргського, чи Равеля, чи Стравінського, або навіть Форе, якого він терпіти не міг. Поза тим, кожен такт може бути миттєво ідентифікований як чистий Пуленк завдяки тому шаленому особистому шарму і зухвалості, яку жоден критик не може визначити» [109, с. 2].

Сам Пуленк відверто розмірковував про свою позицію щодо новаторства та традиції: «Я, звісно, знаю, що я не серед тих музикантів, які є новаторами в гармонії, як Стравінський, Равель чи Дебюссі. Але я думаю, що є місце для нової музики, яка щаслива використовувати акорди інших. Хіба Моцарт і Шуберт не робили так само?» [109, с. 3].

Перелік партитур, що лежав на пюпітрі Пуленка і про який йшлося вище, слугує лише відправною точкою для розуміння стильового горизонту Концерту. Анрі Лякомб розширює цю картину: «дух токати першої частини (1) походить із захоплення майстерністю письма Казелли; численні мелодико-ритмічні звороти запозичені з Прокоф'єва, Бартока, Стравінського, Шопена та інших» [134, с. 384]. При цьому французький дослідник одразу застерігає від поверхневого прочитання цього переліку: твір задуманий у дусі «*gai et direct*» («веселому і безпосередньому»), однак за цим криється «глибока поетичність, якою автор дуже дорожить» [там само]. І далі принципово важлива ремарка: «враження постійної імпровізації у першій і третій частинах не повинно приховувати від нас справжньої турботи про композицію і рівновагу» [там само]. Інакше кажучи, легкість тут є *результатом зусиль*, а не їх відсутність.

Такий спосіб роботи з традицією описується у концепції О. Зінкевич через механізм дифузії – «проникнення та вільне розтікання елементів однієї традиції в іншій» [41, с. 20]: різноджерельний матеріал вільно проникає в нову структуру, підкреслюючи, а не розчиняючи

авторську індивідуальність. Кожне з названих джерел відповідає певному шару твору: неокласична моторика першої частини – це Казелла і одночасно відлуння стравінського «руху речей» 1920-х; прокоф'євські колючі, асиметричні звороти надають ритмічній тканині особливої дотепності; шопенівський слід відчутний у плавних пасажах, де кантилена природно виростає з фактури; Стравінський відчутний у ритмічній пружності і лаконічності тематизму. Але ці впливи не є рівноцінними і не розподілені порівно між частинами. Кожна з них має своє власне «силове поле», про що йтиметься в аналітичних розділах.

Присутність Прокоф'єва у цьому переліку не випадкова і не абстрактна. Влітку 1932 року, якраз у розпал роботи над Концертом, Пуленк у червні із задоволенням акомпанував Прокоф'єву на репетиціях його Другого і Третього концертів у залі Гаво – було таке пекло, що зрештою грали без сорочок» [134, с. 382]. Їхня дружба, за власним свідченням Пуленка, «засновувалась на двох началах. По-перше, на любові кожного з нас до роялю – я багато грав з ним, вчив разом з ним його фортепіанні концерти, а по-друге, на тому, що нічого спільного з музикою не має – пристрасті до бриджу» [14, с. 85]. Пуленк і сам не заперечував прокоф'євського сліду у своєму письмі: «Прокоф'єв не був новатором, але що з того?.. Можна бути великим музикантом і не бути новатором. До того ж Прокоф'єв мав вплив... Я сам зазнав його в деякому сенсі» [14, с. 85]. Алюзія в такому контексті виступає не стільки запозиченням чужого, скільки реплікою у розмові з другом; вона є не цитатою з підручника, а живим інтонаційним відлунням спільно проведених годин за роялем.

Проте найрадикальнішою точкою дифузії у Концерті є джерело, що не має нічого спільного з європейською традицією. Восени 1931 року Пуленк відвідав Колоніальну виставку в Парижі – грандіозний захід, що зібрав у Венсенському лісі павільйони з усіх французьких колоній і залежних територій. Серед численних атракцій виставки була і балійська

трупа з оркестром гамелан – ансамблем бронзових гонгів, металофонів і барабанів, звучання якого справило на Пуленка незабутнє враження. Пізніше він буде зізнаватися, що «кінець першої частини навіяний балійською музикою, що я почув на останній Паризькій Колоніальній Виставці» [167, с. 219]. Як свідчить Лякомб, ще в жовтні 1931 року, обмірковуючи майбутній твір, Пуленк записав у нотатках задум «ігор тембрів і балійського колориту» для першої частини [134, с. 385]. Гамелан приваблював його насамперед як принцип організації звуку в часі: остинатне, гіпнотичне повторення, що не розвивається у тематичному сенсі, але змінює якість слухацького сприйняття – занурює, а не веде. Бурган точно формулює цей ефект: «знайомство з гамеланом у 1931 році вплинуло на створення в концерті образу “вічного руху”» [14, с. 84]. Примітно, що Пуленк був не першим з-поміж своїх сучасників, хто відчув цей імпульс: Дебюссі почув яванський гамелан на Всесвітній виставці 1889 року і цей досвід залишив помітний слід у його творчості. Але якщо для Дебюссі гамелан став поштовхом до нових тембрових і ладових пошуків, то Пуленк вилучив із нього передусім ритмічну і структурну ідею – ідею часу, що зупиняється і мерехтить на місці. Як саме ця ідея втілена в партитурі, яким чином «балійська» кода першої частини перетворюється на «метаморфозу» початкового мотиву і водночас на алюзію до повільної частини Концерту соль мажор Равеля [134, с. 385] – це предмет наступного аналізу. Тут важливо зафіксувати інше: серед усіх джерел Концерту балійський гамелан – єдине, що знаходиться поза будь-якою особистою дружбою, поза будь-яким діалогом рівних. Це зіткнення з принципово іншою музичною цивілізацією, і воно залишило в партитурі найбільш таємничий слід.

Нарешті, є ще один вимір пуленківської «алюзійності», про який не можна не сказати. Поряд із Моцартом, Прокоф'євим і балійським гамеланом у Концерті присутній Париж – не як абстрактний «національний колорит», а як цілком конкретна інтонаційна стихія: мотиви мюзик-холу,

кабаре, міського шансону. Лякомб описує цей стильовий шар через слово «gouaille» – паризьке вуличне дотепництво, зухвалу розв'язність [134, с. 386], і підкреслює, що воно походить із «chansons et danses populaires», пісень і танців із народного середовища [134, с. 385]. Данієл, характеризуючи загальний стиль Пуленка, вказує на його стійку прихильність до «*café-concert*» і «*Parisian music hall*» [115, с. 67] і Концерт для двох фортепіано є одним із найяскравіших втілень цієї прихильності. Важливо, що Пуленк ніколи не ставився до цього матеріалу як до чогось «нижчого». Він вводив його у велику концертну форму з тією самою природністю, з якою вводив моцартівські алюзії. Як переконливо показує І. Бурган, пуленківські алюзії будь-то до Моцарта, чи то до Прокоф'єва, чи то до паризького мюзик-холу – є органічним явищем діалогу культур: «він здійснюється через персоніфікацію образів культури, які переносять цей діалог з абстрактної площини до реальної, до людської свідомості» [14, с. 85–86]. Моцарт і Прокоф'єв постають у партитурі не як об'єкти наслідування, а як живі культурні співрозмовники; і саме тому «кожен такт може бути миттєво ідентифікований як чистий Пуленк» [109, с. 2] попри всі впізнавані голоси, що в ньому звучать.

Як зазначалося вище, початковий задум Концерту передбачав камерний склад оркестру: флейти, гобої, фаготи у подвійному складі, ріг, туба, струнні – усе це мало бути розміщене навколо двох роялів «як віяло» [163, с. 187]. Однак у процесі роботи Пуленк відмовився від цієї ідеї на користь повного симфонічного оркестру. Це рішення варто розглядати як принципову переорієнтацію задуму: камерний ансамбль давав інтимність і прозорість, але обмежував динамічний і тембровий діапазон діалогу, який Пуленк мав на думці. Повний оркестр відкривав ширші можливості для контрастів між масивним *tutti* і сольними репліками, між різними інструментальними групами, між двома роялями і рештою ансамблю. Показово, що навіть обравши симфонічний склад, Пуленк зберіг камерну

логіку письма. Як влучно формулює Даніел, оркестровка його концертів поєднує «легкість і прозорість камерної музики», а струнні «виразно відіграють підпорядковану роль» [115, с. 135–136]. Інакше кажучи, симфонічний оркестр тут мислиться не як монолітна маса, а як розгалужений ансамбль, кожна група якого здатна вступати в окремий діалог із солістами.

Саме діалог, а не змагання і не акомпанемент, є визначальним принципом цього концерту. Даніел формулює це з граничною чіткістю: концерти Пуленка є «не віртуозними концертами, а рівноправним і безперервним діалогом між солюючим інструментом і оркестром» [115, с. 136]. Бурган підтверджує це спостереження: «Ф. Пуленк уникає демонстрації віртуозності солістів, залучаючи всіх учасників музикування до діалогу» [14, с. 86]. У цьому рішенні легко впізнається неокласична орієнтація на барокові принципи ансамблевого партнерства – та сама логіка «злагоди», а не «змагання», яку В. Ракочі визначає як одну з провідних тенденцій концертного жанру XX століття [70, с. 138–139]. Романтична модель концерту як арени протистояння соліста й оркестру тут свідомо відкинута з принципових естетичних міркувань.

Між двома роялями діалог також будується на засадах рівності. Лякомб зазначає, що вже з перших тактів «обидва солісти утверджуються як рівноправні персонажі» [134, с. 385]: перший рояль не домінує над другим, і жоден із них не є «головним» у традиційному концертному розумінні. Партії солістів, як підкреслює Даніел, «уникають будь-якого віртуозного показу і виконують роль, подібну до фортепіанних партій у Тріо та Секстеті» [115, с. 147] – тобто роль учасника ансамблю, а не протагоніста. При цьому, на думку Даніела, фортепіанне письмо в концерті «свіже й ідіоматичне» [115, с. 150–151] – якість, яку він пов'язує саме з ансамблевим контекстом, де фортепіано звільняється від тягара сольної репрезентації і може існувати як один із рівноправних голосів.

Усе це разом – симфонічний склад із камерною логікою письма, діалог замість змагання, рівність двох роялів між собою і з оркестром – утворює той звуковий простір, у якому розгортаються три частини Концерту. Характер цього простору різний у кожній із них: в *Allegro ma non troppo* він енергійний і багат шаровий, у *Larghetto* зосереджений і ліричний, у фіналі – навмисно строкатий і зухвалий. Але принцип залишається незмінним: жоден учасник не поглинає інших, і саме в цій рівновазі народжується те, що Лякомб називає «важливою поетичною складовою» твору [134, с. 384] – те, що не одразу впадає в очі за яскравою поверхнею, але визначає глибину враження.

Перша частина Концерту *Allegro ma non troppo* побудована у тричастинній формі з коротким вступом, повільним середнім розділом і розгорнутою кодою, що набуває самостійного смислового значення. Як зазначає Рьодер, це «улюблена тричастинна форма Пуленка з розкішним повільним середнім розділом» [158, с. 363]. Проте за цією формальною схемою міститься значно складніша драматургічна логіка: частина будується не через тематичний розвиток, а через зіставлення контрастних тематичних блоків, кожен із яких має власний характер і власне образне наповнення.

Короткий вступ (до ц. 3) має особливу функцію: Данієл зауважує, що він містить «стислий натяк на те, що відбудеться у коді ц. 25» [115, с. 148]. Оркестр відкриває концерт різким ударом – тим, що Лякомб називає «coup d'éclat» («блискучим вибухом») [134, с. 385]. Одразу слідом у партії першого роялю з'являється короткий моторний мотив, позначений в партитурі «*très brillant*» (Приклад 2. 1): він «обертається» навколо себе, пружний і гострий, з остинатною наполегливістю.

Другий рояль підхоплює цей рух токатного типу, розсіченому великими акордами. Вже в цих перших тактах обидва солісти, за спостереженням Лякомба, «утверджуються як рівноправні персонажі» [134,

с. 385]. Різкість і енергія цього матеріалу, як зазначає Данієл, «навіюють Стравінського» [115, с. 148]; Лякомб же уточнює, що дух токати першої частини походить із захоплення майстерністю письма Казелли [134, с. 384].

Приклад 2.1



У першому розділі тематичний матеріал з'являється і змінюється швидко і без підготовки. Після токатного епізоду з'являється мотив, позначений «*Gai*» (ц. 7) – зухвалий, за словами Лякомба «трохи вульгарний» [134, с. 385], з тією вуличною дотепністю, яку по-французьки називають *gouaille* і яку Пуленк успадкував із паризьких шансонів і народних танців. Данієл відзначає третю тему перед ц. 10 у стилі мюзик-холу [115, с. 148]: ще один характерний пуленківський прийом, коли «висока» концертна форма залучає інтонації кабаре (2 такти до ц.10). Слідом – «мотив із кастаньєтами», що вносить елемент театральної яскравості. Ударні набирають вагу, барабани поєднуються з роялями, які протиставляються фанфарам мідних. «Подих Стравінського», за образним висловом Лякомба, «проходить на мить» перед початком середнього розділу [134, с. 385] і раптово зникає.

Середній розділ «*Le double plus lent*» (ц. 15–17) різко змінює характер музики. Оркестр відступає, і обидва рояля занурюються в повільний ліричний потік. Рьодер чує тут «натяк на прокоф'євську лірику» [158, с. 363]. Данієл конкретизує: цей розділ «завдячує як ніжності й гостроті Другого фортепіанного концерту Прокоф'єва, так і ліричному романтизму концертів Рахманінова» [115, с. 148–149]. Як зазначалося

вище, влітку 1932 року, якраз у розпал роботи над Концертом, Пуленк разом із Прокоф'євим грав його концерти – живий досвід, який не міг не залишити інтонаційного сліду.

Повернення до *Tempo primo* відбувається раптово: «*lancé par un coup de cymbale*» («підкинуте ударом тарілки») [134, с. 385] – різкий злам, що повертає музику назад у моторний рух. Реприза першої частини (ц. 18) побудована незвично: перші дві теми не повторюються, а замінюються новим мотивом у різко контрастній тональності – мі-бемоль мажор замість початкового ре мінору. Це відхилення від очікуваного повернення тональності не є випадковим: воно підкреслює принцип «нанизування» тем, а не репризу природу форми: Пуленк не повертається до початку, а рухається далі. Після енергійного завершення ц. 22–23 настрій різко змінюється: за три такти до ц. 25 барвисте втручання кастаньєт стають знаком, що наближає тишу.

Кода (від ц. 25 до кінця) є смисловим центром усієї частини. У «тиші очікування» народжується зовсім інша музика: «*Très calme*», позначена авторською ремаркою «*mystérieux et clair tout à la fois*» («таємничо і ясно водночас») (ц. 25, Приклад 2.2). Пуленк уявив її, згадуючи балійські гамелани, почуті на Колоніальній виставці 1931 року [134, с. 385].

Приклад 2.2

25 **Très calme** ♩ 112 (strictement)

1 *pp mystérieux et clair tout à la fois*

2 *très égal*

Рьодер описує цей момент як такий, що «викликає екзотичні звуки, пов'язані з балійською музикою» [158, с. 363]; Даніел фіксує її характерні ознаки: шестиступенева гама, часті паралельні кварта, гіпнотичне повторення [115, с. 149]. Тембральна картина підкреслює позаєвропейський характер: флажолети солюючої віолончелі з «*plaintif*» (жалібно) характером, поєднання флейт і тарілок.

«Гіпнотична кода», що зупиняє час у момент завершення, є насправді метаморфозою мотиву «*Très brillant*» з початку частини (див. Приклад 1 та Приклад 2). Початковий моторний мотив і «балійська» кода – це одне й те саме мотивне зерно у двох контрастних виявах: збуджений рух на початку і нерухомий мерехтливий спокій наприкінці. Після ц. 25 з цього тихого балійського звукового простору виникає мелодія: «трансфігурація теми з повільної частини равелівського Концерту соль мажор» [134, с. 385]: рояль проводить її спочатку сам, потім із дублюванням у флажолетах соло-віолончелі. Ця мелодія з'являється тут єдиний раз і зникає так само тихо, як виникла. Проте балійська тема повернеться: вона прозвучить «*étincelant*» («виблискуючи») у фіналі, замкнувши циклічну арку всього Концерту.

Якщо подивитися на коду першої частини через фокус концепції Олени Зінкевич – вона є найрадикальнішою точкою дифузії в усьому Концерті: тут у нову структуру проникає не інший композитор і не інша національна традиція, а інша музична цивілізація – з власною системою часу, власною логікою повторення і власним розумінням того, що таке розвиток. Показово, що саме цьому моменту Даніел відводить особливу роль: вступ до ц. 3, що «натякає на те, що відбудеться у ц. 25» [115, с. 148], перетворює балійську коду на заздалегідь закладену мету – не несподіванку, а смисловий фокус, до якого вся частина рухалася від самого початку.

Друга частина *Larghetto* є повною протилежністю першій за характером, але не за принципом організації. Якщо *Allegro ma non troppo*

будувалася на енергійному зіставленні контрастних тематичних блоків, то *Larghetto* більше нагадує зосереджений ліричний монолог, що поступово розгортається у діалог. Тут немає токатної моторики, ударних, фанфар – весь великий оркестровий склад відступає, звільняючи простір для камерного, інтимного висловлювання. Частина побудована за тричастинною формою з контрастним середнім розділом, що вносить романтичну емоційність на противагу класичній стриманості крайніх розділів і коротким завершенням, що несподівано відлунює балійською темою.

Частина відкривається соло першого рояля на тлі мовчання всього оркестру і другого рояля. $\text{♩}=92$, *mf*. Права рука веде плавну кантиленну мелодію з форшлагами і природними фразуваннями; ліва – рівний спокійний акомпанемент. Ерве Лякомб влучно уточнює: перша фраза цитує тему моцартівського «Коронаційного» концерту KV 537 [134, с. 386]. Пуленк пояснював цей вибір відверто: «У *Larghetto* цього концерту я вирішив повернутися до Моцарта, тому що особливо шаную мелодичну лінію та віддаю перевагу Моцарту серед усіх композиторів» [14, с. 84]. Отже, для Пуленка це не стилізація, а, за словами Лякомба, «естетичний маніфест: культ мелодійної лінії залишається для нього центром музичної творчості» [134, с. 386].

Моцартівська тема виконується соло першого роялю до ц. 29. За два такти до нього у гармонії з'являється характерний пуленківський каданс – більш «соковитий» та несподіваний ніж очікуване завершення моцартівської теми (тт. 7-8). Цей каданс підготовлює вступ другого соліста. Другий рояль ніби підхоплює інтонацію пуленківського голосу і розгортає самостійну тему, цілком пуленківську за характером (Приклад 2.3).



Перший рояль стає дещо активнішим у фігурації, але характер лишається лагідним. Обидва голоси течуть паралельно, взаємодоповнюючи один одного. Те, що Прюньєр на венеціанській прем'єрі назвав «надто прямим пастишем» [134, с. 383], є насправді тонко прорахованим переходом: шов між Моцартом і Пуленком тут майже непомітний – він відбувається не через різку зміну теми, а через зміну інтонаційного характеру в кадансі. Частина продовжується у «пуленківському стилі» і у ц. 31 з'являється характерний епізод, що безпосередньо нагадує тему із фортепіанної сюїти Пуленка «Вечора у Назеллі», над якими як раз в той час працював композитор. На це вказує Данієл, зазначаючи, що матеріал цього епізоду походить із низхідного ланцюга септакордів 28 такту восьмої частини сюїти *L'Alerte Vieillesse* [115, с. 149]. «Моцарт» повертається у ц. 33 запозиченим мотивом із другої частини моцартівського концерту KV 467 [134, с. 386], завершуючи перший розділ *Larghetto*.

Середній розділ «*Plus allant*» ♩=144 (ц.34) починається різко і несподівано: темп прискорюється майже вдвічі порівняно з початковим, зміна тональності на велику секунду вниз – від сі-бемоль мажора до ля-бемоль мажора, що відчувається як раптовий тональний зсув попри підготовчі гармонії мі-бемоль мажору. Відбувається кардинальна зміна характеру. Замість моцартівської стриманості – широке романтичне

дихання: схвильована мелодія на фоні пульсуючих акордів викладена одночасно у двох солістів в різних тесситурах (з різницею в октаву). Саме це розшарування створює просторовий, об'ємний ефект. Печатку «романтичності» в цьому розділі відзначають практично усі дослідники (Рьодер, Кліфтон, Лякомб). Даніел в оркестровці відчуває «впливи Шопена і Рахманінова» [115, с. 150]. Хвилеподібна будова середини приводить до кульмінації tutti всього оркестру разом із обома солістами (ц. 36). Це найбільш насичений момент усієї частини і водночас єдиний, де повний оркестровий склад звучить у повну силу. Після кульмінації напруження поступово спадає, і музика повертається до моцартівської атмосфери першого розділу.

У коді з'являється несподіваний жартівливий епізод із солуючими фаготами (ц. 41): характерна «розкочуюча» мелодія з примхливою ритмікою і форшлагами на тлі пульсуючого ритму першого рояля і барабану (*très sec* на *p*). Це той самий пуленківський *gouaille*, що з'являвся в першій частині, але тепер у *Larghetto*, є своєрідною преамбулою заключного епізоду частини, який нагадує, за словами Лякомба «ремінісценцію балійського мотиву» [134, с. 386]. Він викладається у партії другого роялю *clair et p* висхідною лінією з квінтовым подвоєннями: спокійний рух із тією самою нерухомою мерехтливою якістю, що і в балійській коді першої частини (Приклад 2.4). Піщікато струнних підкреслює прозорість. Кліфтон точно локалізує цей момент: тт. 141–151, з «висотною колекцією Bb/D/F/A» – тією самою, що і в балійських епізодах першої частини [109, с. 130].

Частина закінчується на акорді тонічної великої септими у двох солістів, духових і піщікато віолончелей і контрабасів, фіксуючи прозорий безмежний простір *Larghetto*.



Частина закінчується на акорді тонічної великої септими у двох солістів, духових і піццікато віолончелей і контрабасів, фіксуючи прозорий безмежний простір *Larghetto*.

Фінал *Allegro molto* повертає енергію і дух токати першої частини *Allegro ma non troppo*, але розгортає їх у принципово іншій логіці. Лякомб точно визначає жанрову природу цієї частини: «стильовий *patchwork* замість класичного рондо» [134, с. 386]. Данієл підтверджує: «структура натякає на рондо, але кількість тем тягне до наскрізного розвитку» [115, с. 150]. Рьодер характеризує фінал як «жвавий, багатий на тематичний матеріал» [158, с. 363]. Провідна інтонаційна стихія фіналу – паризька вулична дотепність, зухвала і невимушена, те, що Лякомб називає «*gouailleuse, parigote*» [134, с. 386]. Саме вона задає тон від початку і визначає характер більшості тематичного матеріалу.

Роль рефрену виконує мотив, що вперше з'являється у ц. 52 (Приклад 2.5). Він є автоцитатою (характерним пуленківським прийомом), запозиченою композитором із власної Новелети № 2. Цей мотив за влучним спостереженням Данієла має «сучасний джазовий присмак, що нагадує Гершвіна і, знову ж таки, французький мюзик-хол» [115, с. 150].

Цей характерний «паризький» зворот, що повертається між епізодами і утримує форму від розсипання, викладається спочатку у партії другого фортепіано – низхідний рух акордами, *F*, з характерною акцентуацією на кожній долі з міцною підтримкою духових; перший рояль підхоплює акордове викладення мелодії у висхідному русі і усе це

переростає у жвавий діалог-перегривання солістів та оркестру на інтонаціях *gouailleuse*, що створює відчуття невимушеної фривольності.

Приклад 2.5

The image shows a musical score for Example 2.5. It consists of four staves. The top two staves are for the piano, labeled '1' and '2'. The bottom two staves are for the orchestra, labeled 'fl.es' and 'c.v.'. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The piano part (staves 1 and 2) is characterized by a descending sequence of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The orchestra part (staves 3 and 4) provides a rhythmic and harmonic accompaniment. A red horizontal line is drawn across the piano staves, and a box containing the number '52' is placed above the orchestra staves.

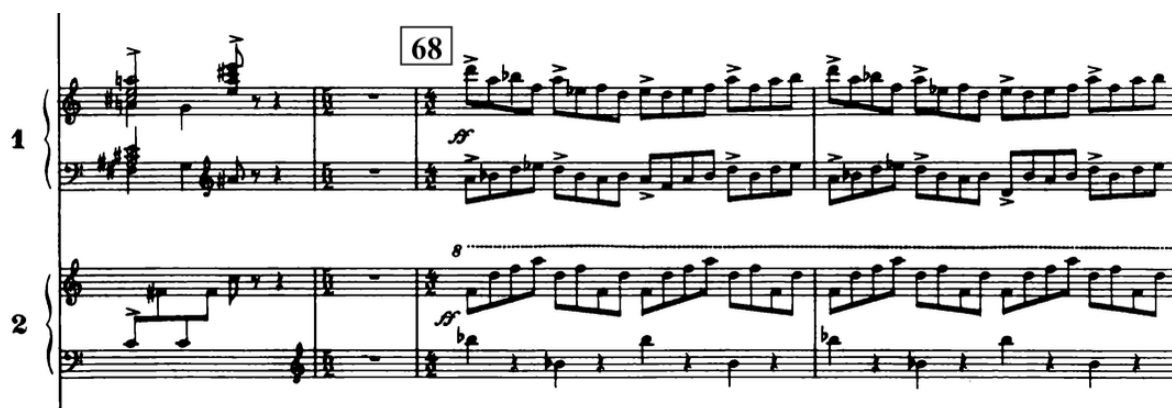
Цей характерний «паризький» зворот, що повертається між епізодами і утримує форму від розсипання, викладається спочатку у партії другого фортепіано – низхідний рух акордами, *F*, з характерною акцентуацією на кожній долі з міцною підтримкою духових; перший рояль підхоплює акордове викладення мелодії у висхідному русі і усе це переростає у жвавий діалог-перегривання солістів та оркестру на інтонаціях *gouailleuse*, що створює відчуття невимушеної фривольності.

Треба відмітити, що за тематизмом та образністю фінал не є однорідним. Лякомб підкреслює разючу широту його стильового діапазону: «з приголомшливою невимушеністю Пуленк переходить від музики «в ніс» до ніжності, від ударних ефектів і кислих тембрів до романтичних поривань, що нагадують Рахманінова» [134, с. 386]. Попри різноманіття стильових пластів, музика фіналу залишається безпомилково пуленківською – саме те, про що говорив Рорем: кожен такт миттєво

впізнається, попри всі голоси, що в ньому звучать. Мюзик-хол, народна інтонація, «крикливість» – все це не знижує велику концертну форму, а органічно в неї вписується, бо Пуленк ніколи не ставився до «низького» матеріалу як до чогось чужорідного. Лякомб точно фіксує цю якість: «який би стиль не був обраний, він залишається автентичним — і в ностальгічній делікатності, і в ритмічній гарячковості, і в данині поваги Моцарту» [134, с. 386]. Показова в цьому сенсі порада, яку Пуленк дав диригенту Шарлю Бруку: «Plus cochon!» («Ще брутальніше!») [там само]. Це не епатаж, а точна вказівка: фінал має повністю прийняти свою протонародність, а не соромитися її.

У ц. 68 повертається балійська тема (Приклад 2.6), але повністю перетворена. Те, що в кодї першої частини звучало як гіпнотичне мерехтіння *pp*, тут вибухає *ff* в партіях обох солістів одночасно: безперервний рівний рух вісімками з акцентами на кожну долю, невблаганний остинатний пульс, розшарування фактури на три октави верхнього регістру. Лякомб знаходить для цього єдине точне слово – «*étincelant*», виблискуюче [134, с. 385]. Та сама інтонаційна клітина, що починала своє існування як таємниче «*mystérieux et clair*» в першій частині, пройшла через ледь намічений відгук у *Larghetto* і тепер повертається як тріумфальний підсумок усього Концерту.

Приклад 2.6



При всьому розмаїтті стилєвих пластів фінал не розсипається. Структурним чинником єдності слугує насамперед темп — точний і невблаганний. Але глибшою основою є наскрізна інтонаційна і жанрова логіка: токатний дух і паризька вулична стихія, що відкривали Концерт, повертаються у фіналі, обрамлюючи моцартівський простір *Larghetto* як свідомо виокремлений острів «іншості». Балійська тема замикає цю траєкторію, пройшовши шлях від таємничого *pp* коди першої частини через ледь намічену ремінісценцію в *Larghetto* до тріумфального *ff* фіналу.

У ц. 69 балійський рух переривається: обидва роялі карбують п'ять двічі повторених акордів трансформованого мотиву-рефрену на тлі малого барабану. Після паузи тривожно звучить останній акорд Концерту: малий зменшений септакорд від сі, на *sfff*. Після блискучого розмаїття фіналу він звучить різко і несподівано, як тінь майбутньої трансформації самого Пуленка — майбутнього автора Органного концерту та опери «Діалоги кармеліток», захоплення якого глибиною молитви Мануеля де Фалья в маленькій церкві Венеції знайде несподіване для всіх продовження в його духовному переродженні.

Питання останнього акорду Концерту — напівзменшеного септакорду від підвищеного VI ступеня ре-мінору (сі-ре-фа-ля, *sfff arraché*) отримує цікаве висвітлення через концепцію *tonal axis* («тональної осі») К. Кліфтона [109, с. 129–144]. Дослідник показує, що впродовж усього твору діє наскрізний висотний комплекс Сіb/Ре/Фа/Ля як первинна тональна вісь, а звук сі бекар виступає своєрідним «підривним агентом» (*subversive agent*) — елементом, що знаходиться поза цією віссю і постійно намагається вирватися в її межі. У передостанньому акорді Концерту він з'являється енгармонічно перезаписаним як до бемоль — звук, що півтоново тисне на сіb, шостий ступінь ре-мінору, і саме в цьому «перезаписі» Кліфтон бачить його нейтралізацію: «підривний агент» поглинутий системою ре-мінору,

який таким чином здобуває перемогу над Сіб-мажором [109, с. 143]. Однак у самому останньому акорді сі бекар присутній вже відкрито як підвищений VI ступінь ре-мінору і ця присутність робить «перемогу» ре-мінору неоднозначною: переможений залишає свій слід у момент капітуляції.

Для нашого дослідження важливіший інший висновок із концепції Кліфтона: гамеланові епізоди у всіх трьох частинах від балійської коди першої частини (ц. 25) через ремінісценції в *Larghetto* (тт. 141–151) до псевдо-орієнтального епізоду фіналу (ц. 62) і його тріумфального завершення (цц. 68–69) з'являються щоразу в незмінному висотному комплексі Сіб/Ре/Фа/Ля [109, с. 130]. Те, що на поверхні звучить як «чуже» і «позаєвропейське», на рівні висотної організації є найстабільнішим елементом цілого. Саме ця прихована звуковисотна константа і є тим, що в термінах О. Зінкевич перетворює множинну дифузію різноджерельного матеріалу на систему, а не на колаж: за всіма стильовими «масками» моцартівською, прокоф'євською, паризько-вуличного зберігається єдина висотна основа, яка утримує Концерт як ціле.

Концерт для двох фортепіано дав Пуленку відчуття, що він вступає у свою «велику епоху» [134, с. 384]. Це самовідчуття в певній мірі відображало реальний творчий злам композитора. «Ранкова серенада» та «Сільський концерт», які ще недавно здавалися йому цілком зрілими творами, тепер виглядали як «необхідні підготовчі кроки», де «турбота про технічну досконалість завела його, можливо, далі від власної музичної природи» [там само]. У Концерті для двох фортепіано ця природа вперше отримала повну свободу і саме тому він залишається найбільш органічним з усіх його концертних творів.

Олена Жукова влучно характеризує загальну логіку пуленківського шляху в жанрі концерту як «парадоксальну»: від рідкісних інваріантів («Ранкова серенада», «Сільський концерт») через «подвоєний» склад і лише

потім до традиційного сольного концерту 1949 року [37, с. 155]. У цій хронології Концерт для двох фортепіано займає центральну позицію не лише хронологічно, а й художньо: він є точкою найбільшої стильової свободи і найменшої внутрішньої напруги. Олена Антонова підкреслює, що жанр концерту «пронизує всю творчу діяльність композитора, залишаючись уособленням юнацького запалу, високого життєвого тону» [2, с. 46]. Якщо це справедливо для всього жанрового ряду, то Концерт 1932 року є найповнішим втіленням саме цього начала.

Водночас Концерт займає ключову позицію і у ширшому французькому жанровому контексті. Як вже зазначалося, до 1932 року подвійний фортепіанний концерт залишався у французькій музиці *terra incognita*. Пуленк не просто заповнив цю лакуну – він створив модель, що визначила подальший розвиток жанру: Жермен Тайфер звернулася до нього у 1934 році, Даріус Мійо – у 1941-му. Ця послідовність промовиста. При всій несхожості індивідуальних стратегій: більш поліфонічної і джазово забарвленої у Мійо, камернішої і лірично зосередженої у Тайфер, саме пуленківська «неокласична модель» лишається найбільш синтетичною [14, с. 84]: вона вмістила в собі і моцартівський імпульс, і балійський гамелан, і паризьку вуличну стихію, не розчинившись у жодному з них.

Концерт для двох фортепіано з оркестром залишається одним із найпопулярніших творів Пуленка. Невичерпна мелодійна щедрість, ігрова легкість і природність музичної мови забезпечили йому місце серед найрепертуарніших подвійних фортепіанних концертів світової музики.

2.2 Концерт для фортепіано з оркестром (1949)

Концерт для фортепіано з оркестром (до-дієз мінор, FP 146) – останній твір концертного жанру в доробку Франсіса Пуленка – посідає виняткове місце як у творчій біографії композитора, так і в історії французької музики середини XX століття. Написаний у 1949 році на

замовлення Бостонського симфонічного оркестру, він підсумовує понад двадцятирічний шлях Пуленка в жанрі інструментального концерту – шлях, що розпочався «Сільським концертом» для клавесина з оркестром (FP 49, 1928) і охопив п'ять принципово різних за задумом і виконавським складом творів.

Серед цих творів Фортепіанний концерт 1949 року вирізняється особливою позицією. З одного боку, він є єдиним у «клавішній родині» Пуленка, що реалізує класичну модель фортепіанного концерту в її найбільш «нормативному» вигляді: тричастинний цикл із традиційним темповим контрастом, стандартний оркестровий склад, відсутність жанрових гібридизацій, характерних для «Ранкової серенади» чи Органного концерту. З іншого, саме цей твір виявився найбільш полемічним у концертному доробку композитора, спровокувавши після європейської прем'єри 1950 року гостру критичну дискусію, що вийшла далеко за межі суто музикознавчого обговорення.

Показово, що саме ця полеміка стала каталізатором для формування однієї з найстійкіших інтерпретаційних формул у пуленкознавстві. Крилатий вислів Клода Ростана про Пуленка як «ченця і бешкетника», підхоплений критикою і самим композитором, народився в розпалі суперечок навколо Фортепіанного концерту і відтоді живить міф про двоїсту природу його творчої особистості. У цьому сенсі концерт 1949 року є не лише музичним твором, а й своєрідним культурним подією – текстом, що породив метатекст, яким досі послуговується дослідниця і виконавська традиція.

Ця обставина визначає методологічну оптику, обрану для аналізу в межах даної глави. Оскільки Фортепіанний концерт є водночас найбільш «нормативним» за зовнішньою формою і найбільш проблемним щодо жанрової кваліфікації та рецепційної долі, він потребує детальнішого аналітичного розгляду порівняно з рештою концертних творів Пуленка, що

отримали ґрунтовне висвітлення у попередніх розділах. Спираючись на морфологічну шкалу форм спадкоємності О. Зінькевич і концепцію типів музичного мислення, аналіз спрямований на виявлення тієї внутрішньої логіки, що перетворює позірну «легкість» концерту на усвідомлену художню стратегію – стратегію деформації жанрового канону через підпорядкування його законам ліричного типу мислення.

Перші згадки про задум Фортепіанного концерту сягають 1943 року [134, с. 621], однак реальна композиторська праця над твором розгорнулася лише шість років потому у відповідь на конкретний зовнішній імпульс. Замовлення Бостонського симфонічного оркестру, що планував участь Пуленка як композитора-піаніста в сезоні 1949–1950 років, надало давньому задуму чіткого вектора і визначило стислі терміни: партитура була написана впродовж п'яти місяців: від травня до жовтня 1949 року [154, с. 159]. Практично одразу після завершення роботи твір був представлений у камерному виконанні у салоні мадам Салабер, де Пуленк зіграв його разом із Жаком Февр'є [там само].

Особливу інтимність задуму підкреслює присвята партитури. Концерт адресований двом найближчим людям композитора – Раймону Детушу, шоферу і багаторічному другу, та Дениз Дюваль, в якій Пуленк знайшов ідеальну виконавицю жіночих партій усіх своїх опер [74, с. 167–170]. «Вони по-справжньому немов діти для мене», пояснював він [152, с. 687].

Авторська інтенція щодо нового концерту була сформульована Пуленком із рідкісною прямоотою. У розмові з Клодом Ростаном він пояснював свій задум так: «На противагу великим знаменитим концертам, що вимагають великих віртуозів, я вирішив написати легкий концерт – своєрідний паризький сувенір від піаніста-композитора. Я не думав, що це

сприймуть погано, і саме тому я поєднав у *rondeau à la française*⁶ ритм матчишу⁷ з негритянським спірічуелом, що походить, до речі, зі старої пісні моряків Ла Файетт, вважаючи це дружнім і приємним рукостисканням із країною, яка є нині, безумовно, моєю найширшою і найвірнішою аудиторією. Вже під час останніх репетицій у Бостоні я зрозумів, що партія не виграна. Якщо в Америці цей концерт не зустрів ворожості, як на європейській “прем’єрі” в Екс-ан-Провансі, він усе ж таки не мав успіху, якого зазнали мої інші концерти, — тим більше що мій Органний концерт місяцем раніше мав “*tremendous success*”⁸ і від мене очікували чогось у тому ж стилі. Проте я не шкодую про те, як задумав цей твір, про цей своєрідний музичний жаргон фіналу» [154, с. 802].

Здавалося б, побіжна авторська ремарка «паризький сувенір від піаніста-композитора» містить принципову позицію Пуленка. Вона фіксує свідому відмову від романтичної моделі концерту як арени для демонстрації віртуозності. Натомість Пуленк апелює до іншої, значно давнішої традиції барокового *concerto*, де, за спостереженням В. Ракочі, замість романтичного конфлікту «актуалізуються прадавні засади злагоди та партнерства начал» [70, с. 138–139].

Світова прем’єра Концерту відбулася 6 січня 1950 року в Бостоні: Пуленк виконував сольну партію разом із Бостонським симфонічним оркестром під орудою Шарля Мюнша. Враження від прем’єри виявилися змішаними. У щоденникових нотатках композитор фіксує культурну дистанцію між своєю стилістикою та естетичними очікуваннями публіки,

⁶ Третя частина концерту. Авторське жанрове визначення *rondeau à la française* апелює до традиції французького клавесинного рондо XVII–XVIII століть – форми, характерної для Куперена і Рамо. Вибір цього терміна підкреслює свідому орієнтацію на національну докласичну традицію, що вступає в іронічний діалог із джазовими та танцювальними елементами самої музики.

⁷ Матчиш (*matchiche*, фр.; *maixhe*, португ.) – бразильський танцювальний жанр, що виник у Ріо-де-Жанейро близько 1868 року на перетині афробразильської та європейської (передусім польки) танцювальних традицій; виконується у синкопованому розмірі 2/4. Популярний у Парижі в 1910-х роках; інколи помилково ототожнюється з танго.

⁸ *Tremendous success* (англ.) – грандіозний, приголомшливий успіх. Пуленк вживає англійський вислів у французькому тексті – характерний для нього жест захопленого американофіла.

«більш звиклої до Сібеліуса і Брукнера, ніж до зухвалої манери» його музики [127, с. 75]. П'ять викликів на біс не приховали від чуйного вуха автора справжнього характеру цього прийому: «З боку публіки було більше приязності, ніж справжнього ентузіазму» [там само]. Особливо суперечливою виявилася фінальна частина – та сама, що була задумана як «музична картина Парижа, Парижа Бастилії, а не Пассі⁹» [там само].

Вирішальним для подальшої долі твору стало його європейське представлення. Прем'єра на III Міжнародному фестивалі в Екс-ан-Провансі 24 липня 1950 року під тією ж орудою Шарля Мюнша відбулася за обставин, що Пуленк згодом охарактеризував як «подвійний удар»: невдале виконання і агресивна реакція критики [152, с. 702]. Саме ця подія стала точкою відліку тієї рецепційної полеміки, що визначила місце концерту не лише в музичній критиці, а й у самосприйнятті Пуленка як художника.

Реакція критичного істеблішменту на європейську прем'єру Концерту в Екс-ан-Провансі виявилася значно різкішою, ніж прохолодна стриманість бостонської публіки. Сприйняття твору провідними критиками перетворилося на відкриту обструкцію і показово, що в її основі лежав не лише естетичний розрив, а й особисті рахунки. Особливо гостра реакція надійшла від Бернара Гавоті, 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» Даріюса Мійо. Гавоті звинуватив композитора в тому, що той «хотів надати своєму твору вигляду дуже “поганого хлопця”, “сміятися, показувати язика” і не боятися рішучих натяків на “шпану” (*voyoucratie* – У. Ю.)» [134, с. 623]. Партитуру критик зводив до «простої низки пісень, заїжджених приспівів, уривків з оперет», а свій вирок формулював безапеляційно:

⁹ Контраст між Бастилією (фр. *La Bastille*) і Пассі (фр. *Passy*) є ключовим для розуміння естетичного вибору композитора. Бастилія символізує народний, жвавий та енергійний Париж; Пассі — буржуазний, аристократичний 16-й округ, асоційований із високою, але консервативною культурою. Вибір Парижа Бастилії підкреслює прагнення автора до простоти, неакадемічності та фольклорної автентичності.

«Звісно, це жодним чином не концерт, а «картинка» (*tableautin* – У. Ю.) маленького майстра (*petit maître* – У. Ю.), виконаний поспіхом» [там само].

Схожу позицію зайняв Антуан Голеа, який дорікав твору «занадто студентською атмосферою» і критикував манеру Пуленка, засновану на мозаїці стилістичних впливів: «теми майже виключно складаються з ремінісценцій, що варіюються від фрагментів Вагнера до справді невибагливих паризьких пісеньок» [там само]. Апогеем обструкції стала розгорнута рецензія швейцарського критика Алоїза Мозера, головного редактора газети *La Suisse*. Мозер стверджував, що Пуленк цілеспрямовано створив музику, яка «здається легкою і навіть «трохи хуліганською»», і парадоксально називав твір «блискучим успіхом» – маючи на увазі не художню досконалість, а доведену до крайності стилістичну провокаційність: «годі собі уявити музику більш низьку, більш буденну, більш безтурботну щодо форми та елементарної пристойності» [154, с. 179]. Кульмінацією стало пряме звернення Мозера до організаторів фестивалю із заявою про невідповідність Концерту заявленому мистецькому рівню події [там само].

Нищівна рецензія Мозера не залишилася без відповіді. Пуленк, який зазвичай уникав публічної полеміки, написав розлогого листа-відповідь, що, однак, був опублікований лише після його смерті, у 1973 році. У сповненому самоіронії посланні композитор висловив здивування необхідністю шукати «глибину» у творі, єдиною метою якого було «розважити» серйозну американську публіку. Критикам, які висували до партитури вимоги, притаманні монументальним композиціям на кшталт Мессіана, Пуленк елегантно вказував, що вони свідомо ігнорували програмні наміри твору, «створеного навмисно в легкому стилі» [154, с. 179]. При цьому він підкреслював, що досягнення цієї легкості є оманливим: його «псевдо-недбалий» стиль вимагає значних зусиль, оскільки доводиться «багато разів стирати» перед тим, як представити

готовий твір [там само]. 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.

Полеміка навколо Концерту мала і глибший, особистісний вимір. 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!» [154, с. 177]. Ще більш показову форму ця думка набуває у спогадах Марсея Шнайдера, який цитує Пуленка: «З сорока п'яти до п'ятдесяти років [...], я одягався занадто молодод для свого віку. *Sinfonietta* – це нова версія *Les Biches*, але з сорокавосьмирічними ланями, який жах¹⁰! А мій Концерт для фортепіано з бакенбардами і кепкою набакир! Досить! Це вже не годиться» [166, с. 222–223]. Образ «літнього юнака», який намагається повернути собі колишню легкість, стає тут метафорою стилістичного розриву між інтонаціями молодості і віковим самосприйняттям митця.

Проте авторське дистанціювання від Концерту не означало повного заперечення його цінності. Показово, що негативні оцінки критики лише оголили ті внутрішні суперечності, які, очевидно, існували в самого Пуленка: наскільки виправданим було повернення до «молодого стилю», чи відповідає це його зрілій художній позиції. Саме в розпалі цих суперечок, з легкої руки Клода Ростана, народжується «формула ідентифікації»

¹⁰ *Les Biches* («Лані», 1923) – балет Пуленка на замовлення Сергія Дягілева, один із найвідоміших творів його раннього періоду. Назва має подвійний сенс: *biches* – і «лані», і зневажливе паризьке слово на позначення легковажних молодих жінок. Пуленк іронізує: повернення до інтонацій цього балету у п'ятдесятирічному віці виглядає так само безглуздо, як сорокавосьмирічна жінка, що грає роль легковажної юнки.

Пуленка. Цілком сформульована критиком і другом композитора в захисній статті *Paris-Presse* від 26 липня 1950 року, вона живить його міф донині: «У Пуленка є дві особистості: якщо можна так висловитися, він є і ченцем, і бешкетником. Саме друга особистість написала новий концерт. Поганий хлопчик, чуттєвий і ласкавий, пустотливий і ніжний, витончений і різкий, аристократ і простолюдин, який має безмежну вишуканість у своєму передміському акценті» [134, с. 623]. Пуленк не лише прийняв це визначення своєї сутності, а й обґрунтував його спадковістю: духовна сторона його природи, представлена Месою, мотетами, Органним концертом, походить від аверонського батька, тоді як «невиправний парижанин», що відповідає за «лінію поганого музичного життя» у Фортепіанному концерті, наслідує матір [там само].

Таким чином, полемічний контекст 1950 року виявився для Концерту не лише джерелом болісного досвіду, а й каталізатором глибшого процесу. Суперечливий діалог між нищівною критикою, захисною реакцією Ростана і власними авторськими свідченнями забезпечив твору своєрідну естетичну легітимізацію: стилістична суперечність між «духовним» і «світським» у природі Пуленка перетворилася на фундаментальну цінність його авторської позиції. Концерт 1949 року набуває у творчій біографії композитора статусу саморефлексивного вузла – точки, де зіткнулися жанрові очікування доби, індивідуальна стилістика і суспільні уявлення про межі «легкості» в академічній музиці. Саме ця «легкість» – усвідомлена і художньо вивірена, і стає предметом подальшого аналізу.

Перша частина Концерту написана в сонатній формі — і вже сам цей вибір є промовистим. Пуленк обирає найбільш «нормативну» з усіх можливих форм, однак наповнює її зсередини власною композиційною логікою, що суттєво відхиляється від класичних пропорцій і принципів розвитку.

Головна партія відкривається темою, яка з перших тактів демонструє характерну пуленківську амбівалентність (т. 1-8). Елегійна, щемливо-щира, з відтінком світлої смутку, вона поєднує декламаційне і розспівне начала: тема переривається паузами, нагадуючи схвильовану людську мову, і водночас має широкий діапазон і хвилеподібну будову. Її врівноваженість забезпечується структурною організацією за принципом дроблення із замиканням та мірною ходою басових звуків. Тема одразу проводиться чотириразово у вигляді своєрідної секвенції з квінтовым кроком, утворюючи тональний план головної партії як послідовність t–d–s–t. Показово, що сполучна партія як самостійний розділ відсутня – натомість коротка зв'язка еліптично переключає у наступну тональність. Це принципова риса пуленківського мислення: плавні переходи йому чужі, їх замінюють раптові «монтажні» зіставлення.

Побічна партія відтіняє головну своєю конструктивною і інтонаційною «розосередженістю» (ц.7). Відкрито-лірична, з широкою аріозною розспівністю, вона не вкладається в рамки строгого метру – Олена Жукова слушно вказує на її орієнтальний характер [37, с.162]. Тема розцвічується терпкими гармоніями джазового забарвлення і проводиться тричі варіантно, зберігаючи впізнаваність завдяки ритмічному малюнку і гармонійному каркасу. Тональне співвідношення головної і побічної партій –до-дієз мінор і мі-бемоль мажор – утворює зменшену терцію, що є характерною для Пуленка схильністю до альтерованих і збільшених акордів.

Заклучна партія відкрито апелює до класичної традиції (ц. 10). По-гайднівськи світла і сувора, вона є найбільш визначеною конструктивно: класичний період із розширеним другим реченням. Пуленк підкреслює її неокласичну спрямованість і засобами оркестровки: перше проведення теми виключно у струнних, після чого фортепіано повторює її у класичному подвійному експонуванні. Як зауважує Жукова, «гра Пуленка зі стилями

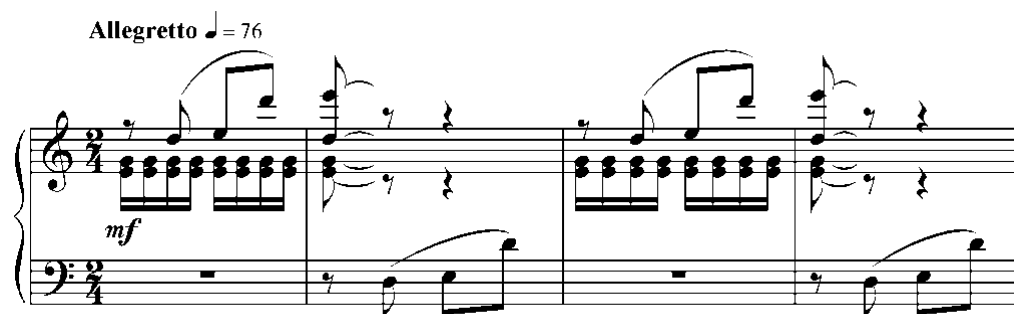
відбувається навіть на рівні фортепіанного викладу»: якщо головна партія, близька до сучасної музичної мови, одразу викладається у фортепіано і оркестрі, то заключна, неокласична, представлена у відповідному «класичному» порядку: спочатку оркестр, потім фортепіано [37, с. 164].

Таким чином, вже на рівні експозиції теми демонструють послідовну зміну «нової динамічності», екзотизму і неокласицизму. За думкою Олени Жукової, у цьому «проявляється нерозривність традиційного та індивідуального у його фортепіанній творчості» [37, с. 162]. Ця стилістична різнорідність відображається і у тональному плані: до-дієз мінор головної партії, мі-бемоль мажор побічної і до-дієз мажор заключної утворюють своєрідну колористичну послідовність, де кожна тема існує у власному тональному «світлі».

Розробка умовно поділяється на чотири епізоди. Перший являє собою майже дослівне повторення побічної партії на малу секунду нижче у ре мажорі, зі збереженням навіть оркестровки. Відмінності мінімальні: порушення тонального руху в ц. 18 (ре-бемоль замість сі-бемоль) та відсутність повторів двотактових фраз. Другий і третій епізоди побудовані на новому тематизмі, однак принципи розвитку залишаються незмінними: дроблення, секвенційний рух, тональне розцвічування. Поява інтонацій головної теми, їхня поступова драматизація і наростання напруги приводять до кульмінації першої частини – речитативу у фортепіано соло (ц. 21). Цей розділ виконує функцію каденції (в класичному розумінні її в Концерті немає, що саме по собі ставить під питання «концертність» цього опусу загалом). Саме тут уперше композитор навмисно розводить оркестрову і фортепіанну партії, підкреслюючи тембровий контраст також регістровими і навіть жанровими засобами: у фортепіано – хорал, в оркестрі – фанфарність. Третій епізод розробки також цікавий наявністю кількох алюзій (скоріше навіть «автоалюзій»). Так, наприклад, у тт. 203-204 звучить

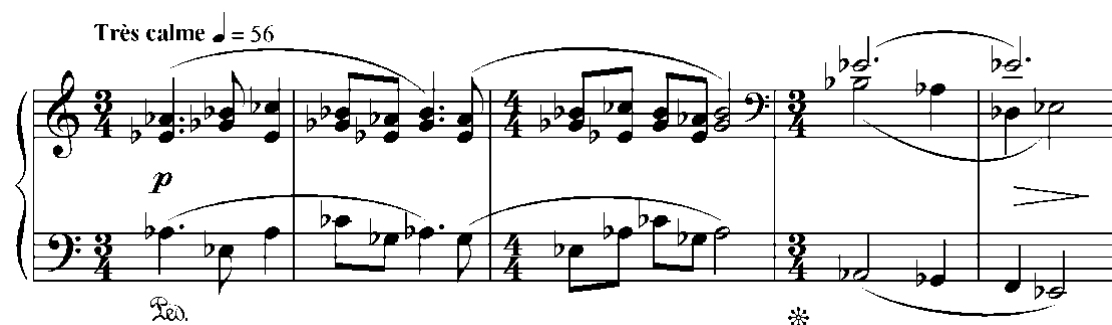
мотив, споріднений з темою отця Бланш з «Діалогів кармеліток»: (Приклад 2.7).

Приклад 2.7



Інтонації, що виникають у ц. 24, є характерними виразниками скорботи у Пуленка. Для прикладу наведемо вступ із III ч. «Скорбота» Сонати для гобоя і фортепіано (Приклад 2.8). Подібне інтонаційне споріднення є ще одним свідченням інтонаційної єдності його творчості в цілому.

Приклад 2.8



Четвертий епізод виконує передиктову функцію: інтонації «скорбної» теми у флейти соло поступово кристалізуються в тематизм побічної партії, встановлюється тональність ре-бемоль мажор (однойменна до до-дієз) і початковий темп.

Реприза (ц. 27) «дзеркальна» і лаконічна. Головна тема точно повторює своє експозиційне викладення аж до т. 278, зберігаючи тональний план (до-дієз – ля-бемоль), однак проводиться лише двічі, перериваючись появою заключної партії. Заключна партія, дотримуючись, мабуть, вперше

за всю першу частину, класичних норм тонального співвідношення, викладена в до-дієз мажорі і знову в подвійному експонуванні. Невеличка зв'язка (тт. 298–303), побудована на інтонаціях із другого розділу розробки, приводить до урочистої фанфарної коди в гулкому звучанні міді. Пуленк ніби «похапцем спроваджує зі сцени своїх персонажів», як влучно зауважує Жукова [37, с. 162], завершуючи частину «переможною кодою». Загальні пропорції розділів: експозиція (145 тактів), розробка (90), реприза (52), фіксують принцип «структурного діминуювання», характерний для всіх трьох частин циклу.

Таким чином, визначальними принципами організації першої частини є повторність без точної репризності, секвенційність, відсутність мотивного розроблення на користь політематизму і варіантної повторності. Класична сонатна форма зберігає свої контури, але її внутрішня логіка підпорядкована іншим законам – законам калейдоскопічного чергування тем-образів, що апелюють до різних епох і традицій.

Ця калейдоскопічність не є хаотичною: вона підпорядкована внутрішній ліричній логіці, де кожна тема є не стільки функціональним елементом форми, скільки самостійним емоційним висловлюванням. Саме ця домінанта ліричного над драматичним визначає і характер другої частини *Andante con moto*, де ліризм Пуленка розкривається у своїй найбільш зосередженій і інтимній формі.

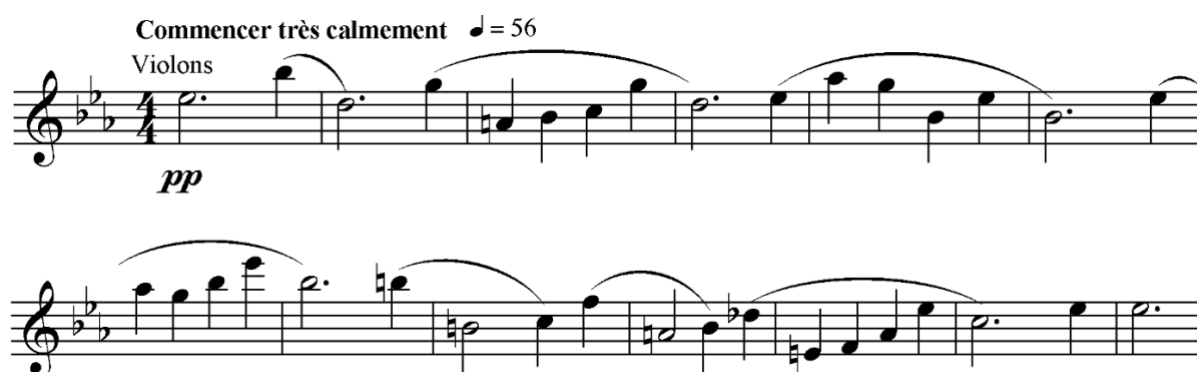
Друга частина *Andante con moto* відкривається авторською ремаркою *Commencer très calmement* «розпочати дуже спокійно». Ця вказівка не просто темпова, вона задає особливий емоційний стан: не стільки повільність, скільки внутрішню зібраність, майже медитативну зосередженість. Після калейдоскопічної першої частини – різка зміна характеру.

Написана у тональності мі-бемоль мажор (тобто у тональності побічної партії першої частини) друга частина утворює з нею тонке

інтонаційне споріднення. Її форма – складна тричастинна з рисами строфічності – є найпростішою і найлаконічнішою в циклі, однак і тут діє характерний пуленківський принцип політематизму.

Тема першого розділу, мабуть, найяскравіша в усьому концерті, найбільш повно розкриває талант Пуленка-мелодиста, його аріозну складову (т. 1–12). На перший погляд статична (повільний темп, розмір 4/4, мірний ритмічний рух) вона наділена внутрішньою схвильованістю завдяки остинатній пульсації у валторн і мелодиці зі стрибкоподібним рухом, що зрівноважується широкими лігами. Починаючись із протягнутого звуку мі-бемоль першої октави, мелодія поступово «розгойдується», підкорюючи дедалі ширший діапазон до мі-бемоль другої октави вгорі і до мі внизу, таким чином загальний діапазон теми сягає двох октав (Приклад 2.9).

Приклад 2.9



Як слушно зауважує Жукова, виклад початкової теми демонструє вміння композитора раптово «переосмислити» ліричну мелодію до невіпізнавано жорсткої, навіть загрозливої [37, с. 162]. Дванадцятитактна тема проводиться повністю лише один раз – у струнних на тлі пульсуючих валторн, після чого повторюються лише перші чотири такти зі стислими зв'язками: знову стандартний для Пуленка прийом конспективної повторності з активним тональним рухом. Перший розділ має тричастинну будову з серединою, побудованою на розвитку початкових інтонацій основної теми; масштабне співвідношення розділів 20 т./6 т./6 т. фіксує вже знайомий принцип діминуювання.

Середній розділ складної тричастинної форми складається з трьох різнотемних епізодів, кожен із яких вносить свій тип контрасту. Перший епізод (ц. 4), активного розвивального характеру, протиставляє аріозності основної теми фанфарність і заклично-сигнальну інтонацію; він побудований секвенційно з тональним рухом до – сі-бемоль – ля-бемоль. Другий епізод (ц. 5) являє собою дворазове проведення нової граціозної теми, камерної за фактурою і пасторальної за оркестровкою, що вносить особливу м'якість. Третій епізод бравурний, у до мажорі, проводиться п'ятиразово і слугує тематичним матеріалом для коди. Три теми, як зауважує Жукова, мають багато спільного з театральною музикою: перша відтворює звучання сурм, друга – пунктирний ритм французької увертюри (сам Пуленк вимагає виконувати її «граціозно»), третя – використовує переможний «пунктир» у висхідному русі [37, с. 162]. Показово, що тональні «кроки» між проведеннями у кожному епізоді різні: велика секунда в першому, велика терція в другому, мала терція в третьому є ще одним свідченням тонального колоризму як принципу.

Передиктовий розділ поступово готує появу репризи: повертає початкову динаміку *піанісимо* і бемольну тональну сферу. Реприза гранично стиснена до лише 10 тактів порівняно з 32 тактами першого розділу: автор точно повторює лише перші чотири такти, поступово згасаючи до появи коди. Кода побудована на інтонаціях третього епізоду з мажоро-мінорним ладовим забарвленням. Даючи спочатку акорд із роздвоєною мажоро-мінорною терцією, а наприкінці тоніку без терції, Пуленк створює відчуття невизначеності й ефемерності, перетворюючи другу частину на своєрідну інтерлюдію між двома динамічними крайніми частинами.

Визначальною особливістю *Andante* є його інтонаційна «спаяність»: серединний розвивальний розділ, зв'язки між епізодами і передиктовий розділ побудовані на матеріалі основної теми, а інтонації третього епізоду і

коди споріднені між собою. Ця внутрішня єдність при зовнішній різноманітності є принциповою ознакою ліричного типу мислення: не конфлікт і розвиток, а споглядання і варіантне «обертання» одного емоційного стану.

Третя частина є квінтесенцією ігрових і комбінаторних принципів, закладених у концерті загалом. Авторське позначення *Rondeau à la française* це водночас декларація приналежності до традиції і «привід» для багатотемності: рондо як принцип чергування змінного і незмінного стає в руках Пуленка інструментом калейдоскопічного монтажу.

Форма третьої частини – своєрідно трактована рондо-сонатна з кодою, поєднує риси рондо Ф. Е. Баха (невпорядкованість пропорцій і тонального плану, транспозиція рефрену в середніх проведень, його активні зміни – скорочення і розширення) та сонатної форми Д. Скарлатті (багатотемність експозиції, мозаїчний принцип композиції, насиченість контрастами). При основній тональності фа-дієз мінор побічна партія проводиться вперше у мі-бемоль мажорі, вдруге – у ля мажорі: «свіже» тональне зіставлення, що продовжує колористичний принцип першої частини [37, с. 163].

Кількість тематичного матеріалу в цій частині вражає: дев'ять тем в експозиції, новий тематизм у розробці, ще один у коді. Сполучна партія представлена двома самостійними темами. Нова тема з'являється в ц.11 (перед репризним проведенням побічної партії) та у короткій «розробці» (т.178). Визначальний принцип організації третьої частини точніше за все можна було б окреслити як структурну комбінаторику: інтуїтивний, майже «випадковий» характер включення різного тематизму зближує її з мисленням Скарлатті і раннього Моцарта.

Діалог епох і культур у фіналі набуває особливого виміру: йдеться вже не про взаємодію різних пластів академічної традиції, а про зіткнення академічного і масово-популярного. Саме тут з'являються ті елементи

«музичного жаргону», про які говорив Пуленк у розмові з Клодом Ростаном: ритм матчишу, інтонації негритянського спірічуелу і, за свідченням програмки бостонської прем'єри, наведеним Шмідтом, тема з фортепіанної партії середнього розділу, що походить від старовинного французького наспіву, який «проклав собі шлях у французьку Канаду і там став патріотичною національною піснею» [163, с. 350].

Попри чітке жанрове визначення самого композитора, «неокласична» складова у фіналі не домінує над іншими. Як зауважує Жукова, у Пуленка взагалі дуже мало «правил», які б регулювали його музичну драматургію: «калейдоскопічно викладаючи теми по чергово в одному фрагменті, в іншому він переосмислює, перетворює та переоркестровує одну з них до невпізнаваності, зберігаючи при цьому її інтонаційний «каркас»; в одному епізоді послідовно та терпляче розгортає підйом до кульмінації, в іншому — різко зіставляє, монтує ліричний виклад теми та раптовий кульмінаційний пік» [37, с. 163]. Саме ця непередбачуваність і є художньою нормою фіналу і саме вона шокувала публіку бостонської прем'єри своєю зухвалістю.

Важливим об'єднуючим чинником у третій частині є єдність темпу, метру і характеру руху: авторськими ремарками Пуленк неодноразово підкреслює цю єдність (наприклад, у ц. 7 *strictement au même mouvement* – «строго в тому ж темпі»). Єдиний короткий прийом уповільнювання частини (*ralentir*) використаний перед репризою. Такий прийом характерний для Пуленка загалом: у його розгорнутих монологічних мелодіях він виступає головним засобом створення цілісності.

Реприза являє собою короткий «конспект» усього тематичного матеріалу частини: принцип репризного стиснення досягає тут своєї найвищої точки. Побічна партія в репризі відсутня, що цілком виправдано її активним використанням у розробці. Темп, метр і характер руху

залишаються незмінними аж до самої коди, де новий тематизм завершує частину у фа-дієз мажорі – паралельному до основної тональності.

Таким чином, фінал концерту формує те, що Антонова влучно визначає як «мультикультурний простір»: «темپ 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» [2, с. 50]. Ні важкий, ні серйозний, цей концерт, за словами дослідниці, «презентує всі аспекти легкого та ясного дивертисменту» зі «смачним» «Рондо у французькому дусі», що шокувало публіку своєю зухвалістю і виглядом «поганого хлопця» [37, с. 181].

Аналіз трьох частин Фортепіанного концерту дозволяє підсумувати ті принципи, що визначають його художню своєрідність і водночас вписують його в ширший контекст пуленківського мислення. Попри зовнішню «нормативність» тричастинного циклу – сонатна форма першої частини, складна тричастинна структура другої, рондо-соната фіналу – жоден із цих розділів не реалізує свою форму в класичному розумінні. Спільним знаменником усіх трьох частин виявляється те, що можна визначити як деформацію жанрового канону зсередини: форми зберігають свої контури, але їхня внутрішня логіка підпорядкована законам, чужим класичній традиції.

Провідним із цих законів є принцип ліричного типу мислення. Місце конфлікту і розвитку посідає варіантне «обертання» образів; місце мотивної розробки – калейдоскопічна зміна тем-персонажів; місце функціональної тональної драматургії – колористична тональна послідовність. У всіх трьох частинах діє «структурне діминуювання»: кожен наступний розділ менший за попередній, реприза перетворюється на конспект, а не на повноцінне

відтворення. Це відмова від симетрії заради органічності, від архітектурної побудови заради живого дихання. Саме в цьому сенсі Франсіс Пуленк 1949 року, за влучним спостереженням Ерве Лякомба, хотів написати «майстерний твір, свідчення французького духу, ясного і виваженого» і порівнював свій концерт із галантними сценами Ватто: «Як картини Ватто є великими картинами, мій концерт прагне бути великою музикою» [134, с. 624].

Ця авторська самооцінка принципово суперечить тому образу «провалу», який Пуленк сам же і культивував у пізніших висловлюваннях. Показово, що вже у 1949 році, до будь-якої критики, він формулював свою позицію інакше: «Я не прагнув ні висміювати, ні наслідувати традицію, а писати природно, як відчував» [цит. за 119, с. 28]. Між цим свідченням і пізнішим самозвинуваченням у «стилі двадцяти років» пролягає дистанція, яку можна пояснити не художньою невдачею, а психологічною реакцією на травму публічної обструкції. Авторське дистанціювання від концерту не скасовує його художньої цінності, воно лише фіксує ту внутрішню напругу між творчою інтенцією і публічним сприйняттям, що і стала, за Зінкевич, однією з форм «контактного зв'язку» між твором і його рецепційною долею.

Особливого значення в цьому контексті набуває феномен автоалюзійності, що пронизує всі три частини концерту. Лякомб фіксує його систематично: інтонації теми отця Бланш із «Діалогів кармеліток» з'являються вже після ц. 21 першої частини; мотив, споріднений із «Літаніями до Чорної Мадонни», звучить у ц. 24; фанфарний епізод перегукується з атмосферою «Сільського концерту»; повільна частина передвіщає «Елегію для двох фортепіано» і другий мотив «Діалогів» [134, с. 623]. Це не випадкові збіги і не свідоме цитування – це прояв того інтонаційного єдинства, про яке говорить Олена Жукова у своєму дисертаційному дослідженні і яке є фундаментальною рисою

пуленківського стилю загалом. Концерт 1949 року виявляється не ізольованим твором, а вузловою точкою в мережі інтонаційних зв'язків, що пронизують увесь доробок композитора.

Саме ця інтонаційна щільність дозволяє уточнити місце Фортепіанного концерту серед інших творів «клавішної родини» Пуленка. Якщо «Сільський концерт» є передусім стилізацією під барокову модель *concerto grosso*, Органний концерт – зверненням до монументальної сакральної традиції, а Концерт для двох фортепіано тяжіє до ігрового дивертисменту з численними стилізаціями, то Фортепіанний концерт 1949 року займає серед них особливе місце: він є найбільш «особистісним» за характером висловлення і найменш спекулятивним у сенсі жанрового або стильового експерименту. Тут Пуленк не грає з традицією – він нею живе, природно і невимушено, «як відчував». Саме тому цей твір є і найбільш дискусійним: він не дає зовнішніх орієнтирів для академічної кваліфікації, бо його художня логіка є суто внутрішньою.

У цьому сенсі Фортепіанний концерт виявляється каталізатором для кристалізації всього того, що становить суть пуленківського стилю. Антонова влучно визначає цю суть через поняття «мультикультурного простору», де «темپ образних зіставлень поступово прискорюється, набуваючи у фіналі відтінку калейдоскопічності», а «зовнішні зіткнення різних тем-образів доповнюються їх внутрішніми трансформаціями» [2, с. 50]. Однак за цією калейдоскопічністю стоїть глибоко усвідомлена художня позиція. Пуленк сам сформулював її через образ, що став ключовим для розуміння всього концерту: «паризький сувенір від піаніста-композитора» – не легковажний реверанс американській публіці, а продуманий дар, у якому «паризька інтонаційна стихія», за його власними словами, «входить у спадкову й емоційну природу композитора» [154, с. 179].

Таким чином, Концерт для фортепіано з оркестром 1949 року постає як твір, у якому деформація жанрового канону відбувається не через зовнішній формальний експеримент, а через підпорядкування усталених жанрових схем законам ліричного типу мислення. Сонатна форма першої частини, інтерлюдійна замкненість другої, калейдоскопічна комбінаторика третьої – всі ці структурні рішення є не відступом від норми, а її переосмисленням зсередини. У морфологічній шкалі О. Зінкевич тут діє механізм глибокого творчого освоєння традиції – тієї вищої форми спадкоємності, за якої «безпосередній вплив попередника стає майже невлотним на технологічному рівні, а сама традиція присутня в новому тексті у розчиненому, «знятому» вигляді» [41, с. 10], повністю ідентифікуючись з індивідуальним авторським стилем. Саме ця «легкість» – усвідомлена і художньо вивірена, що вимагала, за словами самого Пуленка, «багато разів стирати», і є справжньою мірою майстерності цього твору.

Ця «легкість» Фортепіанного концерту парадоксально споріднює його з подвійним концертом 1932-го: в обох за зовнішньою невимушеністю криється ретельна архітектонічна робота. Але концерт 1932 року Пуленк писав у розквіті, з відчуттям, що вступає у свою «велику епоху»: молодий, вільний, переповнений враженнями від Равеля і балійського гамелану, від салону Поліньяк і репетицій з Прокоф'євим. Через сімнадцять років Фортепіанний концерт народжувався в іншому світі з іншим досвідом – після всього пережитого, що принесли роки окупації Франції, втрат і духовного зламу, Пуленк свідомо хотів повернутися до інтонацій молодості, до тієї безтурботної, ігрової свободи, яка так природно давалася йому у двадцять п'ять років. Саме в цьому просторі між двома фортепіанними концертами, між Венецією 1932-го і Бостоном 1950-го, між першим злетом і зрілим підсумком і розкривається те, що де Фальє з такою точністю назвав «щирою відкритістю вислову і живим співчуттям у

найвищому сенсі» [134, с. 384]: незмінна, попри всі трансформації, здатність Пуленка говорити власним голосом.

Критика, що сприйняла це як «неприпустиму легкість», зіткнулася з парадоксом пуленківської природи: його веселість і глибина ніколи не були послідовними, вони завжди існували одночасно. Тому формула Ростана про «ченця і бешкетника» точна не тому, що описує два різні обличчя Пуленка, а тому, що фіксує їхню нероздільність.

Висновки до Розділу 2

Аналіз двох фортепіанних концертів Пуленка засвідчив, що в обох творах неокласичні тенденції реалізуються не як програмна стильова декларація, а як індивідуально переосмислена діалогічна стратегія. При цьому характер взаємодії з традицією в кожному з концертів є принципово різним, що і перетворює їх на своєрідну аналітичну пару, де обидва полюси розкривають один одного через контраст і через глибинну спорідненість.

Концерт для двох фортепіано з оркестром (ре мінор, FP 61, 1932) посідає особливе місце як перший зразок жанру подвійного фортепіанного концерту у французькій музичній культурі. Пуленк не лише заповнив жанрову лакуну, а й створив неокласичну модель, що визначила розвиток цього жанру у Франції на десятиліття наперед – вслід за Пуленком до нього звернулися Жермен Тайфер (1934) та Даріус Мійо (1941). Художня стратегія концерту кваліфікується як множинна дифузія: моцартівський імпульс, прокоф'євська лірика, паризька вулична стихія і звучання балійського гамелану вільно проникають у нову авторську структуру, не розчиняючи, а підкреслюючи її. Показово, що «балійська» тема, яка з'являється як таємниче *pp* у коді першої частини, проходить через ледь намічений відгук у *Larghetto* і повертається тріумфальним *ff* у фіналі, утворюючи наскрізну циклічну арку, водночас є найстабільнішим елементом висотної організації всього твору (К. Кліфтон). Саме ця

прихована звуковисотна константа перетворює множинну дифузію різноджерельного матеріалу на систему, а не на колаж. Пуленківська «алюзійність», яку критика нерідко трактувала як поверхневу запозиченість, виявляється системним методом діалогу культур: Моцарт і Прокоф'єв постають у партитурі не як об'єкти наслідування, а як живі культурні співрозмовники. Визначальним принципом виконавської концепції є послідовна відмова від романтичної моделі змагальності: обидва солісти підпорядковані єдиному діалогічному принципу партнерства, що принципово відрізняє цей концерт від традиції романтичного протистояння.

Концерт для фортепіано з оркестром (до-дієз мінор, FP 146, 1949) реалізує принципово іншу стратегію. Будучи єдиним у «клавійній родині» Пуленка твором, що відтворює класичну модель фортепіанного концерту в її найбільш нормативному вигляді, він водночас є найбільш полемічним. Аналіз засвідчив, що тричастинний цикл зберігається зовні, але зсередини деформований: сонатна форма першої частини існує без тематичної розробки і мотивного конфлікту, *Andante con moto* функціонує як інтерлюдія, а *Rondeau à la française* монтує джазові ритми, спірічуел і старовинний французький наспів. Спільним знаменником усіх трьох частин є ліричний тип мислення, де калейдоскопічна зміна тем-образів замінює тематичний розвиток, а структурне діминуювання симетричну архітектоніку. У морфологічній шкалі О. Зінькевич тут діє механізм глибокого творчого освоєння традиції: вона присутня в тексті у «знятому», розчиненому вигляді, повністю ідентифікуючись з індивідуальним авторським стилем. Несприйняття концерту критикою після прем'єри в Екс-ан-Провансі (1950) було зумовлене не художньою слабкістю твору, а невідповідністю «легкості» панівній нормі «серйозного» концерту середини XX сторіччя. Полемічний контекст мав, однак, принциповий культурний наслідок: саме він став каталізатором для кристалізації

«формули ідентифікації» Пуленка – визначення Клода Ростана про «ченця і бешкетника», яке фіксує не двоїстість, а нероздільність цих начал у природі композитора.

Порівняльний аналіз двох концертів дозволяє зафіксувати як спільне, так і відмінне. Спільним є принципова відмова від романтичної моделі віртуозного протистояння та утвердження діалогічного принципу між солістом і оркестром. Спільною є і техніка «алюзійності» як методу, а не еkleктики: у 1932 році – через дифузію зовнішніх культурних джерел, у 1949-му – через автоалюзії на власні твори, що перетворює пізній концерт на вузлову точку в мережі інтонаційних зв'язків, які пронизують увесь доробок Пуленка. Відмінним є характер взаємодії з традицією: у Концерті для двох фортепіано домінує множинна дифузія різноджерельних імпульсів у єдиній авторській структурі; у Фортепіанному концерті 1949 року – свідомо деформація жанрового канону через підпорядкування його логіці ліричного типу мислення. Сімнадцять років між двома творами – це дистанція між природною свободою і свободою здобутою, між першим злетом і зрілим підсумком. В обох випадках «легкість» пуленківського вислову виявляється не браком майстерності, а результатом значних композиторських зусиль і усвідомленою художньою стратегією.

РОЗДІЛ 3.

АЛЬТЕРНАТИВНІ МОДЕЛІ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ В ТВОРЧОСТІ ФРАНСІСА ПУЛЕНКА

Два фортепіанних концерти Пуленка – Концерт для двох фортепіано з оркестром та Концерт для фортепіано з оркестром, розглянуті в другому розділі, не викликають питань щодо жанрової належності. Перед нами класичний тип інструментального концерту з усталеним солюючим інструментом, чиє місце в концертній традиції ніколи не ставилося під сумнів. Натомість три інші концертні твори композитора: «Сільський концерт» для клавесина з оркестром, хореографічний концерт «Ранкова серенада» та Концерт для органа, струнних і литавр ставлять питання жанрової типології та самого розуміння того, який тип творів можна вважати «фортепіанним концертом».

Вихідним і принципово важливим для розуміння пуленківської концертної стратегії є спостереження М. Рьодера: Пуленк, будучи надзвичайно талановитим піаністом, створив п'ять концертних творів, і в усіх без винятку солістами є саме *клавійні інструменти*: у трьох фортепіано, в одному – орган, в одному – клавесин [158, с. 362]. Цей факт дозволяє нам об'єднати їх у єдину концептуальну групу, де клавесин і орган постають своєрідними «історико-тембровими альтераціями» фортепіано. Олена Жукова у своїй дисертації також зазначає, що концертний жанр у Пуленка є «прерогативою лише фортепіано (і споріднених з ним клавесину та органу)» [37, с. 158].

Отже, найбільш точним і органічним об'єднавчим поняттям для усього концертного доробку Пуленка видається поняття *клавірного концерту* – у широкому, інтегративному значенні цього слова. Втім, сама можливість такого об'єднання одразу наштовхується на термінологічну

проблему, яка в музикознавчій традиції досі не вирішена однозначно: чи входить орган до поняття клавірних інструментів?

У вітчизняній та західній музикознавчих школах спостерігається очевидна панорама неузгоджених поглядів щодо категоріальних меж клавірної сфери. В українському академічному дискурсі тривалий час домінує тенденція до жорсткого розмежування цих феноменів. Зокрема, «Українська музична енциклопедія» визначає клавір виключно як збірну назву струнно-клавішних інструментів (таких як клавесин, клавикорд і фортепіано), залишаючи орган поза межами цієї класифікації [54, с. 421–422].

Таке категоріальне розведення клавірної та органної сфер багато в чому успадковує методологічні принципи радянського музикознавства, які роблять акцент на глибокій акустико-конструктивній, артикуляційній та штриховій специфіці інструментів (наприклад, праці І. Браудо). У сучасному українському дослідницькому просторі цей підхід послідовно розвиває Н. Сікорська. У своїй дисертації, присвяченій становленню історично інформованого виконавства, вона принципово розмежовує «клавірний й органний інструменталізм та репертуар» [83, с. 52], представляючи їх як автономні й самостійні галузі барокової музичної спадщини.

Утім, як переконує дослідниця Н. Лисіна, така радикальна термінологічна сепарація є наслідком пізнішої історичної детермінованості [57, с. 217]. Вона наголошує, що етап так званої «синтетичної» органно-клавірної педагогіки та виконавства тривав аж до кінця XVII століття [там само]. У добарокову та ранньобарокову епохи методики навчання були взаємопроникними, а репертуар (канцони, фантазії, токати, прелюдії, варіації) створювався для «клавіру» взагалі, без суворої прив'язки до конкретного інструмента [57, с. 215, 217]. І лише у XVIII столітті відбулося

остаточне розгалуження на церковне (органне) та світське (клавесинне, а згодом фортепіанне) мистецтво [57, с. 217].

Показово, що й у західному академічному дискурсі немає однастайності щодо цього питання: тенденція до радикального розведення цих сфер знаходить там своїх послідовних прибічників. Яскравим прикладом є фундаментальна праця Дж. Джілеспі «Five Centuries of Keyboard Music» (1965). Дослідник обґрунтовує позицію, згідно з якою орган за своєю сутнісною природою та репертуарною специфікою потребує окремого розгляду, а тому свідомо виводить його за межі поняття *keyboard music*. Прямо окреслюючи класифікаційні межі свого дослідження, автор зазначає: «Основний зміст книги обмежується музикою для клавесина (також клавикорд) та фортепіано. Органна музика має свою нішу та потребує окремого тому. Тому слово “клавішний” використовується для позначення всіх струнних клавішних інструментів, за винятком органа» [122, с. 7]. Таким чином, у концепції Джілеспі наявність мануального механізму керування не постає інтегративним чинником, а термін «клавішна музика» звужується виключно до струнно-клавішних інструментів, що повністю солідаризується з логікою вітчизняної академічної традиції.

Натомість кардинально протилежний, широкий підхід пропонує В. Апель [102], чия концепція вибудовує альтернативну, інтегративну лінію в західному музикознавстві. Дослідник об'єднує орган та інші мануальні інструменти в межах єдиної дефініції «клавішна музика» (*keyboard music*), спираючись на первинну латинську етимологію слова *clavis* (клавіша) [102, с. 3]. Апель в монографії використовує «терміни «клавіатура» або «клавір» скрізь, чи то для органа, клавесина, чи клавикорда. <...> Спільним для всіх клавірних інструментів є клавіатура, цей добре відомий чорно-білий візерунок» [102, с. 3]. Дослідник відмічає ще одну спільну органологічну особливість, що колосальна за обсягом і значенням галузь музики,

народжена за принципом звукодобування «так само механічно, як друкарська машинка друкує літери та слова» [102, с. 4].

Така інтегративна парадигма західного музикознавства, яка відроджує дух історичної «до-диференційованої» клавірної культури на перший погляд виявляється абсолютно релевантною для неокласичного мислення Франсіса Пуленка. Однак ця парадигма постає з універсального типу мислення докласичного музиканта, що однаковою мірою володів грою на органі, клавесині чи клавикорді. Усі п'ять концертів Пуленка, безсумнівно, належать до єдиної клавірної родини за суто інструментальною ознакою. Проте Пуленк цій універсальній моделі не відповідає: учень Рікардо Віньєса, був насамперед блискучим піаністом, чиє музичне мислення сформувалося і залишалося фортепіанним – про це свідчить і його сольна та акомпаніаторська кар'єра. Тому звернення Пуленка-піаніста до клавесина чи органа є не природним продовженням універсальної клавірної традиції, а свідомим, авторським виходом за межі свого інструмента. Це означає, що поняття «клавірності», навіть у найширшому, апелівському його розумінні, не здатне вичерпно описати природу трьох пуленківських концертів, що складають предмет цього розділу. Тому для об'єднання цих творів у роботі пропонується інше поняття – альтернативні моделі фортепіанного концерту, що дозволяє розглядати їх у двох взаємодоповнювальних векторах: історико-тембровому та просторово-метажанровому.

Солюючі інструменти Сільського та Органного концертів актуалізують глибинну генетичну пам'ять фортепіано, апелюючи до його історичних попередників. Вони пропонують альтернативні варіанти розгортання сольного-оркестрового діалогу через призму сутнісно єдиної, інтегральної клавірної природи, де клавесин апелює до французького світського мистецтва, а орган – до барокової духовної традиції.

З іншого боку, у хореографічному концерті «Ранкова серенада» стратегія альтернативності переходить із площини інструментальної генези у площину просторово-театральну. Тут композитор зберігає солістом традиційне фортепіано, проте радикально переосмислює саму природу концертного жанру, здійснюючи сміливу метажанрову дифузію. Логіка сольо-оркестрового змагання поступається місцем законам хореографічної драматургії і концерт стає сценічною дією, де музика і танець існують як єдине ціле

Таким чином, уся тріада аналізованих творів презентує цілісну стратегію переосмислення та модифікації жанру. Кожен із цих концертів пропонує власну альтернативу класико-романтичному канону: або через актуалізацію історичних альтерацій клавіра (клавесина й органа), або через розмивання видових меж між інструментальним діалогом та сценічною дією. Через це пуленківська концертна стратегія постає не набором експериментів, а системною роботою з самим «генетичним кодом» фортепіанного концерту, розгорнутим у координатах неокласичного мислення XX століття.

3.1 «Сільський концерт» для клавесина з оркестром (*Concert champêtre*, 1928)

«Сільський концерт» для клавесина з оркестром (*Concert champêtre*, FP 49, ре мажор, 1927–1928) посідає виняткове місце у концертному доробку Пуленка – і в його власній творчій еволюції, і в ширшому контексті французької музики XX століття. Це перший твір у хронології його концертів і водночас перший у французькій музиці твір, де клавесин протиставлено повному симфонічному оркестру [134, с. 131] на відміну від клавесинного концерту Мануеля де Фальї (1926), де солісту акомпанують лише п'ять інструментів. У системі координат цього дослідження «Сільський концерт» є взірцем «альтернативної моделі» концерту: вибір

солуючого інструмента є тут одночасно вибором певної докласичної традиції, що стає головним змістовним і структурним чинником художньої концепції.

Поява «Сільського концерту» була б неможливою без того процесу відродження клавесина, що відбувався у Франції на початку ХХ століття, і без конкретної людини, яка стояла в його епіцентрі. Занепад інструмента сягав коренями у ХVІІІ століття: фірма *Kirckman* вважається такою, що збудувала останній клавесин у 1809 році [138, с. 58]. Проте традиція не переривалася цілком: Мошелес у 1837 році давав «історичні концерти» на клавесині, Луї Дімер у 1860-х роках грав на інструменті Паскаля Таскена 1769 року [там само]. Після реставрації 1882 року клавесин привернув увагу провідних французьких фірм *Pleyel* і *Érard*, які представили прикрашені інструменти на Всесвітній виставці 1889 року. Але саме Ванда Ландовська (1879-1959) стала тією постаттю, яка перетворила поодинокі спроби на справжній рух: Мошар обережно зауважує, що вона була «першою сучасною пропагандисткою клавесина», хоча й не першою, хто відновив до нього інтерес [там само].

На замовлення Ландовської фірма *Pleyel* розробила нову концертну модель – так звану «модель Ландовської», яка вперше прозвучала на Баховському фестивалі у Бреслау в 1912 році [138, с. 58]. Інструмент мав потужне звучання і сім педалей для швидкої зміни реєстрів – конструкція, що дозволяла виступати у великих залах, але водночас мала, за пізнішою оцінкою, «дещо грубуватий» тембр порівняно з автентичними моделями [там само, с. 59]. Саме це прагнення Ландовської грати у великих концертних залах визначило конструкцію інструмента і, відповідно, масштаб задуму Пуленка: клавесин, для якого він писав, вже не був крихким камерним інструментом, а потужним концертним інструментом, здатним протистояти симфонічному оркестру [2, с. 45].

У 1923 році Рікардо Він'єс запросив Франсіса Пуленка на останні репетиції «Ляльок майстра Педро» де Фалья, замовлений княгинею де Поліньяк¹¹. Саме тут Пуленк вперше почув клавесин у виконанні Ландовської і, за свідченням Мошара, саме після цієї зустрічі вона запропонувала йому написати клавесинний концерт [138, с. 59]. Хоча Пуленк прийняв пропозицію Ландовської ще у 1923 році, реальна робота над твором визріла лише через кілька років. Поштовхом стали його відвідини Ванди Ландовської у Сен-Ле-ла-Форе у 1926 році.¹², де та оселилася і щороку навесні давала концерти просто неба у рамках своєї Школи старовинної музики (*École de la musique ancienne*) [115, с. 27]. Атмосфера цього місця сприяла остаточному оформленню творчого задуму; тут же народилася і назва твору. За спогадами самого композитора: «Ландовська жила поблизу Ерменонвілля, у атмосфері селища, близького до XVIII ст., що я і відобразив у моєму концерті. «Сільським» я назвав його відповідно до Руссо і Дідро» [138, с. 60].

Роботу було розпочато у 1927 р. [138, с. 59]. Деяких диригентів новий твір зацікавив ще до завершення партитури: Серж Кусевицький планував включити його до програм Бостонського симфонічного оркестру вже в сезоні 1927–1928 рр., Ернест Ансерме підтвердив два виступи на кінець жовтня 1928 р. [там само], про що йшли перемовини з композитором, а отже, терміни були жорсткими. Пуленк не встигав вчасно (домовленості були на травень 1928 р.) і 5 вересня 1928 р., отримавши фрагменти фіналу, Ландовська писала Пуленку: «Я кинулася на них жадібно і бачу, що вони надзвичайно важкі! Боже мій! Що я робитиму? Чому ви так запізнилися?»¹³ [там само, с. 59–60]. До цього моменту партитура вже пройшла спільне

¹¹ Про салон принцеси Едмонди де Поліньяк як осередок музичного меценатства міжвоєнного Парижа докладніше йдеться у главах 2.1 і 3.3.

¹² Сен-Ле-ла-Форе (*Saint-Leu-la-Forêt*) — містечко у передмісті на північ від Парижа.

¹³ «Je me suis précipitée voracement sur elles, et je m'aperçois qu'elles sont très difficiles! Mon Dieu! Mon Dieu! Que ferai-je? Pourquoi êtes-vous donc tellement en retard?»

редагування: «Ми переглядали її такт за тактом, нота за нотою, – розповідав Пуленк. – Ми не змінили жодного такту, жодної мелодичної лінії, але клавесинна партія і вибір оркестрових інструментів були предметом нашого найпильнішого розгляду: передусім ми прояснили фактуру – або спрощуючи акорди, або вилучаючи ноти» [115, с. 140]. Концерт завершено наприкінці 1928 р. Приватна прем'єра відбулася в Сен-Ле: Ландовська грала партію клавесина, Пуленк – партію оркестру на фортепіано [2, с. 49]. Публічна прем'єра відбулася 3 травня 1929 р. у залі «Плейель» у виконанні Ванди Ландовської та симфонічного оркестру Парижа під орудою П'єра Монте [138, с. 60; 115, с. 140].

Показово, що єдиним у XX столітті безпосереднім попередником «Сільського концерту» Пуленка був Клавесинний концерт Мануеля де Фалья (1926), також написаний для Ландовської. Проте два композитори обрали принципово різні рішення: Фалья свідомо обмежив склад до п'яти інструментів, прагнучи, за його власними словами, «з двадцятьма зробити стільки ж шуму, як зі ста» [138, с. 60]. Пуленк, навпаки, вирішив задіяти повний симфонічний оркестр. Після «Сільського концерту» Пуленк ще двічі звертався до клавесина – у музиці до «Інтермеццо» Жіроду (1934) та «Королеви Марго» Бурде (1935), проте жодного іншого великого клавесинного твору в його доробку так і не з'явилося [115, с. 141] – «Сільський концерт» залишився для Пуленка унікальним досвідом роботи.

Концептуальна основа «Сільського концерту» визначена самою природою його задуму: це не стилізація, а, за словами Олени Жукової, «продовження і розвиток» старої клавесинної музики [37, с. 157] – те, що Данієл формулює точніше: «це не музика XVIII ст., написана митцем XX ст. Це неокласичний твір, і він належить 1920-м рокам» [115, с. 137].

«Сільський концерт» складається з трьох частин із традиційним темповим контрастом між ними: *Allegro molto (d-moll)* – *Andante (g-moll, Mouvement de Sicilienne)* – *Presto (D-dur)*. Перша частина спирається на

принципи сонатної форми, друга відтворює структуру старовинної французької арії або сіциліани, третя – рондо. Проте жодна з них не реалізує відповідну модель у її класичній повноті: формальні контури окреслено, однак їхнє внутрішнє наповнення підпорядковане іншій, театральнотрагедійній логіці. Тематичний матеріал тут не розробляється, а змінюється калейдоскопічно: теми з'являються, зникають і повертаються за законами сценічної дії, а не симфонічного розгортання – адже митець, за спостереженням Олени Жукової, керується «не стільки симфонічним, скільки вокальним мисленням та принципами театральності» [37, с. 157].

Перша частина відкривається повільним вступом *Adagio* ($\text{♩}=54$), що задає емоційний тон усього твору – стриманий і величний. Характерна риса його оркестровки – діалогічний перегук між групами дерев'яних духових (без флейт) і валторнами при мовчанні решти мідних (труби, тромбон, туба), що відтворює камерніший інструментальний склад, «традиційно пов'язаний із просто-небесними дивертисментами XVIII століття» [там само]. Валторни підхоплюють початковий мотив як відлуння, семантично апелюючи до традиції мисливського рогу, що створює алюзію «лісового» чи пасторального образного простору. Цей валторновий мотив буде повторюватися в кожній з трьох частин, утворюючи один із небагатьох наскрізних об'єднуючих елементів усього твору. Клавесин-соло вступає через чотири такти вступу, підхоплюючи його діалогічний характер. Таким чином, з самого початку стверджується партнерська взаємодія інструментів. Жукова характеризує вступ як «пафосний театральний пролог, що міг би пасувати до сцени світанку» [37, с. 157].

З появою *Allegro molto* ($\text{♩}=120$) характер музики суттєво змінюється. Тема (А), яку викладає клавесин (ц. 3), поєднує класичну періодичність і простоту з легковажною веселістю, що безпомилково належить музиці XX століття. Форма розділу не піддається однозначному визначенню: Жукова трактує її як сонатну з рядом епізодів замість розробки [37, с. 157], тоді як

Даніел бачить тут послідовність численних малих тематичних фрагментів, більшість із яких з'являється лише один-два рази – так званий принцип додавання, за яким музика «складається», а не «розвивається» [115, с. 137–138]. Ця розбіжність є показовою: обидві інтерпретації фіксують одну й ту саму принципову рису – відсутність симфонічної тематичної розробки. Тональність при цьому бере на себе структуруючу функцію: послідовне зміщення через споріднені мінорні сфери – ля мінор, фа мінор, сі-бемоль мінор і повернення до вихідного ре мінору створює те, що Даніел визначає як «зміцнення розмитого відчуття тричастинності засобами тональності» [там само, с. 138]. Схему тематичних розділів із тональним планом подано у Табл. 3.1.

Таблиця 3.1 Тематичний і тональний план першої частини «Сільського концерту» (за К. Даніелом [115, с. 137–138])

3	5	6	8	9	10	12	14	15	19	20	22	24	25	25	27	29	30	32	33	34	36
A	B	C	A	D	E	F	G	H	I	J	I	K	I	L	M	F	N	A	D	E	Coda
Dm			Am		Fm	Am	Bbm	Bm	Bm	(Dm)	Gm	Em	Bm	Bm	Am	Am	Am	Dm		Bbm	Dm
								F#m													

Увесь тематичний матеріал *Allegro molto*, починаючи від ц. 3, розгортається у двох образних сферах. Перша – легка, танцювальна, «неокласична»: теми з класичною періодичністю, форшлагами і орнаментикою в дусі французьких клавесиністів, що з'являються і зникають, не встигаючи укорінитися. Друга – різка, фанфарна, пронизана енергією вулиці і плацу: військові сигнали, синкоповані ритми, тутті-спалахи. Обидві сфери не розвиваються і не вступають у справжній конфлікт – вони чергуються, як картини у калейдоскопі, підпорядковані не драматургічній логіці, а логіці сценічної видовищності.

Носієм першої сфери є передусім клавесин. Його партія впродовж усієї частини охоплює щонайменше сімдесят шість тактів соло і ще сорок три такти у легкому супроводі: цифри красномовні для інструмента, чий

звук за природою не здатен домінувати над великим оркестром. Пуленк вирішує цю суперечність інструментовкою: коли звучить клавесин, оркестр відступає, виокремлюючи окремі групи чи голоси. Так народжується характерна для концерту темброва мозаїка – не протистояння соліста й оркестру, а їхній постійний діалог рівних.

Фанфарна сфера з'являється вперше вже на початку розділу Е (ц. 10) і відразу заявляє себе різко і безкомпромісно: мідні духові, *ff*, з ефектом раптовості (*presser*). Важливим структурним елементом, що пронизує всю частину, є валторновий сигнал – короткий, впізнаваний мотив, який виникає у ц. 12, повертається перед ц. 19 і перед ц. 34, і з'явиться знову у другій і третій частинах. Це один із небагатьох по-справжньому наскрізних мотивів усього концерту. Сам Пуленк пояснював його природу через образ дитинства: труби форту Венсен, почуті здалеку з лісу, були для нього такою ж поетичною реальністю, як мисливські роги для Вебера [115, с. 136]. Так «сільський» концерт вбирає у себе міський пейзаж – пасторальне і урбаністичне існують тут в одному просторі і часі, не заперечуючи одне одного.

Між фанфарними спалахами виникають епізоди іншого роду: «фатальна тема», що за суворістю та модальними гармоніями нагадує григоріанський хорал (ц. 17), танцювальна тема флейти (ц. 19), що «розкочується» і набирає інерцію; безупинний рух тутті у ц. 20 з характерною для Пуленка вуличною безпосередністю; широка акордова тема у мідних (ц. 22) з войовничою удаллю. Усі вони стрімко змінюють одна одну, не залишаючи часу на осмислення – саме так Жукова характеризує загальний принцип: «калейдоскопічна зміна тем» як спосіб безпосереднього втілення музичної емоції [37, с. 157].

Після фермати у ц. 27 рух зупиняється. Це найважливіша тема-контраст усієї частини – повільний речитативний монолог клавесина на арпеджованих акордах, до якого поступово приєднуються кларнети і

фаготи, а потім з'являються валторни на тлі тремоло струнних: стримані, на ріано, майже таємничі. Цей розділ завершується речитативом клавесина: одноголосною мелодією вільного дихання (ц. 28+4 такти), яка є ліричною кульмінацією всієї частини. Саме тут клавесин найповніше розкриває свій виражальний потенціал – не як архаїчний тембр, а як інструмент «з неабиякими виражальними можливостями» [37, с. 159]. Після репризи активних тем (ц. 29–35) Кода першої частини (ц. 36) починається діалогом клавесина з різким, стиснутим, з авторською ремаркою *Presser* (прискорювати, нагнітати) *arraché* у струнних, *très sec* у духових і завершується соло клавесина на *fff* з мотивом в натуральному ре-мінорі з суворою акордовою фактурою, який можна трактувати як відлуння «григоріанської теми» ц. 17 з фінальним *sforzando tutti*.

Друга частина (*Andante, Mouvement de Sicilienne*, соль мінор) контрастна першій не тільки за характером, але й за композиційним принципом: якщо першу частину визначала калейдоскопічна зміна тематичних утворень, то тут панує єдиний ліричний тонус, якому підпорядковані всі теми. Структура частини майже наскрізна, що за визначенням дослідників, є рідкістю для Пуленка [115, с. 138]¹⁴: теми А, В і D з'являються у двох проведеннях кожна, проте без розробки і без репризи як такої.

Тема А відкриває частину широкою пісенною мелодією з характерним для сициліани ритмічним малюнком у скрипок у середньому регістрі на підтримуючому акомпанементі струнних. Дерев'яні духові підхоплюють її у другому проведенні (А¹, ц. 1+9 т.), утворюючи діалог між групами. Клавесин при цьому несе переважно акомпанементальну роль – принципова відмінність від першої частини, де він домінував.

¹⁴ Структура другої частини (за К. Данієлом): А (початок) – А¹ (ц. 1+9 т.) – В (ц. 2) – В¹ (ц. 3+2 т.) – С (ц. 4) – D (ц. 7) – D¹ (ц. 8) – Завершення (ц. 9–3 т.). Тональний план: соль мінор – сі-бемоль мінор – ля-бемоль мажор – мі мінор – соль мінор – соль мажор – соль мажор.

Теми В і В¹ (ц. 2, ц. 3+2 т.) продовжують ту саму образну сферу – за спостереженням Даніела, А, В і D «досить близько нагадують одна одну» [115, с. 138]. Тональний план послідовно зміщується від соль мінору через сі-бемоль мінор до ля-бемоль мажору. Яскравим тембровим рішенням є проведення теми у валторн (В¹) на тлі акордового супроводу клавесина.

Розділ С (ц. 4) різко змінює образний тонус: після фермати клавесин вступає соло з тривожним тремоло на *fff* у малій октаві — речитатив-фантазія, що за характером наближається до органної імпровізації. Дерев'яні духові «обривають» цей монолог і повертають початковий рух (*Au mouvement initial*).

Тема D (ц. 7) – лірична кульмінація концерту, побудована на мелодії широкої хвилі дихання у струнних у супроводі усього оркестру з підголосками у дерев'яних духових. У другому проведенні (D¹, ц. 8) тема по черзі викладається у дерев'яних духових, альтів і досягає свого кульмінаційного проведення в партії валторн, де її ліричний характер трансформується в фанфарно-урочистий, розпочинаючи завершальний епізод частини.

Кода (за три такти до ц. 9) побудована на матеріалі А, але, за словами Даніела, є «драматичною, а не ліричною, і значно скороченою» [115, с. 138]. Останній звук у валторн підхоплюється клавесином, який практично завершує частину кадансування на фоні органного пункта валторн, що створює яскравий тембральний ефект. Заключний акорд *sforzando tutti* після каденції клавесину створює арку із завершенням першої частини концерту.

Третя частина (*Presto*, ♩=108, ре мажор) відкривається віртуозною соло-партією клавесина – жвавою, орнаментованою, з характерною для французьких клавесиністів легкістю і відокремленістю штриху. Жукова визначає тему як таку, що «майже не відрізняється від жанрових прототипів XVIII ст. ані інтонаційним малюнком, ані гармонією» [37, с. 163] – близька за духом до віртуозних п'єс в стилі Куперена чи Рамо.

Структура частини в цілому нагадує рондо (про що зокрема говорять К. Данієл, О. Жукова), але не у класичному розумінні: це послідовність тематичних блоків, де тема А більше не повертається, а домінуючу роль поступово перебирає тема С, що з'являється тричі – у ц. 17, ц. 24+5 т. і ц. 27, де й визначає характер завершення.¹⁵

Тематичний матеріал фіналу охоплює кілька образних сфер одночасно: неокласичні епізоди у дусі французьких клавесиністів, маршово-фанфарні теми з характерними «військовими» сигналами, «плясові» ритми Стравінського з його гострими мелодичними дисонансами.

Важливим структурним елементом концерту є наскрізний валторновий клич, що з'являється за три такти до ц. 18 і нагадує аналогічний мотив із ц. 12 першої частини. У ц. 25 клавесин повторює цей мотив, розпочинаючи фінальний перехід, а решта цього переходу є прямим посиленням на вступ першої частини – також один із свідомо прокреслених циклічних зв'язків концерту.

Після кульмінаційного *Pesant – tutti* на *fff sforzando* рух різко зупиняється: клавесин соло (*Allargando subito*, ц. 25) і повільний епізод валторн на *piano* (ц. 25+3 т., $\text{♩}=54$) утворюють зону розрядки перед фінальним розділом. У ц. 27 клавесин повертає початковий темп із трансформованим матеріалом – урочисто і голосно.

Концерт завершується повільним монологом клавесина соло (ц. 39, *Tempo 1er Mouvement, p très lié*) – задумливим і стриманим. У ц. 40 флейти, гобої і струнні підхоплюють запитальну інтонацію клавесина і в повній тиші, що настає після, лунає останній акорд концерту у клавесина *fff*, соло, *laisser mourir le son* (до затухання звуку). Таким чином, Пуленк об'єднує всі три частини концерту спільним драматургічним прийомом: кожна частина

¹⁵ Структура третьої частини (за К. Данієлом): А – перехід (2 т. до ц. 8) – В (ц. 9+3) – С (ц. 17) – перехід (ц. 18) – D (ц. 19) – С (ц. 24+5 т.) – перехід (ц. 25) – С (ц. 27).

віддає останнє слово солюючому клавесину без супроводу і завершується різким акордом *sff*. Проте якщо в перших двох він виконувався оркестром тутті, в якому навіть концертний клавесин *Pleyel* розчиняє своє звучання, в останній частині концерту фінальний акорд у клавесина соло стверджує його самодостатній голос.

Парадоксальність драматургії «Сільського концерту» полягає в тому, що його музичний матеріал ніби постійно тяжіє до святкового, життєствердного висновку, однак щоразу композитор відводить розвиток в інший бік. Завершення всіх трьох частин позначені рисами стриманості й внутрішньої рефлексії, які суперечать стереотипному уявленню про «безтурботного» або «сонячного» Пуленка. У цьому сенсі «Сільський концерт» уже містить риси тієї психологічної заглибленості, що стане визначальною для Органного концерту.

Аналіз трьох частин концерту дозволяє повніше осмислити принцип, що організує цикл зсередини. Формальна тричастинність *Allegro molto*, *Andante*, *Presto* не є ані класичним сонатно-симфонічним циклом, ані вільною сюїтою: це театральна тріада, де контраст між частинами розкривається за законами сценічного дійства, а не симфонічного розвитку. Єдність циклу забезпечується не тематичною розробкою, а системою наскрізних зв'язків, ретельно вибудованих Пуленком. Валторновий поклик – короткий, впізнаваний мотив, що вперше з'являється у ц. 12 першої частини, – повертається у другій і третій частинах, стаючи єдиним посправжньому наскрізним елементом усього твору [115, с. 136]. Циклічні арки прокреслені і на рівні тематичного матеріалу: тема С третьої частини є відлунням теми L першої, перехід наприкінці фіналу прямо цитує вступ першої частини, а повільна тема клавесина після ц. 28 першої частини знаходить відповідник у темі D фіналу [там само, с. 139–140]. Рьодер узагальнює цю логіку лаконічно: «вступ першої частини задає настрій усього твору; деякий матеріал першої частини повертається у фіналі» [118,

с. 362]. Сам Пуленк описував загальну атмосферу концерту через метафору лісу – з його чергуванням темного і світлого, відкритого і замкненого [115, с. 136]: образ, що пояснює і структурну логіку твору, і його семантику.

Приналежність «Сільського концерту» до музики ХХ ст. стверджується не лише часом написання, а й конкретними засобами письма. Даніел фіксує: «часті зміни метру, ритмічна гнучкість, акорди доданої сексти, септими і нони, гостра дисонантність “wrong-note”» – усе це ставить концерт «твердо у 1920-ті роки» [115, с. 137]. Конкретний приклад красномовний: між ц. 35 і ц. 38 третьої частини одинадцять (!) змін розміру у дев’ятнадцяти тактах [там само]. Рьодер указує на вплив Стравінського: сильна ритмічна енергійність, застосування непарних і часто змінюваних метрів у фіналі, техніка «*wrong-note*» – гармонізація діатонічної мелодії незвично дисонуючими тонами [118, с. 362] (Пуленк і сам визнавав вплив «Пульчинелли»). «Слід Прокоф’єва» відчутний в остигатній наполегливості окремих фрагментів [там само].

Тематизм концерту множинний за своїми джерелами. Базовий шар утворюють французькі клавесиністи XVII–XVIII ст.: галантний стиль у партії клавесина з форшлагами, орнаментами, арпеджіо і типовими акордами лівої руки – усе в манері Куперена, Гаспара Ле Ру, Рамо [115, с. 136–137]. Вагома роль духових сприймається як данина традиції просто-небесних серенад XVIII ст. [118, с. 362–363]. Жукова фіксує імпровізаційні епізоди першої частини як відлуння французьких «прелюдій без тактових рис» і програмних замальовок Куперена [37, с. 157], а тему третьої частини визначає як таку, що «майже не відрізняється від жанрових прототипів XVIII ст. ані інтонаційним малюнком, ані гармонією» [там само, с. 163]. Водночас у тематизмі концерту виразно прочитуються «плясові» теми у дусі кучкістів і відлуння Весни священної [там само, с. 156–157], алюзія на клавесинну п’єсу Генделя, інтонаційні відгомони григоріанського хоралу. Ці джерела не ієрархізовані і не маркіровані, вони вільно проникають одне

в одного, і саме ця внутрішня дифузія, а не зовнішня строкатість, є художнім принципом концерту, що відрізняє його від пастішу. «Стилізовані теми мають абсолютно органічне пуленківське звучання» [37, с. 163] – формулювання Жукової точно фіксує результат: джерела розчиняються в авторському тексті, не руйнуючи його цілісності.

Окремої уваги заслуговує рішення щодо концертного балансу. Пуленк свідомо відмовився від традиційної моделі змагання соліста й оркестру: клавесин у концерті часто акомпанує оркестру або мовчить, каденцій у класичному розумінні немає [118, с. 362]. Даніел формулює цей принцип наступним: Пуленк «використав усі можливі рольові функції соліста й оркестру, але обрав збалансований концерт, вільний від будь-якої віртуозної домінанти» [115, с. 140]. Технічне вирішення цього балансу описав сам композитор: «Я вирішив протиставити весь оркестр крихкому клавесину. Якщо вони ведуть діалог, один не завадить іншому. Коли вони грають разом, я витягую з маси необхідні одиниці, і одна за одною кожна група виступає вперед, не заглушуючи звуку клавесина» [115, с. 140]. Так народжується характерна для концерту рольова драматургія тембрів: струнні відступають на другий план, духові несуть «сільський» дух просто-небесних серенад, клавесин веде діалог з окремими групами, що утворює враження камерної логіки письма всередині симфонічного складу.

У ширшому контексті епохи «Сільський концерт» є, за визначенням Рьодера, «одним із перших і найбільш очевидно неокласичних творів Пуленка» [118, с. 362]. Даніел ставить його поряд з «Аполлоном Мусагетом» Стравінського і «Гробницею Куперена» Равеля як зразками неокласичної орієнтації 1920-х [115, с. 137]. Але пуленківський неокласицизм принципово відрізняється від стравінського: він менш синтетичний, менш абстрактний, більш безпосередній. Він так само часто звертається до Стравінського, як і до старих майстрів [115, с. 67]. Крім того, Пуленк не конструює стиль із елементів чужих традицій – він їх «вбирає і

перетравлює», лишаючись собою. Саме тому «Сільський концерт» є не стилізацією і не авангардним експериментом, а тим третім, для якого найточнішим словом залишається дифузія: множинні джерела вільно проникають у авторський текст, підкреслюючи, а не розчиняючи індивідуальний голос композитора.

У творчій біографії Пуленка «Сільський концерт» займає місце першої великої лабораторії концертного жанру, тут вироблено кілька принципів, що визначатимуть усі наступні концерти: свідоме переосмислення традиції замість ілюзорної автентичності, ліричний тип мислення з калейдоскопічною зміною тем замість симфонічного розвитку, камерна логіка письма всередині великого складу. Проте серед п'яти концертів Пуленка «Сільський концерт» залишається унікальним: жоден інший твір не будуватиметься на настільки відкрито задекларованому зверненні до докласичної традиції як до головного художнього орієнтира – і водночас жоден не демонструє так виразно, що декларована спадкоємність і дифузія множинних джерел не суперечать одне одному, а нерозривно пов'язані між собою.

3.2 Хореографічний концерт «Ранкова серенада» (*Aubade*, 1929)

Серед п'яти концертних опусів Франсіса Пуленка «Ранкова серенада» (*Aubade*, FP 51, 1929) посідає місце, яке не піддається жодній з усталених типологічних класифікацій. Якщо «Сільський концерт» можна розглядати як темброву альтернативу фортепіано через апеляцію до клавірної пам'яті французької культури, а Концерт для двох фортепіано утримує класичну модель як точку відліку для діалогу з традицією, то «Ранкова серенада» розширює межі концертного жанру у просторово-театральний вимір з авторським сценарієм – про богиню Діану, приречену на вічну цноту і приймаючу цей вирок як трагічну долю. Тут альтернативою класичному жанровому канону стає не інструмент і не форма, а сама

природа концертної події: логіка сольного-оркестрового змагання поступається законам хореографічної драматургії, і концерт перетворюється на сценічну дію, де музика і танець існують як єдине і нероздільне ціле.

Авторське визначення *concerto chorégraphique* фіксує цю гібридність, але не вичерпує її. «Ранкова серенада» є єдиним у доробку Пуленка хореографічним концертом і першим зразком цього жанру у французькій музиці загалом – прецедентом, що не отримав продовження ні в творчості самого композитора, ні у французькій музиці його доби. Ця унікальність певною мірою пов'язана з обставинами, в який народився твір, і саме вони «диктували» форму цього незвичного концерту.

Поштовхом до створення «Ранкової серенади» стало замовлення віконта і віконтеси де Ноайль. Твір мав стати частиною розважальної програми «Балу матерій» (*Bal des matières*), запланованого на 19 червня 1929 року в їхньому паризькому особняку. Замовлення було світським і зовні необтяжливим: камерний склад вісімнадцяти інструментів, відкритий майданчик, блискуче товариство. Однак саме в цей час Пуленк переживав одну з найгостріших криз свого життя – першу серйозну закоханість, пов'язану з Рішаром Шанлером¹⁶, і болісне усвідомлення власної інакшості, яка унеможлиблювала будь-яку «нормальну» розв'язку. Робота над твором переривалася, поновлювалася і знову зупинялася; партитура, за словами Лякомба, була «пройнята особистими тривогами композитора і почуттями, пов'язаними з Шанлером» [134, с. 342]. У день прем'єри, Пуленк передав йому рукопис першого ескізу «Ранкової серенади» з присвятним листом, у якому відкривав, якою ціною душевних страждань народився цей твір (див. Ілюстрація. 3. 1).

¹⁶ Рішар Шанлер (*Richard Chanlaire*, 1896–1973) – французький художник, перша серйозна любовна пристрасть Пуленка. Познайомилися у Сен-Ле-ла-Форе навесні 1929 року під час роботи з Вандою Ландовською над «Сільським концертом».

Як результат, початковий задум значно відрізнявся від того, що постало врешті. Композитор мав намір «написати щось на зразок комічного та безглузлого балету про світ високої моди» з чудовими моделями та гротескними дамами, «які намагаються влізти у свої сукні» [154, с. 633].

Ілюстрація 3.1



Фрагмент неопублікованого листа Ф. Пуленка до Р. Шанлера, *Le Grand Coteau*, середа [1929] (колекція Т. Маскельє) (за: [134, с. 349]).

У липні 1928 року Пуленк жартома описував майбутній твір як «дивертисмент для шістнадцятирічних дівчат» [134, с. 344], але «життя підштовхнуло» Пуленка до написання «дуже меланхолійного твору» [154, с. 633]. Еволюція задуму доволі наглядна: початковий проєкт із шести номерів із пасторальним характером і відносно спокійним тоном поступово трансформувався у восьминомерний цикл із принципово іншим образним строем: «туга, сумне передчуття, пекуча любов, втрата чистоти, патетичний і покірний стан, відчай» [134, с. 344–346]. Додавання двох речитативів і переосмислення характеру кожного номера були не композиційними рішеннями у звичному сенсі – вони фіксували внутрішню трансформацію самого твору під тиском обставин життя і емоційного стану Пуленка.

Показово, що сам композитор від початку мислив партитуру як простір подвійного протагонізму: ідея «хореографічного концерту»

передбачала рівноцінну присутність піаніста і танцівниці як «двох героїв драми» [134, с. 344]. Це відрізняє «Ранкову серенаду» від будь-якого балету з фортепіанним супроводом: інструмент тут не акомпанує танцю, а існує поряд із ним як рівноправний сценічний партнер.

Прем'єра відбулася 19 червня 1929 року в саду особняка Ноайлів на жартівливому «Балу матерій» (*Bal des matières*), де гості мали з'явитися в костюмах із незвичних матеріалів: як от віконт у вощеному полотні, його дружина у падубі, Валентина Юго – у сукні з паперових серветок, Поль Моран – у палітурках книжок, Андре Шефнер — у губці та корку [134, с. 343]. Серед гостей були присутні Жан Кокто, Луї Арагон, Макс Ернст, Сальвадор Далі. В програмі вечірки був танець *Rocky Twins* – норвезьких братів-близнюків, зірок паризького мюзик-холу, відомих своїми скандальними виступами у жіночому вбранні; камерна опера Жоржа Оріка у постановці Жана Юго, де тридцять одна розписана скляна пластина проєктувалася як архаїчне кіно (твір, що існував лише цієї єдиної ночі), і «Готичний дивертисмент» із семи виходів господарів і гостей у чудернацьких костюмах. На завершення цього карнавалу перед «балакучим і легковажним натовпом» [152, с. 316] була представлена «Ранкова серенада» у постановці Броніслави Ніжинської. Контраст між пустотливою атмосферою вечірки і глибоким драматизмом твору був разючим. Перші слухачі були одночасно здивовані і вражені тим, що «чарівний Пуленк» цього разу змусив їх плакати [134, с. 348].

В січні 1930 року Баланчин, постановник першої публічної балетної прем'єри «Ранкової серенади» в Театрі Єлисейських полів, замінив авторський сценарій міфологічною історією про Діану й Актеона. Пуленк був глибоко обурений: «Ігнорувати моє лібрето – означає повністю спотворити задум музики. У період мого життя, коли я відчував сильний смуток, я виявив, що світанок був часом, коли мій біль досягав свого апогею, бо це означало, що треба пережити ще один жахливий день. Я хотів

відсторонено передати це враження, тому вибрав Діану своєю символічною героїнею... з луком, який був для неї таким самим виснажучим, як моє фортепіано на той час для мене» [115, с. 142].

Болісні світанки Пуленка знайшли відтворення в самій назві концерту, яка задає смисловий горизонт усього твору. *Aubade* – середньовічний жанр альби, пісні розставання на світанку, несе в собі одночасно два виміри: прощання закоханих і символіку переходу від ночі до дня в житті християнина [26, с. 58]. Французька музика рубежу XIX–XX століть зверталася до цієї поетики неодноразово – досить згадати «Ранкову серенаду блазня» Равеля чи *Aubade* для фортепіано соло улюбленого Пуленком Шабріє. Але у Пуленка жанровий архетип набуває принципово нового смислового наповнення: дія розгортається протягом години світанку, і цей часовий горизонт є самою структурою трагедії, в якій Діана не просто «розлучається» зі своїм бажанням кохати і бути коханою, а приймає власну долю бути цнотливою мисливицею.

Пуленк розгортає трагічну *Aubade* у просторі *concerto chorégraphique* – жанрової рамки, що поєднує два самостійних мистецтва як рівноправних учасників єдиної дії. Композитор від початку мислив твір як нероздільну єдність музики і фізичного руху: партитура без танцю для нього була б неповною, так само, як лук без Діани. Сьогодні «Ранкова серенада» існує переважно як концертний твір, і Денієл зауважує, що поза хореографічним контекстом окремі номери втрачають переконливість [115, с. 146], так як первісно не є декоративним елементом партитури.

Нероздільність музики і пластики одна з фундаментальних констант традиції французької культури. Пластичність, як «особливий чуттєвий дотик до життя, вкорінена у французьку ментальність властивість пропускати енергію світу крізь себе» [30, с. 56], живе у французькій музиці ще від балетів Люллі. У XX столітті вона знаходить своє яскраве вираження в музиці Равеля: від «Античного менуету» до «Болеро». Проте якщо у

Равеля, за визначенням Валерії Жаркової, танець є «ідеальною моделлю досконалої миті життя» і рух розгортається як метафізична спіраль «від земного до небесного» [30, с. 54], то у Пуленка хореографічний вимір стає єдиною можливою формою для висловлювання того, що не могло бути сказане інакше. Адже Діана тут не головна героїня у звичному сенсі, а Пуленк – не «піаніст, що супроводжує її танець». Лякомб характеризує Діану як двійника композитора, маску його ідентифікації – своєрідне *alter ego*¹⁷ [134, с. 347].

Жанрова палітра твору не вичерпується ранковою серенадою, хореографією і концертом. Композитор наголошував, що «Ранкова серенада» – це «опера для танцівниці»¹⁸ [134, с. 348], і це не просто метафора, а тип драматургічної логіки. Саме ця оперна логіка визначає архітектуру восьминомерного циклу: *Toccata (Lento e pesante)* – *Récitatif I (Larghetto)* – *Rondeau (Allegro)* – *Presto* – *Récitatif II (Larghetto)* – *Andante* – *Allegro féroce* – *Conclusion (Adagio)*. Два речитативи розташовані як друга і шоста частини циклу виконують функцію структурних «шарнірів»: перший після Токати встановлює трагічний регістр і відкриває дію; другий після *Presto* повертає до серйозності після «відхилення» у бік легкості і готує кульмінацію. Пуленк сам вказував на важливість цих речитативів, які за його словами «служать трампліном» [152, с. 316], що рухають драматичне оповідання так само, як речитатив рухає дію в опері.

Вісім номерів, що звучать без перерви, організовані за принципом сюїти з аркоподібною структурою: Токата є своєрідним прологом, *Adagio* – епілогом, між ними шість номерів – разом відтворюють три фази духовного перетворення Діани протягом години світанку, за авторською ремаркою

¹⁷ Ерве Лякомб зазначає, що «Ранковою серенадою» Пуленк відкриває список творів, у яких він ідентифікує себе з жіночим персонажем [134, с. 346].

¹⁸ «*Aubade est un opéra pour danseuse*» [134, с. 348].

«дія відбувається між четвертою годиною і п'ятою двадцятьма ранку» [134, с. 344].

Перший номер (*Lento e pesante* ♩ = 60) не є клавірною токатою у традиційному розумінні. Тут синтезовані жанрово-типологічні якості ренесансної увертюри і барокового вступу до опери чи балету. Концерт відкривається урочистим трубним сигналом (*clarion call*) – характерною темою з тритоновною інтонацією у мідних духових, «суттєво сприяючою майже тривожній атмосфері» [138, с. 67] (див. Приклад 3.1):

Приклад 3.1

ТОССАТА
Lento e pesante ♩ = 60

2 FLUTES

2 HAUTOIS

2 CLARINETTES Sib

2 BASSONS

2 CORS en FA à 2

1 TROMPETTE

3 TIMBALES

Це важливий наскрізний тематичний елемент твору, що повертається «у різних обличчях» у всіх номерах [115, с. 143], щоразу змінюючи смисл залежно від драматургічного моменту. Таємничі трелі у тт. 9–11 підсилюють це відчуття та нагадують «Весну священну» Стравінського. Після одинадцяти вступних тактів, фортепіано соло розгортає власне Токату. У 18 т. з'являється другий лейтмотив у супроводі пасажів шістнадцятих (див. Приклад 3.2). Ці дві початкові теми будуть відігравати

роль об'єднувальних елементів між номерами, забезпечуючи єдність твору, який міг би здатися розпорошеним через описову програмність [138, с. 67].

Приклад 3.2



Гульцова розкриває функцію цих тем у масштабі всієї партитури: крайні частини концерту – Токата і Заключення, виконують роль символічного Прологу та Епілогу спектаклю, а їхня інтонаційна близькість утворює аркову структуру цілого. Якщо в Токаті основні теми репрезентують «людські» поривання Діани, то Заключення втілює її остаточний відхід від усього земного і прийняття власної долі [26, с. 58]. Тематичні арки доповнюються системою тем-ремінісценцій, що виконують функцію лейтмотивів: навколо образу Зевса і його божественної волі, Діани-мисливиці, її протесту та спраги кохання [там само]. Саме ця лейтмотивна система, а не традиційна концертна тематична розробка, організовує форму твору за оперним принципом, що і дозволяє прийняти формулу Пуленка «опера для танцівниці» не як метафору, а як вказівку на реальний тип драматургічної логіки.

Речитатив 1 (*Larghetto* ♩ = 72), який Пуленк називає «драматургічним трампліном», має програмний опис: «Супутниці Діани, що дрімали на траві, прокинулися одна за одною, сповнені тривогою від сумного передчуття». Його характер підхоплює трагічний тон токати, що

досягається характерною імпровізаційною стислістю, акцентованими акордами у пунктирному ритмі, постійною зміною розміру. Тут закладено основну дію: приреченість Діани на вічну цноту.

Друга фаза охоплює два наступні номери – Рондо і *Presto*. Вони створюють образний контраст попередньому матеріалу – за влучним висловом Деніела «приховують смуток під покривалом веселоців» [115, с. 142]. Рондо (ц.5 *Allegro*), написане в тричастинній формі, відсилає до естетики пуленківського балету «*Les Biches*» і паризького мюзик-холу. Після серйозного характеру попередніх Токати та Речитативу, ця легковажність несе відчуття прихованої тривожності. Проста, танцювальна, настирливо повторювана тема у фортепіано домінує у розділі А, а тріо «переносить слухача до паризького мюзик-холу» (ц.9) [115, с. 144]. Танцювальна повторювальна мелодія з яскраво вираженим діатонічним викладенням створює легковажний, за Деніелом аж до вульгарності, характер, посилений різкою мелодією у духових (2 т. після ц.10). Меланхолійна кода Рондо «просвічує» справжній настрій крізь зовнішню маску – «більше, ніж будь-який інший фрагмент у «Ранковій серенаді», ці дві сторінки коди описують самотність і розпач Діани [115, с. 144]. Рондо завершується повторюваним мотивом у фортепіано та литаврах (п'ять нот після ц. 17).

Presto (Туалет Діани) йде ще далі у бік гротеску: струнна група тут відсутня, труба задає тон зухвалої легковажності, що більше підходить для мюзик-холу, ніж для міфологічного балету. Показово, що *Presto* – єдиний номер у концерті, де не проводиться перша лейттема, що посилює безтурботний характер цього епізоду. Номер завершується характерною каденцією Пуленка, що вперше зустрічається в тт. 13-14 після ц. 1.

Третя фаза починається Другим Речитативом (*Larghetto*), що повертає серйозний характер. Трелі, форшлаги та короткі тривалості нот створюють алюзії до пізнього бароко, атмосфери XVIII століття. У 6 т. після

ц. 27 уривчастий речитативний стиль набуває більш аріозного характеру з накладенням регулярного темпу та ритму. Номер характеризує діалогічний мотивний перегук різних інструментів оркестру.

Лаконічне *Andante*, позначене як Варіації Діани, написане у тричастинній формі. Головна тема у духових на фоні фортепіанного супроводу мелодійною і гармонійною простотою нагадує Моцарта.

Сьомий номер *Allegro féroce* позначений в партитурі «Відчай Діани». За лібрето Пуленка «Діана закінчує танцювати, кидає свій лук, лягає на землю і віддається відчаю. Потім вона тікає в ліс, але майже одразу повертається». Характер номеру своєю енергією, зміною розмірів, важкими, наполегливими акцентами та різким дисонансом нагадує музику Стравінського. Лейтмотив в проведенні валторн проводиться за такт до ц. 44.

Останній номер (*Conclusion, Adagio*) є музичним відтворенням приходу світанку і одночасно смисловим епілогом усієї трагедії. За лібрето супутниці оточують Діану, благаючи її залишитися; наймолодша повертає їй лук – вона сумно відштовхує його. Потім, скориставшись їхнім збентеженням, раптово зникає у лісі. Розгублені жінки бачать лише її руку, що робить жест останнього прощання. Приголомшені, вони падають на землю і засинають. Світло посилюється. Тиша. День. [134, с. 345–346].

Музика розгортає цю сцену у кількох шарах. Після нерішучого початку тем, в тому числі прообразу релігійного мотиву з інтонацією коливання, що пізніше з'явиться у «Літаніях до Чорної Богоматері Рокамадурської»¹⁹, щільного орнаментованого дуету кларнетів з алюзією на Стравінського і єдиного у творі розгорнутого соло струнних (віолончелі) від ц. 51 розгортається масштабне крещендо на остинато і варіаціях вступного лейтмотиву. Тематичні зв'язки тут максимально ущільнені:

¹⁹ Таким чином, театральна першосфера концертності несе в собі зерно релігійної – «Ранкова серенада» 1929 року вже рухається у напрямку Рокамадуру 1936 року.

мотив флейти і фагота в ц. 51 проводиться у кларнета за 3 т. до ц. 42; мотив у фортепіано в ц. 53 походить від сольного епізоду 7 т. після ц. 1; тема флейти (4 т. після ц. 53) відсилає до завершення Анданте. Після кульмінації фактура поступово стає прозорішою – флейтовий мотив відлунює у фортепіано, і ця фраза нагадує вступний лейтмотив концерту.

Увесь цей розділ після соло віолончелі побудований на принципі поліритмії: тридольному русі у верхніх голосах (флейти) і бінарному пульсі у басах і фортепіано. Сам Пуленк коментує цю структуру в листі до Шефнера: «*côté implacable du ternaire sur le binaire*», тобто тридольність, що невблаганно нав'язує себе бінарному пульсу, не поступаючись і не розчиняючись у ньому [152, с. 316]. Ритмічна амбівалентність фіналу дає відчуття «впертого примирення з долею», яке пронизує увесь твір [134, с. 349].

У листі до Шанлера (див. Іл. 3.1) Пуленк зображає серце з двома мотивами фіналу як коментар до власного душевного стану під час роботи над партитурою. Образ доволі промовистий: два несумісних начала не вирішують свого протиріччя, а утримуються всередині одного серця. Таким чином, «Ранкова серенада» є «музичним автонарративом» – єдиною можливою формою вислову того, що не могло бути сказане інакше.

Інструментальний склад «Ранкової серенади» є такою ж невід'ємною частиною цього висловлювання, як і авторське лібрето. Вісімнадцять інструментів: подвійний духовий квінтет, мідні, литаври і низькі струнні без скрипок утворюють ансамбль, який Рьодер розглядає як один із найяскравіших проявів неокласицизму у творі і апеляцію до звучання дивертисментної музики XVIII століття, але у трагічному реєстрі [158, с. 363].

Відсутність скрипок – не практична поступка камерному складу замовлення, а принципове рішення, що формує особливий тембровий світ твору. Пуленк пояснює його страхом перед «зайвістю» [152, с. 315]. Але уся

струнна група загалом відіграє помірковану роль у партитурі. Наприклад: у *Presto* вона мовчить. Натомість єдине розгорнуте соло віолончелі з'являється у Заключенні – в точці найвищого драматичного напруження всього твору, коли Діана зникає.

Схема розміщення виконавців, розміщена в партитурі твору, фіксує цю ієрархію просторово: духові займають центр, струнні відсунуті ліворуч, фортепіано – позаду від диригента, між ансамблем і авансценою, зверненим одночасно до музикантів і до танцівниці. Логіка сольного-оркестрового змагання поступається в цьому концерті ансамблевій рівноправності.

«Ранковій серенаді» рідко разом звучать більше п'яти інструментів одночасно – це скоріше сукупність голосів, ніж оркестровий масив. Камерність інструментовки перетворюється на провідний конструктивний чинник: у переважно прозорій тканині твору чітко диференціюється і стає почутим кожен окремий інструментальний голос. Фортепіано, позбавлене романтичного тягара віртуального протистояння з *tutti*, здобуває статус драматичного голосу — протагоніста, чії речитативи, діалоги та каденційні висловлювання безпосередньо рухають сценічний сюжет.

Унаслідок, у просторі «Ранкової серенади» народжується феномен цілісного «музичного театру Пуленка», де суто інструментальний та балетний пласти не існують автономно, а змикаються у єдиний, нерозривний художній простір. Сам концерт розгортається як витончене, поліфонічно багаторівневе партнерство між фортепіано, камерним складом оркестру та пластичними рухами танцівників.

У термінах системно-процесуального підходу О. Зінькевич такий тип взаємодії, що долає механістичну сумативність елементів, маркує вихід художньої структури на рівень повного жанрового синтезу. Ця утворена нова художня цілісність, де звукова речовість та хореографічний жест існують у стані абсолютного взаємопроникнення, уподібнюється до пульсації двох самодостатніх поліритмічних ліній, що б'ються в одному

серці. Актуалізуючи через механізм синтезу приховану театральну першооснову генетичного коду концертності, Пуленк у «Ранковій серенаді» не просто розширює межі жанру, а моделює унікальну інструментально-сценічну систему, яка фіксує самотній вектор французького неокласицизму першої половини XX століття.

3.3 Концерт для органа, струнних і литавр (*Concert pour orgue, cordes et timbales*, 1938)

Концерт для органа, струнних і литавр соль мінор (FP93, 1938) Франсіса Пуленка посідає виняткове, багато в чому парадоксальне місце не лише в інструментальному доробку композитора, а й у загальній панорамі західноєвропейської музичної культури першої половини XX століття. За влучним спостереженням органіста і дослідника Девіда Геммі: «За 250 років після смерті Генделя Органний концерт Франсіса Пуленка є єдиним твором такого роду, який зайняв місце в стандартному концертному репертуарі. <...> це був нехарактерний твір, складений для несподіваного засобу вираження найнесподіванішим композитором» [123]. Цей погляд не лише засвідчує самотність органного концерту, а й актуалізує питання культурно-історичної тяглості жанру та тих інновацій, які Пуленк вніс у його відродження в умовах музики XX століття.

Попри загальний розквіт органного мистецтва у першій половині XX століття, зокрема у Франції, де завдяки творчості Шарля Турнеміра, Марсея Дюпре, Моріса Дюрюфле, Олів'є Мессіана та інших композиторів спостерігалось оновлення органного репертуару, а також справжній ренесанс інтересу до інструмента, Концерт для органа, струнних та литавр Франсіса Пуленка залишається унікальним явищем. Про це свідчить у дисертаційному дослідженні і Г. Копійка в тезі про те, що жанр французького органного концерту в XX столітті відродився саме завдяки

Пуленку [47, с. 29]. Відтак композитор не просто розширював наявну жанрову традицію, а фактично відновлював її після двохсотп'ятдесяти років перерви.

Французька органна музика XVII–XVIII століть вирізнялася прагненням розкрити барви інструмента та його регістрову палітру, на відміну від німецької школи, для якої визначальною була зосередженість на композиційній майстерності й контрапунктичних техніках, що зумовило національну відмінність у жанрових пріоритетах і стилістиці [112, с. 8]. Під час Великої французької революції орган, що асоціювався з католицькою літургією та символікою «старого режиму», зазнав у Франції переслідувань: чимало інструментів було знищено або занедбано, а виконавська практика занепала. Лише впродовж XIX століття, із відродженням релігійного життя та завдяки технічним інноваціям органобудування – насамперед діяльності Арістіда Кавайє-Колля (1811–1899) – французька органна культура почала поступово відновлюватися та відкривати нові можливості розвитку.

Нові органи Кавайє-Колля зі значно розширеними можливостями динамічного й тембрового регулювання сприяли появі низки творів французьких композиторів, що враховували багатство інструментального звучання. Серед них слід назвати твори Александра Гільмана (*Alexandre Guilmant*, 1837–1911) та Шарля Турнеміра (*Charles Tournemire*, 1870–1939), а також симфонічні за масштабом роботи для органа Шарля-Марі Відора (*Charles-Marie Widor*, 1844–1937) і Луї В'єрна (*Louis Vierne*, 1870–1937). У 1920–1930-х органна культура Франції збагачувалася визначними творами: органною симфонією «Симфонія-пристрасть» (*Symphonie-Passion*, op. 23, 1924) та циклом «Хресна дорога» (*Le Chemin de la Croix*, op. 29, 1932) Марселя Дюпре; чотирма симфонічними медитаціями «Вознесіння» (*L'Ascension*, 1933–1934) та дев'ятьма медитаціями «Різдво Господнє» (*La Nativité du Seigneur*, 1935) Олів'є Мессіана; «Трьома танцями» (*Trois*

Danses, 1937–1939) Жана Алена та «Сюїтою» (*Suite*, op. 5, 1933) Моріса Дюрюфле.

Органи Кавайє-Колля, крім впливу на розвиток інструментальної школи, оживляли й салонну культуру Парижа, де приватні замовники та меценати формували середовище, сприятливе для творчих контактів і музичних експериментів. Одним із таких центрів мистецького та музичного життя між двома війнами був згаданий в главі 2.1 салон Вінаретти Зінгер – княгині Едмон де Поліньяк, однієї з найвпливовіших меценаток свого часу. Вона сама була художницею та досвідченою піаністкою, навчалася грі на органі у Ежена Жигу (Eugène Gigout) та Надії Буланже [120, с. 69]. «У приватному салоні княгині, відомому як Готель Singer-Polignac, орган Кавайє-Колля був встановлений у невеликій музичній кімнаті, що називалася «ательє». Це приміщення, де також стояли два фортепіано, використовувалося для камерних виступів та концертів, що вимагали участі органу, створюючи інтимний простір для музичних експериментів і виконань» (цит. за [122, с. 71]). Ательє, оформлено у стилі Людовика XIV, вміщувало до сотні гостей.

Саме княгині Едмон де Поліньяк Франсіс Пуленк завдячує своїм першим концертним замовленням – Концертом для двох фортепіано (1932). Твір став кульмінаційним виявом і водночас своєрідним підсумком «бешкетного» паризького періоду автора балету *Les Biches* (1924). Як вже зазначалося у главі 2.1, у подвійному фортепіанному концерті поєдналися барвистість та театральна гра стилів, іскриста дотепність та витончена іронія, фрагменти грайливих мелодій, що перекидаються між солістами та оркестром, екзотичні барви гамелана й пастиш моцартівської кантилени. Певною мірою цей блискучий твір підсумував легковажний *esprit* Пуленка і позначив своєрідну межу [123].

Якщо перемовини щодо замовлення подвійного фортепіанного концерту велися Пуленком через Марі-Бланш де Полін'як, племінницю

княгині, то замовлення концерту для органа надійшло від княгині Едмон де Поліньяк через Надю Буланже – одну з найвпливовіших постатей музичної педагогіки XX століття, наставницю цілого покоління композиторів від Аарона Копленда до Астора П'яццолли. Буланже викладала княгині гру на органі, а з 1933 року стала її радницею щодо нових замовлень і організації концертів.

Ідея замовлення твору для органа, за свідченням Шмідта, могла виникнути ще влітку 1934 року: саме Пуленк, можливо, запропонував її княгині, проте розмова тоді не отримала продовження, оскільки принцеса збиралася від'їжджати до Канади [163, с. 209]. Восени 1934 року, коли тема знову актуалізувалася, замовлення спершу запропонували не Пуленку, а Жану Франсе²⁰, який, будучи зайнятий іншими зобов'язаннями, відмовився й рекомендував Пуленка. Той з ентузіазмом прийняв пропозицію [134, с. 476]. Цікаво, що гонорар за замовлення становив 12 500 франків – рівно половину суми, виплаченої за Концерт для двох фортепіано; княгиня пояснювала це скороченням своїх ліквідних доходів унаслідок політики президента Рузвельта [163, с. 209]. Уже в жовтні 1934 року було остаточно визначено, що це буде концерт для органа та струнних.

Водночас архівні матеріали ускладнюють цю лінійну версію. Як зауважує Джініс Брукс в монографії *Nadia Boulanger and Her World*, Франсе насправді почав писати органну сюїту для принцеси одночасно з тим, як Пуленк прийняв замовлення на органний концерт. Так, у листі від 6 жовтня 1934 року Поліньяк запитувала Буланже: «Чи будуть твори Жана Франсе та Пуленка для органа та малого оркестру, як я сподіваюся, з не надто складною партією органа? Я нічого про це не знаю – я дуже рада, що Франсе погодився написати щось для мене». У листопаді княгиня повідомляла Буланже, що Франсе вже завершив першу частину своєї органної сюїти

²⁰ Жан Франсе (*Jean Françaix*, 1912–1997) – французький композитор та піаніст, учень Наді Буланже.

[122, с. 69]. Існує також версія, висловлена самим Пуленком у серії радіоінтерв'ю з Клодом Ростаном (1953–1954), згідно з якою ідея написати концерт для органа належала йому самому: «Це я запропонував принцесі Едмон де Поліньяк написати концерт для органу» [154, с. 816].

Від перших ескізів концерту Пуленк рішуче відкинув можливість залучення духових інструментів, остерігаючись звукового плеоназму у поєднанні з органом. Композитор обмежив оркестр струнними інструментами, прагнучи досягти чистоти і прозорості фактури. Ця установка залишалася для нього принциповою: навіть коли знаменитий американський органіст Е. Пауер Біггс, записавши концерт у 1950 році, у 1961-му запропонував додати в партитуру духові, Пуленк категорично відмовився, пояснивши в листі: «Я просто не хочу чути духові інструменти в моєму концерті, оскільки вони створюватимуть надмірність із звучанням органа» [цит. за 163, с. 353]. Така увага до тембрової драматургії цілком відповідає французькій традиції, де колорит і співвідношення звукових шарів становлять основу архітекτονіки твору.

З моменту замовлення у 1934-му про концерт не згадувалося аж до 1935 року, коли в липнево-серпневому випуску журналу *Chesterian* з'явилося повідомлення, що «Франсіс Пуленк зараз працює над двома новими творами: великою сюїтою (*Les Soirées de Nazelles*) для фортепіано та Концертом для органу та оркестру» [163, с. 227]. 30 квітня 1936 року в листі Буланже Пуленк написав: «Концерт наближається до кінця. Він завдав мені чимало клопоту, але я сподіваюся, що в такому вигляді він вам сподобається...» [152, с. 414]. В листі до Маркевича в червні 1936 року композитор писав, що будував твір «з нових матеріалів», побоюючись, що «цемент висохне» за дні відсутності [152, с. 417].

Влітку 1936 року Пуленк пережив глибоку особистісну кризу. Трагічна загибель близького друга П'єра-Октава Ферру в автокатастрофі в Угорщині виявилася, за словами Лякомба, «останньою краплею» тривалої

екзистенційної напруги, що накопичувалася роками [134, с. 788]. Паломництво до стародавнього храму Чорної Діви в Рокамадурі стало для композитора досвідом духовного навернення: «Розмірковуючи над крихкістю нашого людського духу, – згадував він пізніше, – життя духу знову приваблювало мене. Рокамадур повернув мене до віри мого дитинства» [154, с. 791]. За спостереженням Г. Різаєвої, саме тоді світська палітра художнього світу Пуленка «збагатилася релігійним виміром, що відтепер визначатиме його творчість» [157, с. 331].

Безпосереднім творчим наслідком цього досвіду стали «Літанії Чорної Богоматері» (1936) для жіночого хору та органа, де орган виступає самостійним учасником музичної драматургії, підкреслюючи духовну напругу твору. Це був перший завершений твір Пуленка з органом. Безперечно, трактування партії органу в Літаніях можна пов'язати з досвідом Пуленка, набутим у процесі розробки партії органу для Концерту, де він уперше детально осмислював його темброві й виконавські можливості.

Восени того ж 1936 року Пуленк повернувся до партитури Концерту. Пережитий досвід безпосередньо позначився на його художній концепції: одночасна робота над органною партією «Літаній» і над Концертом виявився взаємозбагачуючим. Саме в цей період Пуленк уперше детально осмислив темброві й виразові можливості органу як інструмента, здатного поєднати сакральне і світське начала в єдиній художній концепції.

У жовтні 1936 року Пуленк пише до Буланже, вибачаючись за затримку: «Скажіть дорогій Принцесі, що Концерт не є міфом, що я соромлюся [затримки], але що я передам їй тільки досконалий твір, з тією недосконалою досконалістю, яка є моєю властивістю» [152, с. 434]. У цих словах композитор ненавмисно сформулював своє творче кредо: «недосконала досконалість» не є ознакою слабкості чи сумніву, а навпаки – підкреслює живу, енергійну природу музики, її дихання, гнучкість і

внутрішню логіку, яка визначає неповторний стиль Пуленка. Це кокетливе визнання його власного почерку, де сила та чарівність твору народжуються саме через яскраві, іноді несподівані контрасти, грайливість і емоційну щирість.

У травні 1938 року Пуленк писав принцесі де Поліньяк, що ніколи раніше, відколи почав писати музику, не зустрічав стільки труднощів у пошуку засобів вираження, проте сподівався, що результат не справлятиме враження надмірних зусиль [152, с. 463]. У цьому короткому визнанні можна побачити рису французької художньої та світоглядної традиції: шляхетність як здатність не показувати «зворотний бік» роботи – приховувати внутрішню напругу і муку творчого пошуку за фасадом ясності та природності. Музика, за переконанням Пуленка, не повинна транслювати зусилля, що стояли за нею: партитура мусить виглядати так, ніби вона постала легко, сама собою. Саме цю прозорість, цю позбавлену слідів праці природність критики згодом часто сприймали помилково як «легковажність», зокрема щодо пізнішого Концерту для фортепіано з оркестром (1949), хоча насправді ця позірна невимушеність щоразу коштувала композитору важкої внутрішньої «боротьби з матеріалом».

Показово, що композитор в тому ж самому листі принцесі наполегливо просив перенести заплановану липневу прем'єру, мотивуючи це невідповідністю серйозного характеру твору формату світської паризької вечірки, і благав (*demande avec ferveur*) [152, с. 463] організувати спершу приватне прослуховування у вузькому колі, з можливістю зупинятися й вносити виправлення, перш ніж виносити Концерт на широку публіку [152, с. 463].

У липні того ж року він виконав партитуру для принцеси, але остаточне редагування ще тривало й у серпні – під час перебування композитора в Ано. Нарешті, 24 серпня він телеграфує Буланже: «Повернуся в неділю, концерт нарешті закінчений, дуже задоволений...»

[134, с. 476]. Можливо, саме тоді, під час останньої редакції, Пуленк додав литаври, про які раніше ніколи не згадував.

Остаточне рішення щодо дати й виконавця довелося ухвалювати майже в останній момент: лише 10 грудня 1938 року, за тиждень до концерту, княгиня де Поліньяк повідомляла Пуленку розклад репетицій із Дюрюфле, додаючи: «Я дуже пишаюся своїм концертом» [122, с. 70]. Передпрем'єра відбулася 16 грудня 1938 року в ательє княгині, на органі Кавайє-Колля. Вечір був вибудований як «єдина композиція»: сюїта Перселла, соната Баха, пісні Пуленка у виконанні Марі-Бланш де Поліньяк, і лише після цього, як кульмінація, Концерт у виконанні Дюрюфле²¹ [122, с. 71]. Це останній твір, замовлений княгинею, і єдиний з органного репертуару, що народився саме в її салоні [там само], проте подія пройшла майже непоміченою. *Le Figaro* не згадав про неї жодним рядком, а єдина рецензія в *La Revue musicale* обмежилася стислою згадкою про «оголений стиль» твору й мову, що йде «безпосередньо від Й. С. Баха» [там само]. Сам Дюрюфле, попри ключові ролі консультанта з реєстрування органу (*la registration*) та соліста, до близького кола княгині не увійшов: вона, за спостереженням біографа органіста, культивувала стосунки з композиторами, а не з виконавцями, і лишався для неї «просто найнятим помічником» [122, с. 72].

Публічна прем'єра відбулася 21 червня 1939 року в залі Гаво на концерті серії *La Sérénade*. Роже Дезорм'єр диригував Симфонічним оркестром Парижа, Дюрюфле знову виконував партію органа [115, с. 156]. Реакція виявилася стриманою: Норберт Дюфурк, віддавши належне майстерності соліста, дорікнув партитурі за наскрізний, без пауз, розвиток розділів, а пізніший дослідник Гаррі Гальбрайх писав про байдужість, з

²¹ Моріс Дюрюфле (1902–1986) – французький органіст, композитор і педагог, з 1929 року титулярний органіст паризької церкви Сент-Етьєн-дю-Мон. На момент прем'єри Концерту Пуленка йому було 36 років, і він уже мав репутацію одного з провідних органістів молодшого покоління Парижа.

якою прем'єру сприйняли [122, с. 72]. Сам Пуленк, порівнюючи приватне й публічне виконання в листі до Буланже, відзначив: «Дезорм'єр був абсолютно коректний, але у вас було ще й серце і ліризм, а бог знає, що моя музика цього потребує» [там само]. Це зауваження фіксує переконання автора в необхідності емоційного, а не лише технічно точного виконання. Сам композитор зізнавався і в розчаруванні першим публічним виконанням: «Концерт... був трохи бентежним і нудним, скажімо це слово. Французи не люблять орган. Це точно» [122, с. 73].

Подальша виконавська доля Концерту лишалася пов'язаною з іменем Дюрюфле. Він взяв участь у другому французькому виконанні твору 21 грудня 1941 року в Палаці Шай як органіст, Шарль Мюнш диригував оркестром Товариства концертів Консерваторії [163, с. 278; 152, с. 637]²². У лютому 1961 року Дюрюфле записав твір у Сент-Етьєн-дю-Мон з диригентом Жоржем Претром [122, с. 74].

Шарль Мюнш згодом представив твір і американській публіці – 25 січня 1947 року в Нью-Йорку, з Нью-Йоркським філармонічним оркестром і органістом Едуардом Ні-Берже [122, с. 75]. Американська ж прем'єра Концерту відбулася ще раніше, у 1941 році, у Германському музеї Гарвардського університету, де партію органа виконав Е. Пауер Біггс [там само].

У Франції, проте, інтерес до твору з часом вщух, на тлі його зростаючої слави за океаном – парадокс, який гостро сформулював Анрі Ель: «Цей Концерт уже довгий час є популярним твором за кордоном, особливо у Сполучених Штатах, де він регулярно входить до програм великих симфонічних об'єднань. У Франції він майже невідомий... Чи це

²² Анрі Ель помилково датує це виконання 1943 роком [127, с. 154] – розбіжність, симптоматична для пуленкознавчої літератури: сам Шмідт у своєму виданні 1995 року також вказав 1942 рік, виправивши помилку лише у виданні 2001 року.

через поміркований смак французів до органа, чи варто, скоріше, дорікнути незвичний характер цього Концерту в доробку Пуленка?» [127, с. 154–155].

Питання, яке ставить Ель, має своє пояснення в самій природі твору. Органний концерт Франсіса Пуленка посідає у творчості композитора виняткове місце, позначаючи перелом у його художньому світогляді та знаменуючи народження нового типу жанрового синтезу. Сам автор визнавав, що «якщо хтось прагне зрозуміти серйозний бік моєї музики, має шукати його саме тут – так само, як і в моїх духовних творах» [154, с. 794]. Концерт постає на перетині протилежних начал світського та релігійного, барокового та сучасного, екзальтованого й суворого. Вищенаведена історія його створення демонструє процес внутрішньої еволюції Пуленка: розпочатий як замовлення для приватного виконання з «легкою органною партією», він зрештою перетворився на «найамбітніший твір» композитора [123]. Пуленк працював над ним майже чотири роки, визнаючи: «Цей концерт завдав мені чимало клопоту... Це вже не веселий Пуленк з «Концерту для двох фортепіано», а скоріше Пуленк, що прямує до монастиря, глибокого XV століття...» [152, с. 414].

Найпомітнішою рисою твору є багат шаровий жанрово-стильовий синтез. Елементи суворого барокового стилю як у фактурі та мелодиці, так і в драматичних органних акцентах поєднуються з яскраво пульсуючими *giocoso*-епізодами та неокласичною прозорістю струнного оркестру з литаврами. Вплив Баха, особливо Фантазії соль мінор BWV 542, яку Пуленк бажав почути на власному похороні, відчутний у перших тактах, тоді як конструкція семичастинної аркоподібної форми апелює до традицій барокових фантазій і токату Букстегуде [112]. Деніел уточнює цю характеристику: Концерт написаний «у стилі букстегудевської фантазії – один суцільний рух, поділений на кілька контрастних розділів з розгалуженими мотивними зв'язками між ними», а барокові пасажі при цьому зосереджені переважно в партії солюючого органа, тоді як струнні

несуть інший, романтичний за духом, тематизм [115, с. 156–157]. Рьодер, зі свого боку, підкреслює, що «похмурий декламаційний початок» маркує цей Концерт як «один із найсерйозніших творів Пуленка», а структура семи розділів з тематичними трансформаціями наближає його до жанру симфонічної поеми [158, с. 364]. Барокові алюзії при цьому не виключають сучасної гармонічної мови, навпаки, саме їх зіткнення породжує внутрішню драматичну напругу твору.

Різноманіття стильових джерел зумовило і парадоксальну двоїстість самого образу твору. За спостереженням Геммі, Концерт «охоплює і церкву, і ярмарковий майданчик, і нестримну *joie-de-vivre*, і щемку ностальгію» [123]. Ця двоїстість відображає не еклектизм, а глибинну природу самого Пуленка: «побожного Пуленка» і «*bon viveur*» – двох начал, що в ньому ніколи не боролися, а природно уживалися. Саме цю двоїстість мав на увазі Бенджамін Бріттен, згадуючи свого французького друга і колегу після його смерті: «Для пересічного англійця музика Франсіса Пуленка, можливо, здавалася типово французькою: дотепною, зухвалою, сентиментальною, зухвалою. Насправді Франсіс дуже легко впадав у смуток, був вразливим, невпевненим і схильним до паніки... Він надавав великого значення щирості і сам був надто наївним, щоб бути нещирим» [123]. Саме ця щирість і є ключем до розуміння того, як у межах одного твору співіснують настільки різні світи і як саме вони організовані в музичній тканині Концерту.

Концерт для органа, струнних і литавр соль мінор є одночастинним твором, що розгортається у семи контрастних розділах, об'єднаних наскрізним тематичним розвитком. Попри уявну спонтанність чергування образів, властиву пуленківській манері, приховувати за природністю результат копіткої роботи, партитура демонструє глибоко продуману архітектонічну логіку. В її основі лежить синтез двох принципів: аркової

симетрії, що характеризує концентричні форми, і динамічної сонатності з притаманним їй принципом розвитку і трансформації матеріалу.

Загальна структура твору може бути представлена наступною схемою: Вступ (A) – *Allegro giocoso* (B) – *Andante moderato* (C) – *Tempo allegro* (A¹) – *Très calme* (C¹) – *Allegro* (B) – *Tempo Introduction* / Кода (A).

Французький дослідник Рено Мошар, аналізуючи цю будову, пропонує симетричну схему A B C A¹ C¹ B A, де центром є розділ A¹ (*Tempo allegro*), а дві повільні частини – *Andante moderato* і *Très calme* утворюють «точки тяжіння» твору [138, с. 121–123]. Якщо прийняти за основу цю інтерпретацію, то твір постає як масштабна аркова конструкція з динамізованою репризою. Водночас детальний аналіз тематичного матеріалу і функцій розділів дозволяє розглядати форму також крізь призму синтетичної сонатно-циклічної логіки, де Вступ і *Allegro giocoso* виконують функцію експозиції, *Tempo allegro* – розробки, скорочена реприза повертає матеріал *Allegro giocoso*, а Кода завершує аркову конструкцію поверненням до образів Вступу. Така «динамічна схема», що зазнає трансформації в процесі реалізації задуму, органічно вписується в естетику Пуленка: між стандартними розділами масштабної сонатної форми він вводить контрастні розділи барокової фантазії, що і визначає неповторний характер жанрового синтезу в цьому творі.

Вступ *Andante* ♩ = 56 (A, тт. 1–49) одразу встановлює дві протилежні образні сфери, що визначатимуть увесь подальший розвиток. Перша тема, яку виконує орган соло у повному звучанні (*tutti* G.P.R., *ff*), має виразну риторичну декламаційність і безпосередньо перегукується з інтонаціями Фантазії та фуги соль мінор BWV 542 Баха – твору, якому Пуленк надавав особливого особистого значення (Приклад 3.3). Ця «бахівська тема» побудована на мерехтінні мажоро-мінору через чергування натурального і пониженого третього ступеня (сі – сі-бемоль), що надає їй ладової нестійкості і внутрішньої напруги. Вона тричастинна за структурою і

поєднує риси декламаційності та інструментального речитативу. Принципово важливий момент у різкій зміні регістру посеред теми: орган переходить на *Fonds 8 (subito p)*, миттєво змінюючи характер звучання з масивного і декламаційного на прозорий і «нейтральний».

Приклад 3.3

Друга тема Вступу (тт. 14–22) є різким тембровим і образним контрастом: орган мовчить, і на *pianissimo* вступають струнні тутті у сі мінорі з ремаркою «*Très doux et intense*» (Приклад 3.4). Хоральна тема з низхідним рухом і ламентозними інтонаціями (мала секунда з сильною на слабку долю) несе в собі риси трагічного символізму – тональність сі мінор традиційно пов’язується в барокових музичних риторичних системах з образами страждання. Тут вперше у творі виникає та сфера зосередженої побожності, що протистоїть жвавості органних епізодів.

Зв’язка (тт. 23–49), що виростає з хоральної теми і поступово переростає в предикт, завершується домінантовим органним пунктом із нерозв’язаними дисонантними акордами з ефектом напруженого очікування перед вибухом *Allegro giocoso*.

Перший розділ *Allegro giocoso* ♩ = 104 (В, тт. 50–97) являє лаконічну сонатну форму з двома контрастними темами. Головна партія (тт. 50–63), що викладається у струнних, активна, пружна, гостроритмічна, з органними підголосками в основній тональності соль мінор. Якщо Вступ був переважно бароковим за духом, то тут виникають алузії на сонатне алегро, але пуленківське: з непередбачуваністю гармонічних зрушень і органічною легкістю. Побічна партія (т. 76, до мажор) заснована на обертальному русі

рівними шістнадцятими – так звана «обертальна» (*circulaire*) тема, яку Мошар виділяє як один із двох наскрізних елементів твору поряд із «бахівською темою» [138, с. 122]. Він повернеться у розділах В¹ і репризі, виконуючи роль тематичного сполучника між частинами. Скорочена реприза обмежується поверненням побічної партії в соль мажорі і завершується урочистим проведенням теми на *ffff*.

Приклад 3.4

Розділ *Andante moderato* ♩ = 72 (С, тт. 98–217) є найбільшим за обсягом – 120 тактів і одним із двох «центрів тяжіння» концерту. Він створює різкий контраст до попередньої частини через раптову зміну темпу (*subito Andante moderato*) і внутрішньо неоднорідний за своєю природою: чотири основні теми змінюють одна одну, утворюючи між собою складну систему тонально-тематичних зв'язків. Перша тема розділу декламаційна, у викладенні органа, з елементами поліфонічного розвитку в ля-мажор / ля-мінор продовжує лінію «барокового органа». Їй протиставляється лірична тема у струнних (т. 115), романтична за

характером і широка за диханням; тональна рухливість (ля мажор – до-дієз мінор – ре-бемоль мажор – до мажор) створює відчуття постійного пошуку. Саме в цьому зіткненні органного «барокового» дискурсу і романтичної лірики струнних найяскравіше проявляється той жанровий синтез, про який писав Деніел: незважаючи на очевидні барокові риси, природа цього концерту по суті романтична [115, с. 157]. Розвиток розділу веде до грандіозної кульмінації всього концерту (тт. 255–257) – ланцюжок нерозв’язаних акордів tutti оркестру, геміольне дроблення і зупинка на домінантовому нонакорді з розщепленою терцією. Після цього переломного моменту введений різкий контраст (тт. 274–278): рух у сі-бемоль мінорі у високому регістрі струнних, де дослідники відзначають інтонаційну спорідненість з темою фіналу Шостої симфонії Чайковського – ще одна алюзія, цього разу на романтичну традицію [134, с. 478].

Розділ *Tempo Allegro Molto Agitato* ♩ = 88–92 (A¹, тт. 218–278) виконує функцію розробки: він синтезує матеріал «бахівської теми» Вступу, головної та побічної партій *Allegro giocoso* і розгортає його в активному тональному розвитку. Нестійкість на всіх рівнях – мотивне дроблення, різкі тональні зміни, ритмічне прискорення – нагнітає напругу, що виливається у кульмінацію всього концерту (тт. 255–257). Лаконічна «реприза» розділу стиснута до хоральних акордів, що сприймається як динамізований відгомін, а не повноцінне повернення.

Розділ *Très calme Lent* ♩ = 66 (C, тт. 279–314) є другою «точкою тяжіння» і водночас найбільш «позачасовим» епізодом концерту (Приклад 3.5). Його тема – інструментальна кантилена широкого дихання у органа з ремаркою «*p, très doux et clair*» і вказівкою регістрів (*R. Hautb., Cor de nuit / P. Bourdon 8*), несе в собі тиху зосереджену молитовність, що не є ані церковною урочистістю, ані концертним блиском. Мошар вказує на спорідненість цього розділу з «Кантиленою» Сонати для флейти Пуленка (1957–1958): свідчення того, що знайдена тут інтонаційна мова стала для

Пуленка стійким образним кодом [138, с. 123]. У т. 290 повертається тема з попереднього повільного розділу, але вже в ля-бемоль мажорі – трансформована і просвітлена. Предикт завершується на домінантовому нонакорді, і замість репризи вводиться перехідний епізод (тт. 311–314), що підготовлює повернення матеріалу *Allegro giocoso*.

Скорочена реприза *Tempo de l'Allegro Initial* ♩ = 100–104 (В, тт. 315–361) повертає темп і матеріал першого розділу в соль мажорі, але в динамізованому вигляді: часті тональні переключення і структурне дроблення не дають їй «осісти» у стабільності. Предикт (тт. 343–361) на матеріалі обертальної теми з рисами міксолідійського ладу нагнітає напругу до домінантового нонакорду на *ffff* і зупиняється перед Кодою.

Приклад 3.5

34) **Très Calme. Lent** ♩ = 66

p

p

34) **Très Calme. Lent**

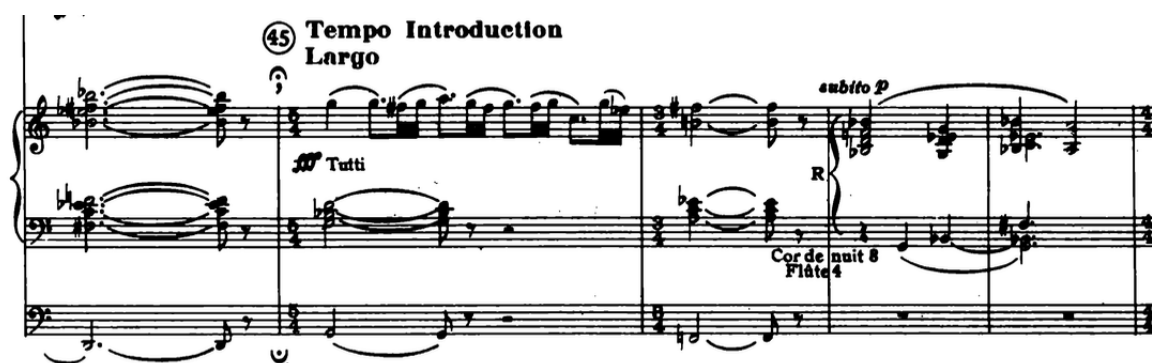
p très doux et clair

p

R. Hautb. Cor de nuit
P. Bourdon 8

Кода *Tempo Introduction Largo* ♩ = 58 (А, тт. 362–402) є смисловим і емоційним підсумком усього твору (Приклад 3.6). Вона повертає матеріал Вступу у граничному стисненні: від «бахівської теми» залишаються лише два такти-нагадування, від хоральної теми також два такти, але тепер у соль

Приклад 3.6



мінорі замість сі мінору Вступу. Після цього лаконічного «прощання» з початковим матеріалом з'являється нова тема – тиха, статична, хоральна мелодія на діатонічній гармонії майже виключно з акордів I і IV ступенів у органа на *pianissimo*, з алюзією на григоріанський хорал. Деніел визначає її як «першу справді релігійну фразу у пуленківському сенсі» [115, с. 160]. Їй відповідає ще одна хоральна тема (т. 372) з великою пульсацією чвертями, нагадуючи «інструментальну молитву, ніжну і лагідну, кришталеву в своїй оркестровці» [115, с. 160]. На тонічному органному пункті на фоні *pizzicato* струнних звучать мелодії засурдинених соло альту і віолончелі – інтонації, що мають разючу спорідненість із фінальним *Salve Regina* з «Діалогів кармеліток». Мошар спеціально наголошує на цій гармонічній спорідненості як «разючій» [138, с. 123]. Орган тримає педаль і заповнює акустичний простір: гармонічне заповнення, позбавлене руху, але сповнене внутрішнього світла. Поступово пульсація затихає, з'являється характерний терцієвий хід литавр (соль – сі-бемоль), і раптовим контрастом звучить варіант початкової «бахівської теми» в активному ритмічному русі, що завершує концерт так само, як він розпочався – декламаційною промовою органа. Це повернення є ствердженням цілісності, поверненням до відправної точки після пройденого шляху. Але шлях цей від барокової декламації через романтичну лірику до тихої молитви і є тим, що Кода підсумовує не словами, а самою музикою. Єдність священного і світського,

досягнута у Коді, втілює «союз, що відповідає найглибшій природі композитора» [112, с. 12].

Твір в цілому демонструє різноманіття характерів: у ньому чергуються жваві мотиви, фанфари, контрапунктичні фактури, з підкресленим драматизмом сканування литавр. Пуленк оперує різними стилями письма та музичними епохами, поєднує струнні інструменти й орган у найрізноманітніших комбінаціях, «стрибає» від однієї музичної ідеї до іншої, а фінальна частина створює відчуття призупиненого часу [134, с. 477–478]. Три швидкі розділи в мінорних тональностях рясніють ремарками *giocoso, joyeux, très vif*, а фінальне *Allegro* «недалеко відходить від безтурботного світу *Les Biches*» [123]. І водночас у тому самому творі є розділи, що за своїм характером невіддільні від духовних творів. У завершальному *Andante moderato* та заключних епізодах твору Пуленк досягає нової для себе сфери вираження – лаконічної, внутрішньо зосередженої лірики, яку дослідники пов'язують із пізнішими духовними творами, зокрема «Діалогами кармеліток». Як зауважують дослідники: «Священне і світське взаємодіють тут, утворюючи союз, що відповідає найглибшій природі композитора» [112, с. 12].

Рецензенти 1930-х років зауважували парадоксальну еклектичність концерту. Оглядач журналу *Ménestrel* ставив питання: «Що нового й значущого в Концерті для органу Пуленка? Чи це майстерність автора *Les Biches*, чи романтизм, що доходить до пафосу Брамса й навіть до тем Чайковського, чи строкатість стилю, яка не видається результатом єдиної думки?» [134, с. 478]. Проте переосмислення творчості Пуленка в пізніших дослідженнях доводять, що ця багатоманітність стилів не є ознакою хаотичності, а становить сутність задуму – пошуку нового засобу вираження, який згодом стане визначальним і для релігійних, і для світських творів композитора. Сам композитор окреслював цю межу з властивою йому влучністю: Концерт «посідає важливе місце в моєму

доробку, на маргінесі моєї релігійної музики. Це не *concerto da chiesa* у власному сенсі, але, обмежившись в оркестрі лише струнними і трьома литаврами, я зробив можливим його виконання в церкві» [122, с. 73].

Пошук нового засобу вираження реалізувався і на рівні інструментальної концепції. Концерт не протиставляє соліста й оркестр, а інтегрує їх у єдину динамічну тканину: орган і струнні виступають як два рівноправні учасники діалогу, відроджуючи барокову логіку ансамблевого партнерства у принципово новому інструментальному контексті. Показово, що попри публічні запевнення Пуленка у незнанні органної техніки Дюрюфле, вивчивши твір, «швидко зрозумів, що [Пуленк] досконало осягнув сутність інструмента і що його письмо для органа було бездоганним» [122, с. 73]. Цьому, безсумнівно, сприяли майже щонедільні відвідини Пуленком імпровізацій Марселя Дюпре в Сен-Сюльпісі [там само].

Дюрюфле також високо оцінив оркестрове рішення Пуленка і його оцінка виходить далеко за межі похвали першого виконавця: «До Пуленка мало хто з композиторів ризикував писати для органа та оркестру. Загальновідомо, як важко поєднати ці два інструменти через їх майже несумісні звучання... Рішення було простим, і Пуленк інтуїтивно його зрозумів. Всі духові інструменти оркестру були просто прибрані, а орган, духовий інструмент *par excellence* зі значними ресурсами, міг взяти на себе їхні партії. Струнним віддано усю виразність, усю музичну чутливість партитури; литаври збережено для ритмічного життя... В результаті – абсолютно оркестрове письмо досконалої рівноваги. Цей метод, новий і дуже особистий, є віхою в історії органа» [122, с. 73]. Принциповість цього рішення Пуленк підтвердив через двадцять три роки: коли у 1961 році Е. Пауер Бігтс запропонував додати у склад виконавців духові інструменти, відповідь композитора була категоричною – «вони створюватимуть надмірність із звучанням органа» [163, с. 353].

У вказівках, адресованих американському органісту Е. Пауеру Бігсу: «Забудьте про Генделя – грайте в дуже французькому стилі, помпезно, жваво і колоче (помпезно у вступі) – два *andantes* не повинні тягнутися, суворо в такт, без *rubato* – сольна каденція має бути дуже швидкою і жвавою – вдаряйте просто на великі акорди (соль мінор) з надзвичайною різкістю (литаври сухі і тверді) – фінальне *Allegro* має бути дуже ритмічним (дуже швидким) і жвавим, на противагу спокійному і поетичному завершенню – але навіщо я вам все це розповідаю – я впевнений, що все буде чудово»²³ [163, с. 353] – Пуленк дав значно більше, ніж ключ до виконавської інтерпретації. Порада забути Генделя могла б органічно продовжитися словами: забудьте про звичного Пуленка. Концерт соль мінор справді підриває усталений образ «чарівного месє» – того блискучого, дотепного, невимушеного автора *Les Biches* і Концерту для двох фортепіано. Там панує легкість, грайливість, природна розкутість; тут – суворість, внутрішня зосередженість, відчуття невідворотності. Не декоративна побожність і не стилізація під сакральне, а справжнє входження в нього: саме в Органному концерті народжується та сфера, яка згодом дасть «Діалоги кармеліток», мотети і *Gloria*. У цьому сенсі твір є переломом не лише в жанровому, а й в особистому вимірі творчого шляху Пуленка.

Концерт для органу відроджує церковну і духовну сферу – за В. Ракочі одне з першоджерел, з якого концерт колись вийшов. Це відродження відбувається у Пуленка не через наслідування і не через стилізацію: барокова традиція присутня тут у «знятому», повністю асимільованому вигляді — що у морфологічній шкалі О. Зінкевич є вищою формою спадкоємності [41, с. 10].

²³ Тут і далі авторська пунктуація збережена відповідно до оригіналу листа. Англійський переклад: Eileen Hunt [163, с. 353]: «Forget Handel — play very much in the French style, pompous, gay, and pungent (pompous in the introduction) — the two andantes shouldn't drag, strictly in time, no rubato — the solo cadenza should be very allegro and sprightly — Land squarely on the big chords (G minor) with an extreme violence (timpani dry and firm) — the final Allegro should be very rhythmic (very fast) and sprightly, in contrast to the serene and poetic conclusion — but why do I tell you all this — I am sure that it will be marvelous»

Але найцінніша оцінка концерту прозвучала в словах людини, для якої він був написаний. У світі, охопленому Другою світовою війною, у вересні 1939 року княгиня де Поліньяк писала Пуленку, що глибока краса Органного концерту переслідує її [152, с. 481].

Висновки до Розділу 3

Реконструкція цілісної концертної стратегії Франсіса Пуленка, здійснена у межах третього розділу, уможливила обґрунтування концепції «альтернативних моделей фортепіанного концерту» в координатах французького неокласицизму першої половини ХХ сторіччя. Аналіз досліджуваної тріади творів: «Сільського концерту» для клавесина, хореографічного концерту «Ранкова серенада» та Концерту для органа, струнних і литавр, дозволив виявити їхню глибинну органологічну єдність, яка в авторському методі певною мірою підпорядковується сутнісно фортепіанній природі музичного мислення композитора-піаніста. У художньому просторі митця традиційна для музикознавства дихотомія між струнно-клавішним та органним інструменталізмом втрачає свою категоричність: клавесин та орган трактуються не як спроба реставрації докласичної універсальності, а як історико-темброві альтерації фортепіано, що актуалізують його генетичну пам'ять. Таке бачення дозволяє кваліфікувати зазначену групу творів як відкриту жанрову систему, розгорнуту в історико-тембровому та просторово-метажанровому вимірах, що безпосередньо закладає теоретичний фундамент для загальних підсумків дослідження.

Аналітичне дослідження «Сільського концерту» свідчить про домінування авторської стратегії декларованого наслідування, де спадкоємність із французькою клавірною школою ХVІІ–ХVІІІ сторіч виступає не об'єктом «реставрації», а символічним естетичним орієнтиром. Рамки старовинного інструментального канону зазнають тут художньої

деформації через вибір електромеханічного клавесина «Pleyel», що наближав свій динамічний потенціал до фортепіанного, а також завдяки механізмам дифузії різноджерельного матеріалу – від григоріанського хоралу до остинатних кодів І. Стравінського. У цьому ракурсі пуленківська інтерпретація минулого долає межі музейної археологічності, постаючи дієвим засобом сучасної тембрової експресії (Е. Лякомб) та оприявнюючи неперервність еволюції національного клавірного коду (О. Жукова). Через подібну міжчасову взаємодію старовинний інструментарій трансформується у витончену ігрову містифікацію (О. Антонова), що утримує баланс між докласичною та модерною естетичними парадигмами. Як наслідок, таке драматургічне вирішення концептуально забезпечує повернення сольо-оркестрового змагання до його історичного першоджерела – світської камерної сфери, що відзначається витонченістю і ансамблевою злагодою.

Аналіз першого зразка жанру *concerto chorégraphique* у французькій музиці «Ранкова серенада» дозволяє кваліфікувати твір як багаторівневий жанровий синтез (О. Зінькевич), що діє одночасно на структурному, драматургічному та автобіографічному рівнях. Восьминомерний цикл поєднує моделі фортепіанного концерту, одноактного балету і сюїти, а речитативи функціонують як структурні елементи оперної драматургічної логіки, перенесеної в інструментально-хореографічний простір: фортепіано виконує роль драматичного голосу, танцівниця – його сценічного втілення. Міфічна Діана постає *alter ego* композитора, маскою для висловлення особистої драми (Лякомб), а власна авторська характеристика – «це свого роду трагедія», точно фіксує художню природу твору. У межах концертного доробку Пуленка «Ранкова серенада» є єдиним твором, де ліричний тип мислення реалізується не через камерну інтимність, а через сценічну трагедію.

Концерт для органа створювався чотири роки (1934–1938): екзистенційна криза 1936 року і паломництво до Рокамадур суттєво змінили первісний задум. Замовлення на «легку і приємну музику» трансформувалося у «найамбітніший твір» (Гемі) – «серйозний і суворий», у якому Пуленк, за власним свідченням, постає як людина, що «прямує до монастиря». Оркестровий склад: орган, струнні, литаври, є результатом свідомого вибору. Відмовившись від духових, композитор знайшов рішення, яке Моріс Дюрюфле назвав «віхою в історії органу». Семичастинна аркоподібна форма апелює до барокових фантазій і токат Букстегуде; вплив Баха відчутний у перших тактах. Проте барокові моделі суттєво переосмислюються: поєднуючись з неокласичною прозорістю струнних, сучасною гармонією і *giocoso*-епізодами ярмаркового характеру, вони утворюють художню цілісність, не зведену до жодної з вихідних традицій. За морфологічною шкалою О. Зінкевич, Концерт для органа реалізує вищу форму спадкоємності, за якої барокова традиція присутня в партитурі у «знятому», повністю асимільованому вигляді. У завершальному *Andante moderato* Пуленк досягає нової для себе сфери лаконічної духовної лірики, що передвіщає «Діалоги кармеліток» і остаточно «підриває» усталений образ «чарівного месьє».

ВИСНОВКИ

Концертна спадщина Франсіса Пуленка посідає виняткове місце у французькій та європейській музичній культурі першої половини XX століття, оприявнюючи унікальний простір художнього синтезу та живого діалогу епох. Інтегруючи в межах єдиної естетичної парадигми витонченість національних докласичних витоків, барокову ігрову перформативність та виразні коди паризької міської культури, композитор сформував самобутню художню мову, що рішуче виходить за межі нормативних догм неокласицизму. Весь корпус його концертів для сольюючих клавішних інструментів постає не просто послідовністю окремих виконавських опусів, а цілісною, внутрішньо збалансованою творчою лабораторією жанрово-стильових модифікацій.

Застосування гнучкої аналітичної оптики на перетині сучасних когнітивно-комунікативних підходів та системно-процесуального методу дозволило реконструювати цілісну авторську концепцію інструментального концерту митця як відкритої жанрової системи. Осмислення цього доробку як єдиної «клавішної родини», пов'язаної спільністю виконавського мислення композитора, унаочнює глибинні вектори оновлення традиції та дозволяє сформулювати такі підсумкові висновки відповідно до поставлених у роботі завдань:

1. У ході дослідження встановлено, що у сучасному музикознавстві жанр функціонує не як нормативна класифікаційна схема, а як відкритий, історично змінний комунікативний механізм. Опираючись на концепції К. Дальгауза, Дж. Самсона, Дж. Кальберга та А. Новак, а також на вітчизняну аналітичну традицію (В. Іонов, О. Лігус, В. Лігус, Ю. Попов, М. Ярکو, М. Каралюс), визначено, що в умовах XX сторіччя жанр переживає стадію глобальної дестабілізації: індивідуальна композиційна логіка емансипується від усталених типів, нормативна жорсткість жанрових

контурів поступається їхній відкритості та варіативності, а самі жанрові межі стають рухомими, проникними та схильними до гібридизації.

З'ясовано, що ця дестабілізація не означає зникнення жанру як категорії: він зберігає функцію необхідного орієнтира в комунікативній взаємодії між композитором, виконавцем і слухачем (Дж. Самсон), однак його ідентичність відтепер формується не через відповідність зафіксованому набору ознак, а через динамічну систему очікувань, яку жанровий маркер активує і яку твір може підтверджувати, трансформувати або навмисно руйнувати (Дж. Кальберг). У постнекласичному дискурсі це зміщення теоретично осмислюється через концепцію метажанрової форми (Ю. Попов, М. Ярмо, М. Каралюс) як вищого рівня організації художнього мислення, де традиційні жанрові маркери перетворюються на вільні психоемоційні коди.

Визначено, що для аналізу жанрово-стильових модифікацій концерту в творчості конкретного композитора найбільш методологічно продуктивним є системно-процесуальний підхід О. Зінкевич, який надає абстрактним категоріям традиції та новаторства аналітичної точності. Ця концепція дозволяє розглядати жанр не як статичну форму, а як динамічну систему на перетині трьох координат: діахронної вертикалі спадкоємних зв'язків між епохами, синхронної горизонталі взаємодіючих стильових потоків та діагоналі наскрізних типологічних річищ мислення. Завдяки чіткій морфологічній градації форм спадкоємності від поверхневого запозичення до глибокого творчого освоєння, при якому традиція присутня у тексті в «знятому», розчиненому вигляді, а також розмежуванню генетичних, типологічних і контактних зв'язків, підхід забезпечує надійний інструментарій для виявлення справжньої міри авторської інновації.

Встановлено, що механізми творчого перетворення успадкованого матеріалу описуються п'ятьма базовими модусами: деформацією, якісною видозміною структури, дифузією, синтезом та асиміляцією. Їхня аналітична

цінність полягає в тому, що вони дозволяють об'єктивно визначити, в який спосіб і якою мірою авторська воля трансформує успадковане: художня унікальність при цьому розкривається не як відрив від традиції, а як її неповторне структурне переосмислення. Типологічна атрибуція твору в межах тріади драматичного, епічного та ліричного типів мислення, доповнена виявленням жанру другого плану, уможливорює цілісний опис художньої форми у єдності її змістового та структурного вимірів.

2. Встановлено, що визначальним історико-культурним чинником трансформації інструментального концерту в мистецьких координатах ХХ сторіччя стала докорінна зміна його комунікативної парадигми. Жанр, що впродовж класико-романтичної доби розвивався у напрямі дедалі гострішого сонатно-симфонічного конфлікту між солістом і оркестром, у новітню добу радикально переосмислює цю модель: будь-яка концептуальна стратегія концертування – від барокової злагоди до романтичного суперництва – отримує рівноправний статус, а сам жанр демонструє виняткову еволюційну гнучкість (В. Ракочі). Водночас виявлено, що принципи концертування у ХХ столітті виходять за межі власне концерту й перетворюються на універсальний композиційний принцип, здатний функціонувати в найрізноманітніших жанрових контекстах – від симфонії до балету (О. Антонова). Паралельно відбувається активізація перформативно-ігрової природи концертності: академічний захід набуває ознак перформансу, кожен учасник ансамблю отримує потенціал драматичного актора, що породжує феномен інструментального театру як типового явища новітньої доби.

З'ясовано, що серед стильових векторів, які визначили нову онтологію жанру, особливого значення набули: розширення кола солюючих інструментів далеко поза межі традиційної концертної естради; варіювання розміру й складу оркестру аж до відродження камерних ансамблів та старовинного інструментарію; тенденція до жанрового

синтезу – насамперед концерту і симфонії, концерту і балету, концерту і театральних форм; нарешті, стильовий синтез академічного й неакадемічного мистецтв, що відкрив жанр для імпульсів джазу, латиноамериканського танцю та інших позаакадемічних традицій. Саме ці вектори формують той універсальний жанровий горизонт, на тлі якого розгортається французький концертний простір міжвоєнної доби.

Доведено, що у французькій музиці 1920–1940-х рр. окреслені загальні закономірності набувають яскраво індивідуалізованого, національно забарвленого втілення, кристалізуючись у трьох провідних творчих стратегіях. Перша – об'єктивований необароковий стиль І. Стравінського, спрямований на інтелектуальне відродження старовинних архітектонічних моделей, розкриття перкусійного потенціалу інструментів і свідоме дистанціювання від суб'єктивності романтичної традиції, – реалізується у Концерті для фортепіано та духових (1924), «Капричіо» (1929) та Концерті для скрипки (1931). Друга – витончена жанрово-стильова рефлексія М. Равеля, що розгортається поза межами неокласичного вектора як самодостатній індивідуальний простір, – знаходить вираження у двох полярних за художнім задумом фортепіанних концертах (Концерт для лівої руки, 1930; Концерт соль мажор, 1931), де традиція слугує матеріалом для інтелектуальної гри, а не зразком для наслідування. Третя – радикальні експерименти Д. Мійо з політональністю, джазом та нетиповим сольним інструментарієм – реалізується у близько тридцяти концертних творах, які розширюють межі жанру до маримби, вібрафона та широкої батареї ударних.

Встановлено, що органічною складовою цього художнього середовища постає концертний доробок Франсіса Пуленка. П'ять його концертних творів, об'єднаних питомо клавірною природою солюючого інструмента – фортепіано, органа і клавесина, – хронологічно синхронізуються з ключовими концертними опусами Стравінського та

Равеля, яких Пуленк відкрито визнавав своїми вчителями. Виявлена синхронність не є зовнішнім збігом: вона фіксує активну включеність концертів Пуленка у спільне стильове поле французького неокласицизму і водночас окреслює проблему індивідуального творчого методу композитора – того, яким саме чином у його музичних текстах реалізуються, переосмислюються і трансформуються виявлені загальні жанрові закономірності.

3. Аналіз двох фортепіанних концертів Пуленка – Концерту для двох фортепіано з оркестром (ре мінор, FP 61, 1932) та Концерту для фортепіано з оркестром (до-дієз мінор, FP 146, 1949) – засвідчив, що в обох творах неокласичні тенденції не виступають як програмна стильова декларація, а реалізуються як індивідуально переосмислена діалогічна стратегія. Спираючись на морфологічну шкалу О. Зінькевич, характер взаємодії Пуленка з традицією у цих концертах може бути кваліфікований як наслідування з вираженими ознаками глибокого творчого освоєння: традиційні моделі присутні у текстах не як цитовані зразки, а як переосмислені структурно-семантичні аналоги, що вступають у діалог із власною авторською мовою.

Встановлено, що Концерт для двох фортепіано є «неокласичною моделлю» подвійного концерту у французькій музиці ХХ сторіччя, яка принципово переосмислює свій класичний прецедент – концерт В. А. Моцарта KV 365. Моцартівська алюзія у *Larghetto* функціонує не як стилізація, а як те, що Пуленк сам визначив як повернення до «мелодичної лінії»: «якщо частина починається *alla* Моцарт, такий початок змінюється відповіддю другого рояля у стилі, що був впізнавано моїм у той період». У термінах О. Зінькевич тут діє механізм дифузії – елементи моцартівської традиції вільно проникають у нову структуру, не розчиняючи, а підкреслюючи авторську індивідуальність.

Водночас виявлено, що стильові витoki концерту є принципово множинними: поряд із моцартівським імпульсом аналіз фіксує резонанси прокоф'євської лірики у тематизмі першої частини (М. Рьодер) та вплив балійського гамелану, почутого Пуленком на Паризькій колоніальній виставці 1931 року (у ритмо-остинатних структурах фіналу). Ця множинність не є еклектикою: вона являє собою закономірну дифузію елементів різних традицій, які вільно розміщуються між компонентами нової художньої структури. Відповідно, «алюзійність» Пуленка, яку дослідники нерідко трактували як поверхневу запозиченість, виявляється свідомим методом діалогу культур через персоніфіковані образи: В. А. Моцарт і С. Прокоф'єв постають у партитурі не як об'єкти наслідування, а як живі культурні співрозмовники, що транслюють крізь авторську музичну мову накопичений досвід традиції (Бурган). Примітно, що саме Концерт для двох фортепіано став першим зразком цього жанру у французькій музичній культурі: Пуленк не лише переосмислював існуючу традицію, але й засновував її національну версію, що надає його неокласичній стратегії особливої генеративної ваги.

Характерними рисами авторської композиційної мови, що реалізуються у концерті, визначено: діатонічну тональну мову з «легким дисонансом»; короткі мелодичні лінії у вузькому діапазоні; активну ритміку з остинатним рухом; прозору фактуру з елементами контрапункту; відсутність значного тематичного розвитку на користь циклічного повторення та контрасту тематичних ідей. Принципово важливим є те, що Пуленк свідомо уникає демонстрації сольної віртуозності, підпорядковуючи обох виконавців єдиному діалогічному принципу – що суттєво відрізняє цей концерт від романтичної традиції змагальності.

Аналіз Концерту для фортепіано (1949) виявив принципово іншу стратегію взаємодії з традицією та водночас найгостріший конфлікт між авторською інтенцією та жанровими очікуваннями доби. Дослідження

критичної рецепції концерту засвідчило, що його несприйняття Б. Гавоті, А. Голеа та А. Мозером було зумовлене не художньою слабкістю твору, а невідповідністю панівній нормі «серйозного» концерту середини ХХ сторіччя. Критика закидала партитурі «неприпустиму легкість», «студентську атмосферу» та стилістичну «молодість». Проте саме аналіз авторського листа-відповіді Мозеру дозволяє кваліфікувати цю «легкість» не як жанрову невдачу, а як усвідомлено обрану художню стратегію: Пуленк прагнув відтворити «паризьку інтонаційну стихію», що входить у його «спадкову й емоційну природу». У категоріях О. Зінькевич тут діє ліричний тип мислення з конститутивними ознаками опори на один афект, свободи композиції, згладжування часових меж, імпровізаційності та домінування варіантно-варіаційних принципів. Відсутність «симфонічного дихання» та масштабних конфліктів, що ставилась Пуленку за провину, є не структурним прорахунком, а органічною логікою ліричного роду музичного мислення, де нюанси принципово не виростають до рівня тематичних зіткнень.

Встановлено, що тричастинна структура концерту (*Allegretto – Andante con moto – Rondeau à la française*) реалізує модель деформації класичного концертного циклу: зовнішня архітектоніка зберігається, однак її внутрішнє наповнення радикально переосмислене через «стилістичний калейдоскоп» фіналу, де алюзії на французький канкан, спірічуелс та маршові інтонації утворюють багаторівневу інтертекстуальність без руйнування цілісності стилю. Показово, що сам Пуленк оцінював цей концерт як написаний «в стилі своїх двадцяти років» – формулювання, що фіксує не помилку, а свідоме повернення до ранньої інтонаційної стихії як до генетичного першоджерела. Твір набуває у творчій біографії Пуленка статусу саморефлексивного вузла, де перетинаються питання стилю, авторської ідентичності та жанрової традиції, а полемічний контекст його

рецепції сприяв народженню «формули ідентифікації» Пуленка – крилатої формули Клода Ростана про «ченця і бешкетника».

Таким чином, аналіз двох фортепіанних концертів засвідчив, що переосмислення неокласичних тенденцій у творчості Пуленка не є однорідним процесом. У Концерті для двох фортепіано домінує механізм дифузії різноджерельних традицій у єдиній авторській структурі; у Фортепіанному концерті 1949 року – свідомо деформація жанрового канону через підпорядкування його логіці ліричного типу мислення. В обох випадках «легкість» пуленківського вислову виявляється не браком майстерності, а результатом значних композиторських зусиль – «псевдо-недбалого» стилю, що вимагає, за власним свідченням автора, «багато разів стирати» перед тим, як представити готовий твір.

4. Встановлено, що «Сільський концерт» для клавесина з оркестром (FP 49, 1928) та Концерт для органа, струнних і литавр (FP 93, 1938) утворюють у доробку Пуленка особливу жанрову групу – «альтернативні» моделі концерту, об'єднані спільним принципом: в обох творах вибір солюючого інструмента є водночас вибором певної докласичної традиції, що стає головним змістовним і структурним чинником художньої концепції. Клавесин апелює до французької клавірної школи XVII–XVIII сторіч, орган – до барокової поліфонічної та духовної спадщини. У категоріях О. Зінкевич у цих двох творах діють принципово різні форми спадкоємності, що й визначає їхню аналітичну цінність як пари.

Доведено, що «Сільський концерт» реалізує стратегію декларованого наслідування, за якої старовинна традиція виступає як цілісний структурно-семантичний аналог – вихідна модель, що використовується «як ціле», за принципом аналогізування. Вибір клавесина як солюючого інструмента несе принципове художнє навантаження: йдеться не про автентичний інструмент XVIII сторіччя, а про електромеханічний концертний клавесин *Pleyel Grand Modèle de Concert* (1928), що за акустичним потенціалом

наближався до фортепіано. Уже на рівні інструментального вибору Пуленк здійснює операцію деформації – кількісного зсуву канону: відроджений інструмент є одночасно і тим самим, і принципово іншим. Три частини концерту відтворюють систему французьких барокових жанрів: перша апелює до традиції «прелюдій без тактових рис», імпровізаційних «висловлювань» на кшталт програмних замальовок Ф. Куперена; друга подібна до сіциліани або старовинної французької арії з притаманними їй пасторальністю та орнаментикою; третя розпочинається темою у дусі жиги, яка «майже не відрізняється від жанрових прототипів XVIII ст. ані інтонаційним малюнком, ані гармонією» [37, с. 158]. Водночас виявлено, що «Сільський концерт» принципово не є простою стилізацією: тематизм концерту множинний за своїми джерелами – у ньому виразно прочитуються відгомони григоріанського хоралу, «плясових» тем у дусі кучкістів та Стравінського, алюзії на клавесинну п'єсу Генделя. Така множинність реалізується через механізм дифузії, а не наслідування. Показовим є і драматургічне рішення: перша і третя частини, попри їхній «сонячний», радісний характер, завершуються не оптимістично – суворим хоралом і «сумною мінорною промовою клавесина», що вносить у концерт вимір протистояння світського і релігійного начал – цілком пуленківський за своєю глибиною автобіографічний конфлікт, що передвіщає Органний концерт. Тракткування клавесина у творі є новаторським: молодий Пуленк використовує його не як джерело екзотичного тембру, а як «повноцінний, на рівні фортепіано, інструмент з неабиякими виражальними можливостями» і в цьому, за спостереженням Жукової, «зазирнув у майбутнє».

З'ясовано, що Концерт для органа реалізує якісно іншу, вищу форму спадкоємності – глибоке творче освоєння, за якого докласична традиція присутня в тексті у «знятому», розчиненому вигляді, повністю асимільована авторською мовою. Чотирирічна історія написання твору

(1934–1938), розгорнута на тлі екзистенційної кризи 1936 року, смерті близького друга і паломництва до Рокамадуру, принципово змінила первісний задум: замовлення на «легку і приємну музику» для домашнього органа трансформувалося у «найамбітніший твір» (Гемі) – «серйозний і суворий», у якому, за власним свідченням Пуленка, він постає «Пуленком, що прямує до монастиря». Встановлено, що оркестровий склад концерту – орган, струнні, литаври – є результатом свідомого і принципового рішення. Відмовившись від духових задля уникнення звукового плеоназму з органом, Пуленк інтуїтивно знайшов рішення, яке, за словами першого виконавця Моріса Дюрюфле, «є віхою в історії органу»: орган бере на себе партії духових, струнним віддається «вся виразність, вся музична чутливість партитури», а литаври забезпечують «ритмічне життя». Семичастинна аркоподібна форма концерту апелює до традицій барокових фантазій і токату Букстегуде; вплив Баха, особливо Фантазії соль мінор BWV 542, відчутний у перших тактах. Проте барокові моделі зазнають у партитурі операції синтезу: вони органічно поєднуються з неокласичною прозорістю струнного ансамблю, сучасною гармонією, що контрастує з бароковим тоном, і *giocoso*-епізодами ярмаркового характеру, утворюючи принципово нову художню цілісність, яка не може бути зведена до жодної з вихідних традицій. Органний концерт постає як твір-перелом, що «підриває усталене сприйняття «чарівного месьє» Пуленка: у завершальному *Andante moderato* композитор досягає нової для себе сфери – лаконічної, внутрішньо зосередженої лірики, яку дослідники пов'язують із пізнішими духовними творами, зокрема «Діалогами кармеліток».

Таким чином, «Сільський концерт» і Концерт для органа утворюють полюси єдиної жанрової стратегії «альтернативного» концерту: якщо у першому докласична традиція виступає як декларований орієнтир, що переосмислюється через дифузію різноджерельного матеріалу, то в другому вона повністю асимільована і присутня у знятому вигляді – як

глибинна структурна пам'ять, розчинена у сучасному художньому мисленні автора. Обидва твори засвідчують, що «альтернативність» солюючого інструмента у Пуленка є змістовним вибором традиції, з якою ведеться діалог.

5. Встановлено, що «Ранкова серенада» (*Aubade*, FP 51, 1929) посідає виняткове місце серед концертних творів Пуленка як єдиний у його доробку хореографічний концерт і перший зразок цього жанру у французькій музиці. Авторське визначення *concerto chorégraphique* (хореографічний концерт) фіксує принципову жанрову гібридність твору, однак не вичерпує його синтетичної природи. Аналіз партитури у сукупності з епістолярними та біографічними свідченнями дозволяє кваліфікувати «Ранкову серенаду» як багаторівневий жанровий синтез, у якому механізм утворення нової художньої цілісності (О. Зінькевич) діє одночасно на кількох рівнях – структурному, драматургічному та автобіографічному.

З'ясовано, що на структурному рівні «Ранкова серенада» являє собою симбіоз щонайменше п'яти жанрових моделей: одночастинного фортепіанного концерту, одноактного балету, опери, сюїти та токати, а також жанру альби-*aubade* як середньовічної прощальної пісні, що задає часовий та смисловий горизонт усього твору (Гульцова). Восьминомерний цикл із токатою-прологом та заключенням-епілогом організований за аркоподібним принципом, де крайні частини формують рамку духовного перетворення героїні. Принципово важливим є те, що речитативи у складі циклу функціонують не як декоративний жест на адресу оперної традиції, а як структурні несучі елементи, що рухають драматичне оповідання – так само, як речитатив рухає дію в опері. Саме це дозволяє прийняти власну формулу Пуленка «опера для танцівниці» (Лякомб) не як жанрове визначення у строгому сенсі, а як вказівку на оперну драматургічну логіку, перенесену в інструментально-хореографічний простір: фортепіано виконує функцію драматичного голосу, а танцівниця постає його сценічним

втіленням. Таким чином, партитура «Ранкової серенади» є своєрідним подвійним концертом, де головні ролі рівноцінно розподілені між двома протагоністами – піаністом і танцівницею (Гульцова).

Доведено, що на драматургічному рівні жанровий синтез «Ранкової серенади» є носієм художнього конфлікту, а не лише його формальною оболонкою. Твір пройшов принципову еволюцію задуму від іронічного дивертисменту до глибоко меланхолійного твору з домінуванням трагічної образності (Лякомб). Провідний лейтмотивний комплекс твору – теми Зевса і його божественної волі, бунту Діани, спраги кохання – організує форму за оперним, а не концертним принципом. Структурна амбівалентність фіналу, де два протилежні ритмічні закони утримуються разом у стані «впертого примирення з долею» (Лякомб), є у термінах О. Зінькевич зразковим синтезом: нова художня цілісність, де протилежності не знімаються, а набувають нового смислового виміру. Показово, що за рік до появи «Ранкової серенади» Равель створює «Болеро» (1928) – твір, також побудований на нав'язливому остигатному повторенні. Проте якщо у Равеля ця форма є метафізичною спіраллю руху «від земного до небесного» (Жаркова), то у Пуленка повторення втілює ритм двох несумісних начал, що не можуть злитися. Ця паралель красномовно засвідчує, що обидва композитори рухаються в спільному культурному полі, реалізуючи принципово різні художні підходи.

Встановлено, що автобіографічний вимір «Ранкової серенади» є не зовнішнім контекстом, а конститутивним чинником жанрового синтезу. Партитура народилася з особистої драми композитора і несе в собі її відбиток – Діана є не просто програмним персонажем, а *alter ego* Пуленка, маскою, через яку він проговорює власний досвід (Лякомб). У цьому сенсі «Ранкова серенада» є «музичним автонарративом» – твором, де жанровий синтез виявляється єдиною можливою формою для висловлювання того, що не могло бути сказане інакше. Власна авторська характеристика твору «це

свого роду трагедія» (Лякомб) точно фіксує цю художню природу. У межах всього концертного доробку Пуленка «Ранкова серенада» є єдиним твором, де ліричний тип мислення реалізується не через камерну інтимність, а через сценічну трагедію, що і робить її художнім відкриттям у розумінні О. Зінькевич: неповторним поєднанням раніше несумісних властивостей у єдиній, внутрішньо необхідній структурі.

6. Узагальнення результатів аналізу п'яти концертних творів Пуленка засвідчує, що їхня сукупність утворює цілісну творчу лабораторію, об'єднану спільним принципом діалогу з традицією попри разючу індивідуальну несхожість кожного окремого твору. Теоретичним підґрунтям для розуміння цієї єдності слугує концепція «поля подібностей» А. Новак, яка дозволяє розглядати жанр не як фіксований набір ознак, а як відкриту когнітивну структуру з ядром і периферією. Саме через цю оптику стає можливим об'єднати в межах єдиної «клавійної родини» твори, що здаються належними до різних художніх світів: синкретично-ігровий Концерт для двох фортепіано і монументальний Органний концерт, камерно-аристократичний «Сільський концерт» і психодраматична «Ранкова серенада», і Фортепіанний концерт із його «паризькою інтонаційною стихією». Усі п'ять творів зберігають зв'язок із прототипним ядром концертності — ідеєю діалогу солюючого інструмента й оркестру — проте кожен здійснює індивідуальний вихід на периферію жанру через власну стратегію жанрово-стильових мутацій.

Встановлено, що ці стратегії не є однорідними – вони утворюють диференційовану шкалу форм спадкоємності, описану у методологічній системі О. Зінькевич. «Сільський концерт» реалізує стратегію декларованого наслідування, де барокова клавірна традиція виступає як цілісний структурно-семантичний аналог, що переосмислюється через механізм дифузії різноджерельного матеріалу. Концерт для двох фортепіано демонструє множинну дифузію – одночасне проникнення

моцартівського, прокоф'євського та позаєвропейського (балійського) імпульсів у єдину авторську структуру. «Ранкова серенада» є зразком повного жанрового синтезу, де п'ять різних жанрових моделей утворюють принципово нову художню цілісність, що не зводиться до жодної з них. Органний концерт реалізує вищу форму спадкоємності – глибоке творче освоєння, за якого барокова традиція присутня у тексті у «знятому» вигляді, повністю асимільована сучасним авторським мисленням. Фортепіанний концерт 1949 року здійснює свідому деформацію жанрового канону через підпорядкування його законам ліричного типу мислення, що пояснює і виправдовує його «псевдо-недбалий» стиль як результат значних композиторських зусиль, а не їхньої відсутності.

Доведено, що «алюзійність» як провідна риса пуленківської техніки є не еклектикою, а закономірною системою діалогу культур через персоніфіковані образи (Бурган): В. А. Моцарт, Й. С. Бах, Ж. Ф. Рамо, Ф. Куперен, Д. Букстегуде постають у партитурах не як об'єкти наслідування, а як живі культурні співрозмовники. Характерно, що знаменита «колажність» пуленківського стилю, яка нерідко слугувала приводом для звинувачень у поверхневій запозиченості, виявляється при такому погляді методологічно легітимною технікою: вона описується через категорії дифузії та синтезу, а не через поняття еклектики. Єдиним концертним твором, де цей принцип зазнає кризи, є Фортепіанний концерт 1949 року, і ця криза є симптоматичною: вона фіксує момент, коли авторська ідентичність вступила у напруження з власною усталеною інтонаційною стихією.

Найбільш концептуально містким узагальненням, що дозволяє осмислити всю лабораторію пуленківського концертного жанру в єдиній системі координат, є ідея генетичного коду інструментального концерту, виявлена В. Ракочі. Дослідник показує, що в основі жанру лежить синтез трьох первісних сфер – камерної, церковної і театральної, злиття яких і

породило класичну модель концерту [70, с. 109]. Корпус концертних творів Пуленка виявляє різочу паралель із цією генезою, однак у зворотному напрямку: пройшовши крізь горнило романтизму, жанр у його творчості ніби здійснює художнє розщеплення на первісні складові. «Сільський концерт» повертає концерт до камерної сфери з її клавірною прозорістю і ансамблевою злагодою; «Ранкова серенада» актуалізує театральну і хореографічну природу концертності; Органний концерт відроджує церковну і духовну сферу – першоджерело, з якого жанр колись вийшов. Фортепіанні концерти при цьому утримують класичну модель як точку відліку, від якої здійснюються всі відхилення. Таким чином, Пуленк не просто експериментував із жанровими межами – він інтуїтивно працював із самим генетичним кодом концертності, розгортаючи його у зворотному напрямку і тим самим розкриваючи приховані першоджерела жанру на новому історичному витку.

Підсумовуючи, зазначимо, що авторська концепція концертного жанру Пуленка підтверджує фундаментальне положення О. Зінькевич про природу художнього відкриття: воно полягає не у винайденні радикально нового матеріалу, а у значущому, глибоко індивідуальному ставленні до традиції – одночасному відновленні пам'яті про неї та сміливій розбіжності з її нормами. П'ять концертних творів Пуленка є саме таким відкриттям: унікальним структурним поєднанням традиційного матеріалу, де самотність народжується не з окремих компонентів, а з неповторного характеру їхнього взаємозв'язку. Вперше у вітчизняному музикознавстві запропонована багатопараметрична типологія цих творів, що охоплює жанрово-стильові, інструментально-драматургічні та композиційні виміри кожного з них, дозволяє осмислити концертну спадщину Пуленка не як розрізнені експерименти, а як цілісну і внутрішньо закономірну систему, де кожен твір займає своє необхідне місце.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1989. 19 с.
2. 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)
3. Антонова Е. Г. Инструментальный концерт в аспекте жанровых взаимодействий музыки XX века // Музичне мистецтво. Донецьк, 2005. Вип. 5. С. 47–57.
4. Антонова Е. Г. Инструментальный концерт: к вопросу о жанрообразующих функциях пространства // Музыкальная культура: история и современность : сб. статей. Донецк, 1997. С. 61–68.
5. Антонова О. Г. Концерт для скрипки з оркестром Дьордя Лігеті: діалог із жанровою традицією // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2017. № 1 (34). С. 4–17.
6. Антонова О. Г. Скрипкові концерти Філіпа Гласса в світлі ігрової природи жанру // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. № 3 (40). С. 17–27.
7. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Москва : Сов. композитор, 1987. Вип. 6. С. 5–44.
8. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 373 с.
9. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 20 с.
10. Біла К. Особливості сучасного етапу розвитку жанру інструментального концерту та його різновидів // Українське музикознавство : науково-методичний збірник. Вип. 36. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. С. 76–83.

11. Блажкевич Г. Образний світ фортепіанних концертів // Мирослав Скорик : зб. статей / Ред.-упоряд. Я. Якуб'як. Львів, 1999. С. 28–40.
12. Бродель Ф. Что такое Франция? Кн. 1 : Пространство и история / пер. с фр. С. Зенкина, В. Мильчиной. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1994. 405 с.
13. Бурель А. Инструментальные концерты К. Сен-Санса в контексте французской жанровой традиции XIX – начала XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / ХНУИ имени И. П. Котляревского. Харьков, 2017. 225 с.
14. Бурган І. О. Комунікативні та діалогічні особливості концерту для двох фортепіано з оркестром: теоретико-культурологічні аспекти : дис. ... д-ра філос. : спец. 034 «Культурологія» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 203 с.
15. Варданян О. І. Жанрово-стильова природа концертності у творчості Арама Хачатуряна : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 17 с.
16. Ващенко О., Іваницький О. Інструментальний концерт у творчості Дая Фудзікури: динаміка пошуку і трансформацій в музично-культурному просторі XX–XXI століть // Аспекти історичного музикознавства. 2025. № 41. С. 183–211. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-41.10>
17. Вежневць І. «Музичний портрет» у творчості Франсіса Пуленка : монографія. Київ : НАКККиМ, 2020. 192 с.
18. Вежневць І. Екфразис синтезу мистецтв в жанрі музичного портрета // World Science : Multidisciplinary Scientific Edition. Vol. 1 (29). Warsaw : RS Global, 2018. P. 84–88.
19. Вежневць І. Інтерпретація художніх текстів у інтермедіальному вимірі. Франсіс Пуленк «Заручини жартома» // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2020. № 3. С. 193–199.
20. Вербицька-Шокот І. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2007. 17 с.
21. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу XIX–XX століть : Клод Дебюссі. Моріс Равель : навч. посіб. Київ : Музична Україна, 1993. 206 с.

22. Грибиненко Ю. Духовно-культурологічні передумови полістилістики // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність / ред.-упоряд. Скорик М. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. С. 391–404.
23. Грибиненко Ю. Феномен гипертекста как форма и способ функционирования музыкального сознания // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Вип. 19. Одеса : Астропринт, 2014. С. 265–274.
24. Грібінєнко Ю. Прийоми полістилістики як засіб утворення міжтекстових зв'язків // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. пр. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. Вип. 12. Луганськ, 2010. С. 118–127.
25. Грібінєнко Ю. Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни : монографія. Одеса : Олді+, 2023. 512 с.
26. Гульцова Д. П. Особливості втілення жанрово-стильового синтезу в концерті-балеті Ф. Пуленка «Ранкова серенада» // Музичне мистецтво і культура. 2026. Вип. 47. С. 52–64. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-4>
27. Жаркова В. Історія західної музики: Номо Musicus від античності до бароко : навч. посіб. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. 548 с.
28. Жаркова В. Б. О роли контекста в процессе понимания музыкальных текстов французских композиторов (на примере творчества Мориса Равеля) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків : Н.Т.М.Т., 2011. Вип. 33. С. 3–12.
29. Жаркова В. Прогулянки музичним світом Моріса Равеля (у пошуках смислу послання Майстра). Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2025. 530 с.
30. Жаркова В. Б. Семантика руху і танцю у творах Моріса Равеля // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2025. Вип. 144. С. 50–64. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.144.347596>
31. Жаркова В. Сучасний курс історії музики: у напрямі до надлишкового // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. № 3 (36). Київ, 2017. С. 99–109.

32. Жаркова В. Творчість Моріса Равеля: музичні тексти і комунікативний контекст : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 30 с.
33. Жаркова В. Феномен «життя під час війни» у фортепіанній сюїті Моріса Равеля «Tombeau de Couperin» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 136. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. С. 130–148.
34. Жук Г. Віолончельна творчість В. Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці першої половини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2005. 20 с.
35. Жукова О. А. Клавірні традиції у французькій музичній культурі першої половини ХХ століття: комунікативний аспект // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019. Вип. 125. С. 30–40.
36. Жукова О. А. Сучасна клавесинна практика і барокова поетика: шляхи комунікації : монографія. Ніжин : Видавець Лисенко М. М., 2025. 328 с.
37. 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.
38. Жукова О. Фортепіанні цикли Ф. Пуленка в контексті національної жанрової традиції // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 59 : Сміслові засади музичної творчості. Київ, 2006. С. 127–134.
39. Задерацька А. Концерт для двох фортепіано І. Стравінського (питання стилю і виконавського трактування) // Питання фортепіанної педагогіки та виконавства. Київ : Музична Україна, 1981. С. 82–95.
40. Заранський В. Трансформація жанру сучасного українського скрипкового концерту // Музична україністика : сучасний вимір : зб. наук. статей. Вип. 2. Київ–Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2008. С. 207–217.
41. Зінкевич О. С. Українська симфонія 1970–1980-х років. Генетико-типологічний аспект. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. 223 с.
42. Іонов В. І. Категорії жанру і стилю у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процесу // Культура і сучасність / ДАККіМ. Київ : Міленіум, 2014. № 2. С. 88–94.

43. Кислюк К. Українська історіософія як феномен культурної пам'яті : дис. ... д-ра культурології : 26.00.04 / Харківська держ. академія культури. Харків, 2009. 408 с.
44. Кияновська Л. О. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю // Мистецтвознавство України. 2010. Вип. 11. С. 62–64.
45. Клещук В. Танцювальність як чинник жанрово-стилістичної еволюції академічного музичного мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 194 с.
46. Коденко І. І. Концепції відтворення старовинної музики у творчості Ванди Ландовської. *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. Вип. 17. С. 261–279. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-17.17>
47. Копійка Г. П. Органна творчість Жанни Демесьйо: типологічний та індивідуально-стильовий аспекти : дис. ... доктора філософії : 025 Музичне мистецтво / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 188 с.
48. Коробецька С. Сучасний камерно-оркестровий стиль: історичні передумови та основні тенденції // Українське музикознавство : науково-методичний збірник. Вип. 36. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. С. 142–150.
49. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita : монографія. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.
50. Коханик І. М. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах музичного постмодерну // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. Вип. 81. С. 31–37.
51. Коханик І. К вопросу о диалектике стилевого и внестилевого в процессе стилеобразования // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 37. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. С. 37–42.
52. Коханик І. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 55 : Культурологія та мистецтвознавство : До 150-річчя Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2017. С. 70–81.
53. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю // Науковий вісник Національної музичної академії України

- імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 20 : Музичний твір: проблема розуміння. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. С. 44–51.
54. Кушнірук О. Клавір // Українська музична енциклопедія. Київ : ІМФЕ НАН України, 2008. Т. 2 : Е–К. С. 421–422.
 55. Лігус О. М., Лігус В. О. Проблема жанру в музикознавчих дослідженнях ХХ–ХХІ ст. // Українське музикознавство. 2018. № 44. С. 188–197.
 56. Лігус О. Теоретичні аспекти проблеми стилю в музикознавчих дослідженнях ХХ – початку ХХІ століття // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство. Вип. 40. Київ : КНУКіМ, 2019. С. 106–111.
 57. Лисіна Н. І. Еволюція теоретичних аспектів розвитку історії клавірного мистецтва ХVІ–ХVІІ століть // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 29. 2023. С. 214–221.
DOI: <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.27>
 58. Лисіна Н. Розквіт французької клавірної школи // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 21. Київ : НПУ, 2016. С. 97–104.
 59. Ляхіна Т. Характерні особливості розвитку скрипкової фантазії в контексті модерністських тенденцій у музичному мистецтві // Музична україністика : сучасний вимір : зб. наук. статей. Вип. 6. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2011. С. 258–266.
 60. 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.
 61. Михайлова О. Поэтика камерно-вокальной лирики Франсиса Пуленка : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Харьк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2009. 257 с.
 62. Михайлова О. Фортепианная палитра в вокальной лирике Франсиса Пуленка // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. / Донецька держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва ; Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Вип. 9. Донецьк – Львів : Юго-Восток, 2009. С. 105–114.
 63. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие. Киев : Клякса, 2012. 272 с.

64. Москаленко В. Стиль музиканта-виконавця як фактор інтерпретації твору // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Вип. 2. Київ, 2011. С. 11–16.
65. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманит. изд. центр Владос, 2003. 248 с.
66. Новак А. Еволюція музичних жанрів у ХХ ст. в когнітивній інтерпретації. Поняття музичного жанру – проблеми сучасної методології та художньої практики // Українське музикознавство. Київ, 2004. Вип. 33. С. 438–447.
67. Полянський Т. Регтайм у творчості композиторів академічної традиції // Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі : наук. журн. / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. Вип. 2. Київ, 2017. С. 78–85.
68. Пономаренко Е. Ю. Основные тенденции развития украинского фортепианного концерта 80–90-х годов XX столетия : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2003. 228 с.
69. Попов Ю., Ярмо М., Каралюс М. Феномен метажанрової форми у музичній творчості доби Модернізму та постмодерну // Fine Art and Culture Studies. 2022. Вип. 4. С. 107–114.
DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-15>
70. Ракочі В. О. Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Одеса, 2021. 625 с.
71. Ревенко Н. Фортепіанні твори зарубіжних композиторів ХХ століття як складова інструментальної підготовки студентів-піаністів // World Science : Multidisciplinary Scientific Edition. Vol. 2 (30). Warsaw : RS Global, 2018. Р. 77–84.
72. Решетілов Б. Ю. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром у ХХ столітті: генезис, еволюція, специфіка трактовки камерності : дис. ... доктора філософії : 025 Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. 257 с.
73. Різаєва Г. Є. Кокто – Пуленк: «Голос людський» на перетині двох художніх світів // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. 2022. № 33 (1). С. 22–34. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-2>

74. Різаєва Г. Опери Франсіса Пуленка: художній світ та проблема його цілісності : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 251 с.
75. Різаєва Г. Є. Франсіс Пуленк avant la lettre: рецепція творчості в оптиці метамодернізму // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2025. Вип. 144. С. 86–98. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.144.347617>
76. Різаєва Г. Є. «Bleuet» на вірші Гійома Аполлінера: перша пісня війни Франсіса Пуленка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2023. Вип. 138. С. 89–102. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294793>
77. Савицька Н. Особистість композитора в пізній період творчості. Психологічні аспекти // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах / Київський держ. лінгвістичний ун-т. Вип. 16. Київ, 2005. С. 105–113.
78. Савицька Н. Типологічні моделі біографічних сценаріїв композиторів XIX – початку XX століть // Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. праць / Інст. мист., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Вип. 2. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2008. С. 93–100.
79. Савицька Н. Феномен пізнього композиторського стилю : Методологічний ескіз проблеми // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Вип. 34. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. С. 127–136.
80. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості : монографія / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2008. 319 с.
81. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 36 с.
82. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
83. Сікорська Н. Клавірна музика бароко в редакціях другої половини XIX ст.: становлення історично інформованого виконавства : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 293 с.

84. Скрипнік Л. М. Специфіка виявлення принципів діалогу та гри у скрипкових концертах ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2009. 20 с.
85. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва : Музыка, 1971. С. 292–310.
86. Сумарокова В. Український віолончельний концерт у контексті світової музичної культури // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 17 : Українська тема у світовій культурі. Київ, 2001. С. 338–352.
87. Сюта Б. О. Концерт // Українська музична енциклопедія : у 6 т. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2008. Т. 2. С. 535–537.
88. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 19 с.
89. У Юйсюань. Органний концерт Франсіса Пуленка як модель жанрового синтезу // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 92. Том 2. С. 194–200. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-2-28>
90. У Юйсюань. Фортепіанний концерт Франсіса Пуленка: діалог з традицією та сучасністю // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 87. Том 3. С. 201–207. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/87-3-29>
91. У Юйсюань. Фортепіанний концерт Франсіса Пуленка у критичних рецепціях свого часу // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 93. Том 2. С. 255–260. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-37>
92. Філатова О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості) : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2005. 16 с.
93. Халєєва О. Мотет у європейській практиці : шляхи розвитку : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2007. 16 с.

94. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
95. Чернова І. Феномен гри в інструментальному театрі постмодернізму // Музична україністика: сучасний вимір : збірник наукових статей. Випуск 2 (на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Академії мистецтв України Алли Терещенко). Київ–Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2008. С. 113–121.
96. Шабалтіна С. Деякі проблеми інтерпретації французької клавесинної музики // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей / упор. Н. Герасимова-Персидська. Київ, 2003. Вип. 24. С. 145–150.
97. Шабалтіна С. Клавесин сквозь века: заметки исполнителя. Київ : Укр. пріоритет, 2013. 160 с.
98. Шадрина-Личак О. Авторська аплікатура в безтактових прелюдіях Ж. Ф. Дандрійо : до проблеми вивчення автентичного стилю клавесинного виконання // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. Вип. 61. С. 194–199.
99. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 16 : Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). Київ, 2002. С. 154–177.
100. Щербак О., Лисіна Н. Еволюція клавірного мистецтва XVII–XVIII ст. у творчості французьких клавесиністів // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 9. Київ : НПУ, 2010. С. 95–101.
101. Adorno T. W. Aesthetic Theory / edited by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann ; translated and edited by Robert Hullot-Kentor. London ; New York : Continuum, 2002. 416 p.
102. Apel W. The History of Keyboard Music to 1700. Bloomington : Indiana University Press, 1972. 899 p.
103. Aldrich P. Wanda Landowska's Musique Ancienne // Notes. 1971. Vol. 27, no. 3. Pp. 461–468. DOI: <https://doi.org/10.2307/896554>
104. Burton R. D. E. Francis Poulenc. Bath : Absolute Press, 2002. 136 p.
105. Brooks J. Nadia Boulanger and the Salon of the Princesse de Polignac // Journal of the American Musicological Society. 1993. Vol. 46, no. 3. P. 415–468. DOI: <https://doi.org/10.2307/831927>

106. Cash A. H. Wanda Landowska and the revival of the harpsichord: a reassessment. University of Kentucky, 1990.
107. Chimènes M. L'action féconde de Wanda Landowska : le clavecin dans les œuvres de Falla et de Poulenc // Wanda Landowska et la renaissance de la musique ancienne / éd. J.-J. Eigeldinger. Arles : Actes Sud ; Paris : Cité de la musique, 2011. P. 75–87.
108. Chimènes M. Poulenc and his patrons : social convergences // Francis Poulenc. Music, Art and Literature / ed. S. Buckland, M. Chimènes. Aldershot ; Brookfield : Ashgate, 1999. P. 210–251.
109. 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.
110. Cocteau J. Le Coq et l'Arlequin : notes autour de la musique. Paris : Éditions de la Sirène, 1918. 74 p.
111. Cohen É. Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres. Paris : Publications de la Sorbonne, 1999. 396 p. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.1236>
112. Connesson G., Frindle Y., Kerry G. Saint-Saëns' Organ Symphony. Concert guide / Sydney Symphony Orchestra. Sydney, 2024. 72 p. URL: <https://www.sydneysymphony.com/uploads/images/Program-Books/2024/2024-Saint-Sa%C3%ABns-Organ-Symphony-Concert-Guide.pdf>
113. Cooke M. Britten and the Far East: Asian Influences in the Music of Benjamin Britten. Woodbridge : Boydell & Brewer, 1998. 279 p.
114. Dahlhaus C. Esthetics of Music / trans. by William W. Austin. Cambridge : Cambridge University Press, 1982. 115 p.
115. Daniel Keith W. Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style. Ann Arbor : UMI Research Press, 1982. 390 p.
116. Di Stefano G. P. Pleyel after Pleyel. The instruments of Auguste Wolff and Gustave Lyon at Universal Exhibitions (1855–c.1905) // Musique, Images, Instruments. 2012. Vol. XIII. P. 77–99.
117. Duchesneau Michel. L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939. Belgium : Pierre Mardaga, Sprimont, 1997. 352 p.
118. Elste M. From Landowska to Leonhardt, from Pleyel to Skowronek: Historicizing the Harpsichord, from Stringed Organ to Mechanical Lute // Early Music. 2014. Vol. 42, no. 1. P. 13–22.

119. Erfttenbeck D. L. Eclectic Style: The Essence of Originality in the Music of Francis Poulenc Discussed through the Concerto for Piano and Orchestra, 1949. Problem in lieu of thesis. North Texas State University, Denton, Texas, 1976. 36 p.
120. Ferraty F. Francis Poulenc à son piano, un clavier bien fantasmé. Paris : L'Harmattan, 2011. 377 p.
121. Ferraty F. 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.
122. Frazier J. E. Maurice Duruflé: The Man and His Music. NED, new ed. Rochester : University of Rochester Press ; Boydell & Brewer, 2007. 402 p. (Eastman Studies in Music.)
123. Gammie D. Francis Poulenc: Concerto for Organ, Strings and Timpani. Liner notes to CD: Francis Poulenc – Concerto for Organ, Strings and Timpani / perf. Gillian Weir, English Chamber Orchestra. 2001. URL:
<https://web.archive.org/web/20120302185913/http://www.spinningdogrecords.com/ndckd180.html>
124. Gillespie J. Five Centuries of Keyboard Music: An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano. Belmont, California : Wadsworth Publishing Company, 1965. 463 p.
125. Glendon F. Remembering Hilda Jonas // The Diapason – Harpsichord News. December 2014. P. 11.
126. Hanks W. F. Discourse Genres in a Theory of Practice // American Ethnologist. 1987. Vol. 14, No. 4. P. 668–692.
DOI: <https://doi.org/10.1525/ae.1987.14.4.02a00050>
127. Hell H. Francis Poulenc, musicien français. Paris : Fayard, 1978. 391 p.
128. Horvath J. Great Women Artists Who Shaped Music XIV: Wanda Landowska. *Interlude: Classical Music E-magazine*. 2015. URL:
<https://interlude.hk/great-women-artists-shaped-music-xiv-wanda-landowska/>
129. Ivry B. Francis Poulenc. London : Phaidon, 1996. 240 p.
130. Jourdan-Morhange H. Mes amis musiciens. Paris : Les Éditeurs français réunis, 1955. 223 p.
131. Kallberg J. The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G Minor // 19th-Century Music. 1988. Vol. 11, no. 3. Pp. 238–261.

DOI: <https://doi.org/10.2307/746322>

132. Kelly B. L. *A Fragile Consensus: Music and Ultra-Modernism in France, 1913–1939*. Rochester, NY : Boydell Press, 2013. 257 p.
133. Kottick E. L. *A History of the Harpsichord*. Vol. 1. Bloomington : Indiana University Press, 2003. 557 p.
134. Lacombe H. *Francis Poulenc*. Paris : Fayard, 2013. 1102 p.
135. Landormy P. *La Musique française après Debussy*. Paris : Éditions Gallimard, 1948. 376 p.
136. Landowska W. *Landowska on Music*. New York : Stein and Day, 1964. 434 p.
137. Latcham M. *Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyels // Early Music*. 2006. Vol. 34, no. 1. P. 95–109.
138. Machart R. *Poulenc*. Paris : Seuil, 1995. 252 p.
139. McAllister A. *Talking Harpsichords*. The Rhykane Press, 2013. 181 p.
140. Miller C. *Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Paul Claudel et le Groupe des Six : rencontres poético-musicales autour des mélodies et des chansons*. Sprimont : Mardaga, 2003. 284 p.
141. Nattiez J.-J. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris : Union Générale des Editions, 1976. 282 p.
142. Neupert H. *Das Klavichord*. Kassel : Bärenreiter Verlag, 1977. 80 p.
143. Oja C. J. *Making Music Modern: New York in the 1920s*. New York : Oxford University Press, 2000. 493 p.
144. Palmer L. *Harpsichord Repertoire in the 20th Century: The Concertos of Falla and Poulenc // The Diapason*. 1979. Vol. 70. July. P. 9–11.
145. Pasler J. *Composing the Citizen: Music as Public Utility in Third Republic France*. Berkeley : University of California Press, 2009. 789 p.
146. Pasler J. *Writing Through Music: Essays on Music, Culture, and Politics in Germany and France*. Oxford : Oxford University Press, 2014. 530 p.
147. Poulenc F. *Aubade : concerto chorégraphique pour piano et 18 instruments*. Paris : Rouart, Lerolle & Cie, 1931. 73 p.
148. Poulenc F. *Concert champêtre pour clavecin (ou piano) et orchestre*. Paris : Rouart, Lerolle & Cie ; Éditions Salabert, 1931. R. L. 11752. 122 p.
149. Poulenc F. *Concerto en ré mineur pour 2 pianos et orchestre*. Paris : Rouart, Lerolle & Cie ; Éditions Salabert, 1934. R. L. 11887. 108 p.
150. Poulenc F. *Concerto en sol mineur pour orgue, orchestre à cordes et timbales*. Paris : Éditions Salabert, 1939. 47 p.

151. Poulenc F. Concerto pour piano et orchestre. Paris : Éditions Salabert, 1950. E.A.S. 15261. 159 p.
152. Poulenc F. Correspondance, 1910–1963 / réunie, choisie, présentée et annotée par M. Chimènes. Paris : Fayard, 1994. 1128 p.
153. Poulenc F. Echo and source : selected correspondence : 1915–1963 / transl. and ed. by S. Buckland. London : V. Gollancz, 1991. 448 p.
154. Poulenc F. J'écris ce qui me chante / écrits et entretiens réunis, présentés et annotés par N. Southon. Paris : Fayard, 2011. 979 p.
155. Reibel E. Les concertos de Poulenc. Paris : Zurfluh, 1999. (Le Temps Musical.) 98 p.
156. Richard J. A. The Pleyel Harpsichord // English Harpsichord Magazine. 1979. Vol. 2, No. 5. URL: <https://www.harpsichord.org.uk/wp-content/uploads/2015/04/pleyel.pdf>
157. Rizaieva G. The Last Trouveur of France: Genesis of Francis Poulenc's Oeuvre // Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020). Atlantis Press, 2020. P. 330–335. DOI: <https://doi.org/10.2991/assehr.k.200907.057>
158. Roeder M. T. A. History of the Concerto. Portland : Amadeus Press, 1994. 480p.
159. Rogers J. C. Resonant Recoveries: French Music and Trauma Between the World Wars. New York : Oxford University Press, 2021. 400 p.
160. Roy J. Francis Poulenc. Paris : Éditions Seghers, 1964. 190 p.
161. Salter L. Landowska, Wanda. Grove Music Online. Edited by Deane Root. 2024. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15951>
162. Samson J. Genre // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2001. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40599>
163. Schmidt C. B. Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc. Hillsdale : Pendragon Press, 2001. 621 p.
164. Schmidt C. B. The Music of Francis Poulenc (1899–1963) : A Catalogue. Oxford : Clarendon Press, 1995. 608 p.
165. Schneider M. Le Palais des mirages: mémoires intimes. L'Éternité fragile. Paris : Grasset, 1992. 290 p.
166. Schneider M. Le Palais des mirages: mémoires intimes. L'Éternité fragile. Paris : Grasset, 1992. 290 p.
167. Southon N., Nichols R. Francis Poulenc: Articles and Interviews: Notes from the Heart. New York : Routledge, 2016. 346 p.

168. Sprout L. A. Music for a “New Era” : Composers and National Identity in France, 1936–1946 : PhD diss. / University of California. Berkeley, 2000. 854 p.
169. Vries W. de. Sonderstab Musik: Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940–1945. Köln : Dittrich Verlag, 1998. 380 S.
170. Weid J.-N. La musique du XXe siècle. Avant-propos de Mauricio Kagel. Paris : Hachette/Pluriel, 1992. 384 p.
171. Zhukova O. Harpsichord in the sound picture of the XX century music, exemplified by F. Poulenc's Concert champêtre // Scientific Journal of Polonia Academy. 2019. Vol. 33, no. 2. P. 128–135. DOI: <https://doi.org/10.23856/6217>
172. Zuckermann W. The modern harpsichord, twentieth century instruments and their makers. New York : October House, 1969. 255 p.

ДОДАТОК А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у фахових наукових виданнях України:

1. У Юйсюань. Фортепіанний концерт Франсіса Пуленка: діалог з традицією та сучасністю. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 87. Том 3. С. 201–207.

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/87-3-29>

2. У Юйсюань. Органний концерт Франсіса Пуленка як модель жанрового синтезу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 92. Том 2. С. 194–200.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-2-28>

3. У Юйсюань. Фортепіанний концерт Франсіса Пуленка у критичних рецепціях свого часу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 93. Том 2. С. 255–260.

DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-37>

АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЙНОЇ РОБОТИ

Участь у конференціях:

1. «Безсюжетна сюжетність фортепіанних концертів Франсіса Пуленка: діалог з французькою традицією» [доповідь] — Міжнародна науково-освітня конференція «Гуманістичні цінності людства в реаліях сучасного світу», Київ, 8 червня 2023 року.

2. «Твори Франсіса Пуленка у контексті фестивалю “Філо/фортепіано: французький дотик”» [доповідь] — НАМУ Всеукраїнський круглий стіл на тему «Український фестивальний рух в

умовах війни як один з найвагоміших важелів музично-історичного процесу»» Київ, 3 жовтня 2023 року.

3. «Проблеми виконавської інтерпретації Концерту для двох фортепіано Ф. Пуленка (на зрізі французької традиції та індивідуального стилю композитора)» [доповідь] — Національна філармонія України, Президія НАМ України та відділення музичного мистецтва і теорії та історії мистецтв. Всеукраїнський круглий стіл «Про стан сучасного виконавського мистецтва» Київ, 27 жовтня, 2023 року.

4. «Історія створення Концерту для двох фортепіано Ф. Пуленка в епістолярному доробку композитора» [доповідь] — VII міжнародна науково-практична конференція НМАУ ім. П. І. Чайковського, «Україна. Європа. Світ». Київ, 2–4 листопада, 2023.

5. «Моделі фортепіанних концертів Франсіса Пуленка в контексті французької традиції (до 60-річчя дня смерті композитора)» [доповідь] — XIII міжнародна наукова конференція «Ювілейні і пам'ятні дати 2023 року», Київ, 20–21 листопада 2023 року.

6. «Фортепіанна творчість Франсіса Пуленка періоду Другої світової війни» [доповідь] — НМАУ ім. П. Чайковського конференція кафедри ЮНЕСКО «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку». Київ, 7 грудня 2023 року.

7. «Специфіка інтерпретації принципу “концертності” в творчості Ф. Пуленка» [доповідь] — НМАУ ім. П. Чайковського кафедра ЮНЕСКО Міжнародна науково-практична конференція «Україна – ЮНЕСКО: 70 років разом». «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку». Київ 25 квітня 2024 року.

8. «Особливості трактування солюючих інструментів в клавірних концертах Ф. Пуленка» [доповідь] — НМАУ ім. П. Чайковського, Кафедра теорії музики Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасна

музика від акустики до електроакустики: теорія та практика». Київ, 26–27 квітня 2024 року.

9. «Концерт для фортепіано Франсіса Пуленка в контексті післявоєнних творів композитора» [доповідь] — Всеукраїнський круглий стіл «Сучасні тенденції у музичному мистецтві» Національна Академія Мистецтв України. Київ, 26 вересня 2024 року.

10. «Неокласичні риси Концерту для фортепіано Франсіса Пуленка: особливості стильових вимірів» [доповідь] — НМАУ ім. П. І. Чайковського, Кафедра історії української музики і фольклору Восьма міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ». Київ, 7–9 листопада 2024 року.

11. «Концепт “концертування” у творчості Франсіса Пуленка» [доповідь] — VI Міжнародна наукова конференція НАМ України. «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології». Київ, 13–14 листопада 2024 року.

12. «Феномен пластичності в хореографічному концерті Ф. Пуленка *Aubade*» [доповідь] — XXIV Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра, Київ, 28–30 березня, 2025 року.

13. «Особливості втілення принципу “концертності” в творчості Франсіса Пуленка» [доповідь] — Міжнародна наукова конференція «Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект», Київ, 5–7 травня, 2025 року.

14. «Між Бахом і XX століттям: органний концерт Франсіса Пуленка як модель жанрового синтезу в добу історичних переломів» [доповідь] — Всеукраїнський круглий стіл на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві», Київ, 5 червня, 2025 року.

15. «Фортепіанний концерт Франсіса Пуленка: народження міфу (до 75-річчя прем'єри)» [доповідь] — НМАУ ім. П. І. Чайковського, XV

міжнародна наукова конференція «Ювілейні і пам'ятні дати 2025 року» (20–21 листопада 2025 року, Київ).

16. Типологія жанру концерту у творчості Франсіса Пуленка — Міжнародна наукова конференція Національно-культурний дискурс як парадигма мистецьких цінностей: традиції і діалоги у вимірах сучасності. 4–6 травня 2026 року, Київ