

УДК 780.8:780.616.432.082.4:78.071.1Пуленк(44)(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/87-3-29>

У ЮЙСЮАНЬ,
orcid.org/0009-0005-2291-2718
аспірантка кафедри історії світової музики
Національної музичної академії імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) *wuwi_1215@qq.com*

ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ ФРАНСІСА ПУЛЕНКА: ДІАЛОГ ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНОСТІ

У статті розглянуто концертну спадщину Франсіса Пуленка для клавішних інструментів як специфічний вияв діалогу між історичною музичною традицією та естетикою ХХ століття. Окреслено еволюцію фортепіанного концерту композитора в широкому значенні, що включає також концерти для органа й клавесину, аргументуючи правомірність такого узагальнення через жанрову єдність, тип виконавського мислення та спільну стилістичну парадигму. Основну увагу зосереджено на аналізі п'яти концертних творів Пуленка: Сільського концерту (1928), Ранкової серенади (1929), Концерту для двох фортепіано (1932), Концерту для органа, струнних і литавр (1938), Концерту для фортепіано (1949). У кожному з них простежуються індивідуальні стратегії взаємодії з традиційними формами – від стилізації й жанрової гри до глибокої концептуалізації історичного матеріалу. Особливу увагу приділено синтезу неокласичних моделей із модерністськими та постмодерними естетичними установками, зокрема використанню стилістичного колажу, іронії, гротеску, алюзій на культурні коди минулого. Виокремлено п'ять ключових моделей жанрової трансформації: стилізація, драматургічне моделювання, гра з кодами, сакралізація жанру, естетичний синтез. Проведено жанрово-стильовий, історіографічний, контекстуальний і компаративний аналіз, який дозволяє інтерпретувати концертний жанр у творчості Пуленка як відкриту форму музичного мислення, що розгортається в полі між традицією та сучасністю. Матеріали епістолярної й публіцистичної спадщини композитора (листи, статті, інтерв'ю) доповнюють музикознавчий аналіз, поглиблюючи розуміння його естетичних орієнтирів. Доведено, що концерти Франсіса Пуленка засвідчують глибокий та витончений іронічний діалог між музичною традицією й естетикою ХХ століття. Звертаючись до історичних жанрових моделей – барокової концертної форми, класицистської симфонічності, романтичної віртуозності – композитор не просто відтворює усталені структури, а активно переосмислює їх через призму неокласицизму, стилістичного колажу, театралізованої гри.

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

Wu YUXUAN,
orcid.org/0009-0005-2291-2718
Postgraduate student at the World Music History Department
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) *wuwi_1215@qq.com*

FRANCIS POULENC'S PIANO CONCERT: A DIALOGUE OF TRADITION WITH MODERNITY

The article examines Francis Poulenc's concerto legacy for keyboard instruments as a specific manifestation of the dialogue between the historical musical tradition and the aesthetics of the 20th century. The evolution of the composer's piano concerto in a broad sense, which also includes concertos for organ and harpsichord, is outlined in a broad sense, arguing the legitimacy of such a generalization through genre unity, type of performing thinking and a common stylistic paradigm. The main attention is focused on the analysis of five concert works by Poulenc: *Concerto champêtre* (1928), *Aubade* (1929), *Concerto pour deux pianos et orchestre* (1932), *Concerto pour orgue, cordes et timbales* (1938), *Concerto pour piano* (1949). In each of them, individual strategies of interaction with traditional forms are traced - from stylization and genre play to deep conceptualization of historical material. Special attention is paid to the synthesis of neoclassical models with modernist and postmodern aesthetic attitudes, in particular the use of stylistic collage, irony, grotesque, and allusions to the cultural codes of the past. Five key models of genre transformation are identified: stylization, dramaturgical modeling, playing with codes, sacralization of the genre, and aesthetic synthesis. A genre-stylistic, historiographical, contextual, and comparative analysis is conducted, which allows us to interpret the concert genre in Poulenc's work as an open form of musical thinking that unfolds in the field between tradition and modernity. Materials from the composer's epistolary and journalistic heritage (letters, articles, interviews) complement the musicological analysis, deepening our understanding of his aesthetic orientations. It has been proven that Francis Poulenc's concerts demonstrate a profound and subtly ironic dialogue between musical tradition and 20th-century aesthetics. Referring to historical genre models – Baroque concert form, classical symphonism, Romantic virtuosity – the composer does not simply reproduce established structures, but actively reinterprets them through the prism of neoclassicism, stylistic collage, and theatrical play.

Key words: the oeuvre of Francis Poulenc, piano concerto, 20th century music, French music.

Постановка проблеми. Життєтворчість Франсіса Пуленка (1899–1963) з кожним десятиліттям привертає дедалі більшу увагу дослідників. Попри здобуте ще за життя визнання та спроби осмислення феномену цього французького композитора, для якого характерне дивовижне поєднання калейдоскопічної зміни образів, стилів і жанрових ознак із майже постмодерністичною колажністю (Жукова, 2009: 41) та водночас – непорушною органічною цілісністю, справжній поштовх до наукового переосмислення його спадщини дала публікація обширного листування митця, підготовлена Мірей Шімен у 1991 році (Poulenc, 2008). Епістолярій Пуленка, як і його значна літературна спадщина (інтерв'ю, статті, есеї, а також монографія про Еммануеля Шабріє), містить цінні коди до розуміння його художнього мислення, авторефлексії, творчих установок і естетичних пріоритетів.

Одна з центральних тем, що проступає в численних текстах композитора, – це усвідомлене ставлення до традиції як джерела натхнення, об'єкта критичного осмислення й підґрунтя для стильових трансформацій. Саме це складне ставлення до минулого, поєднане з індивідуальною стильовою свободою, знайшло вияв у багатьох жанрах Пуленка, серед яких особливе місце посідає його спадщина для фортепіано. Зокрема, фортепіанні концерти композитора¹ виявляють потенціал інтерпретації його музичної мови як діалогу між традиційною формою та сучасними естетичними настановами ХХ століття. Попри наявність окремих досліджень, що торкаються жанрово-стильових аспектів цієї творчості, її розгляд крізь призму взаємодії історичних моделей і новаторських практик залишається фрагментарним. У вітчизняному музи-

кознавстві дана проблематика частково висвітлена в статті О. Антонової «Інструментальний концерт у творчості Франсіса Пуленка: проєкції жанру» (Антонова, 2020), де порушується питання «балансування між класицистичною і сучасною стилістикою» та в дисертації О. Жукової (Жукова, 2009), яка простежує зв'язок із французькими клавірними традиціями. У західних джерелах тему поєднання традиційного й сучасного в музиці Пуленка розглядають Е. Ель (Hell, 1978), Е. Лякомб (Lacombe, 2013), Fr. Ferraty², К. М. Clifton³, Н. Schneider⁴ та інші. Водночас фортепіанний концерт Пуленка як художній феномен, що репрезентує складний тип музичного синтезу, потребує подальшого глибокого осмислення, що й визначає наукову актуальність обраної теми.

Мета статті – виявити специфіку поєднання традиційних жанрових і формотворчих моделей із сучасними стильовими тенденціями у фортепіанному концерті Франсіса Пуленка як вияві діалогічної взаємодії між історичною музичною традицією та естетикою ХХ століття. Методологія дослідження спирається на історіографічний та компаративний методи, а також на контекстуальний та жанрово-стильовий аналіз.

Наукова новизна – вперше пропонується цілісне осмислення феномену фортепіанного концерту Франсіса Пуленка крізь призму концептуального діалогу традиції та сучасності.

Виклад основного матеріалу. У творчому доробку Франсіса Пуленка наявні п'ять творів, що жанрово позначені композитором як «концерт», і всі вони написані для сольюючих клавірних інструментів. До них належать: «Сільський концерт» для фортепіано з оркестром (Concerto champêtre, 1928), камерний концерт-балет «Ранкова серенада» для фортепіано та 18 інструментів (Aubade, 1929), Концерт для двох фортепіано з оркестром (1932), Концерт для органа, струнного оркестру та литавр (1938), а також Фортепіанний концерт (1949). Примітно, що у жанрі концерту Пуленк звертається винятково до клавірних інструментів, залишаючи поза увагою інші інструментальні

¹ У статті використовується поняття «фортепіанний концерт» як узагальнювальне щодо всіх концертів Франсіса Пуленка для сольюючих клавірних інструментів. Попри те, що два з п'яти концертів композитора написані для клавесина та органа, їх залучення до аналітичного поля дослідження фортепіанного концерту є виправданим з огляду на низку чинників. По-перше, всі ці інструменти належать до клавірної групи й історично репрезентують єдину традицію сольного клавірного виконавства, що постійно взаємодіяла з жанром концерту. По-друге, стилістичні, формальні та жанрові параметри клавесинного й органного концертів Пуленка демонструють очевидну спадкоємність із фортепіанними зразками, утворюючи цілісне поле авторської інтерпретації концертного жанру. Такий підхід дає змогу комплексно осмислити специфіку «клавірного» (у широкому сенсі) концерту в композиторській мові Пуленка та простежити внутрішню логіку еволюції жанру в його творчості.

² Ferraty F. Francis Poulenc à son piano: un clavier bien fantasmé. Paris: L'Harmattan, 2011. 377 p.

³ 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.

⁴ Schneider H. Comment situer le Concert champêtre? // Du langage au style : singularités de Francis Poulenc / Édité by L. Kayas and H. Lacombe. Paris : Société française de musicologie, 2016. P. 203–222.

групи, зокрема дерев'яні духові, які посідали особливе місце у його творчому світогляді.

Сам композитор неодноразово підкреслював свою приязнь до дерев'яних духових, вважаючи їх органічною частиною власного музичного мислення: «Дерев'яні духові у мене в крові!» (Lacombe, 2013: 779). Ця емоційна прихильність, однак, не трансформується у жанровий пріоритет: у творчості Пуленка дерев'яні духові, попри солюючий потенціал, залишаються в межах камерно-інструментальної форми, що, ймовірно, відповідає його уявленням про інтимну природу цих інструментів. У світлі спостереження Наталії Савицької про те, що «вибір жанру – це завжди вибір типу комунікації з аудиторією, реалізація заздалегідь продуманої ціннісної установки» (Савицька, 2008: 235), можна стверджувати, що визначення солюючого інструменту є невід'ємною складовою цієї установки. У випадку Пуленка пріоритет клавішних інструментів у концертному жанрі може розглядатися як свідоме рішення, що поєднує естетичні переконання митця із комунікативною стратегією – адже саме клавішні, з їхньою багатоголосністю, динамічним діапазоном і історичною вагомістю, дозволяли композиторів вести діалог із традицією, трансформуючи її в площині сучасного музичного мислення.

Вибір цього типу інструментів як солюючих у кожному з концертів не був випадковим: Пуленк, зберігаючи історичну модель жанру, що передбачає взаємодію соліста й оркестру, щоразу заново осмислює її засобами темброво-стильової варіативності. Як слушно зауважує Олена Антонова, «діапазон пошуків охоплює широке коло параметрів – від темброво-інструментального складу, який жодного разу не повторюється, до образного і стилістичного забарвлення. Апелюючи щоразу до певної історичної або типологічної моделі жанру, композитор обов'язково оновлює її, поєднуючи з ознаками іншого жанру, занурюючи в інше стилістичне середовище або висвітлюючи в новому, іноді зовсім несподіваному ракурсі, тим самим ніби випробовуючи жанровий інваріант інструментального концерту на міцність» (Антонова, 2020: 50). У такому підході простежується не лише жанрова рефлексія, а й композиторська стратегія перегляду канонів крізь призму естетики ХХ століття.

У своїх концертних творах Пуленк демонструє парадоксальне поєднання глибокої прив'язаності до минулого з виразною відкритістю до сучасності, що формує унікальну естетичну рамку його музичного мислення. Його тяжіння до історичних моделей – жанрових, формальних, стильових – не є проявом архаїзації, а радше способом рефлексії

над традицією як активним і плідним ресурсом. Як зазначає Дар'я Менделенко, «прив'язаність Пуленка до минулого, що проявилась у різних аспектах (як життєва позиція; психологічна властивість; бажання говорити загальнозрозумілою мовою; творча установка, що зумовила особливості будови його творів), закріпила за ним репутацію композитора-традиціоналіста» (Менделенко, 2017: 51). Водночас його творчість виходить за межі неокласицистської реставративності, демонструючи риси постмодерної естетики: від дисконтинуальності й іронії до поєднання елітарного й масового, некласичного трактування канонічних форм. Саме ця амбівалентність – шанобливість до традиції в поєднанні з її ігровим переосмисленням – і формує одну з ключових рис поетики композитора, дозволяючи сприймати його концерти як діалогічні структури між минулим і сучасним.

Концептуальне ставлення Пуленка до традиції виявляється не лише в естетичній і творчій практиці, а й у його власних рефлексіях щодо природи художньої індивідуальності. В цьому аспекті у Пуленка простежується внутрішня спорідненість із естетичною позицією Моріса Равеля, який заохочував до опори на готові зразки, наголошуючи: «Оберіть якусь модель та копіюйте її. Якщо вам нема чого сказати, нічого кращого, ніж копіювати, ви все одно не вигадаете. Якщо ж вам є що сказати, ваша особистість проявить себе якнайліпше у вашій ненавмисній неточності» (Hell, 1978: 18). Ці слова знаходять ідейний резонанс у висловлюваннях самого Пуленка: у статті «Хвала банальності» він із захопленням цитує Пабло Пікассо: «По-справжньому оригінальний художник – той, якому ніколи не вдається копіювати точно» (Poulenc, 2011: 81). Зазначена естетика «ненавмисної неточності», що тяжіє до осмисленого діалогу з історичними моделями, знаходить яскраве втілення в концертній спадщині Пуленка. Кожен із його концертів – це окремий приклад того, як композитор віднаходить індивідуальний баланс між шанобливим ставленням до традицій і постмодерністською схильністю до іронії, гри та стилістичного колажу. У цьому сенсі особливо показовим є «Сільський концерт» (*Concert champêtre*), який відкриває низку його експериментів з жанром.

«Сільський концерт» (*Concert champêtre*, ре мажор, FP 49) був написаний на замовлення відомої клавесиністки Ванди Ландовської, що стало безпосереднім поштовхом до звернення Пуленка до барокового інструмента. Публічна прем'єра твору відбулася 1929 року в Парижі у версії для клавесина і оркестру; згодом з'явилася й авторська редакція для фортепіано. Сам композитор охарак-

теризував твір як «наївно-сільську фантазію» з гумором і без претензій на «історизм» у строгому сенсі. Однак уже вибір солюючого інструмента несе в собі символічне напруження між історичною формою і модерною актуалізацією: йдеться не про автентичний клавесин XVIII століття, а про електромеханічний концертний клавесин «Pleyel Grand Modèle de Concert» (1928), спеціально створений для Ландовської за її участю⁵. Цей інструмент за своїм акустичним потенціалом наближався до фортепіано – мав посилену металеву раму, два мануали, педалі та здатність до значно потужнішого динамічного звуку, ніж традиційний клавесин. Таким чином, ще на рівні інструментального задуму Пуленк реалізує ідею поєднання минулого й сучасного, де традиція стає джерелом не буквального наслідування, а переосмислення в актуальному культурному контексті.

Концерт демонструє складну гру між стилізацією та іронічною дистанцією. З одного боку, структура твору (три частини: *Allegro molto*, *Andante*, *Presto très gai*) наслідує класичну концертну форму, а фактура клавесинної партії з її імітацією барокових фігур, орнаментів і танцювальних ритмів прямо апелює до музики Рамо та Куперена. З іншого боку, Пуленк уводить у ці традиційні рамки виразно модерністські риси: несподівані гармонічні зрушення, тонку колористичну оркестровку з акцентом на дерев'яні духові, і – найголовніше – театралізовану багатозначність музичних образів. Цей твір не є «відтворенням» стилю минулого, а радше його критичним і грайливим переосмисленням, у якому давнє виступає як знак, як цитата, як культурний код у постсучасному дискурсі.

Таким чином, «Сільський концерт» постає як своєрідна необарокова маска, що дозволяє Пуленку не лише віддати шану французькій традиції клавірної музики, а й створити новий художній простір, у якому історичне минуле не реконструюється, а вступає в діалог із естетикою XX століття. Це типовий приклад «іронічної пам'яті» – ключової категорії, що характеризує неокласицизм міжвоєнної доби.

Через рік після «Сільського концерту» Пуленк створює хореографічний концерт «Ранкова серенада» (*Aubade*, ля мінор, FP 51, 1929) для фортепіано та 18 інструментів, який можна розглядати як фортепіанний концерт камерного типу, хоча

офіційно в каталозі Пуленка він не позначений як «Concerto pour piano». В ньому виразно простежується синтез традиційних форм і сучасних стилістичних тенденцій, що робить його особливо цінним прикладом авангардного переосмислення жанру концерту: тут Пуленк трансформує традиційні форми (сюїта, концерт, балет) через призму сучасної чуттєвості, колажності, та іронічного світовідчуття. Концертний принцип тут не зникає, а стає носієм естетичного гібриду, у якому звучить як архаїчна риторика, так і модерністська емоційна розірваність.

Серед традиційних елементів «Ранкової серенади» слід відзначити використання історичних музичних форм – токати, речитативу та рондо, які вкорінені у бароковій спадщині. Структурна організація твору підпорядкована концертному принципу: соліст (фортепіано) веде діалог з камерним ансамблем, відтворюючи архаїчну модель *concerto grosso*. Разом із тим, «Ранкова серенада» демонструє риси сучасного мислення, характерні для композиторської мови Пуленка. Однією з ключових особливостей є політональність, що створює колористичну насиченість і гармонічну неоднозначність. Ритмічна організація спирається на синкопованість та моторність, що посилює експресивність звучання. Тематична основа твору – міфологічна алегорія (цнотлива богиня Діана) – трансформується у площину психологічного та сценічного трактування: Пуленк втілює міф не як реконструкцію, а як театралізований психодраматичний ескіз. Цей підхід виявляє себе й у поєднанні жанрових кодів – балетна природа твору пронизує його концертну форму, підкреслюючи гротесковість, естетичну умовність та внутрішню експресію. Таким чином, «Ранкова серенада» постає як зразок глибокого діалогу з традицією, втіленого в межах сучасного музичного мислення.

Концерт для двох фортепіано та оркестру (*Concerto pour deux pianos et orchestre*, ре мінор, FP 61), написаний улітку 1932 року на замовлення відомої меценатки та покровительки сучасного мистецтва, принцеси Едмон де Поліньяк (Вінаретти Сінгер), став важливою віхою у творчості Пуленка. Прем'єра відбулася 5 вересня 1932 року на фестивалі Міжнародного товариства сучасної музики у Венеції, де солістами були сам композитор та його друг, відомий піаніст Жак Февріє.

Цей твір репрезентує притаманну Пуленку гру з жанровими та стилістичними кодами, де класична концертна форма виступає як гнучка рамка для діалогу між традиційним і новітнім. Перша частина, *Allegro ma non troppo*, вирізняється специфічною ритмікою, остигнутими структурами та

⁵ Детальніше про інструмент: Eric Feller. *Pleyel Grand Modèle de Concert «Wanda Landowska»* (1928) <https://www.ericfeller.de/en/instrumente/pleyel-grand-modele-de-concert-wanda-landowska-1928/>.

використанням діатонічних модусів, які Пуленк, імовірно, запозичив під враженням від балінезійського гамелана, почутий композитором на Паризькій колоніальній виставці 1931 року⁶. Ці елементи, переосмислені в межах європейської оркестрової традиції, не є прямою стилізацією, але радше витонченим жестом у бік екзотичного звукового досвіду, що набував популярності в мистецтві Європи першої половини ХХ століття, особливо міжвоєнних часів. Друга частина, *Larghetto*, своєю прозорою фактурою, кантиленною мелодикою та збалансованою формою відкрито апелює до стилю Моцарта. Водночас у музиці *Larghetto* цитується не стільки «образ Моцарта», скільки його культурний знак, адаптований до естетики ХХ століття за словами самого Пуленка, своєрідна «поетична гра перед портретом Моцарта». Звучання обох фортепіано створює ілюзію внутрішнього діалогу – ніби два солісти ведуть бесіду на межі епох, в якій інтонації класицизму набувають рис ніжної пародії або вдумливої ремінісценції. Таким чином, у цій частині реалізується неокласична стратегія, характерна для творчості Пуленка. Фінальна частина, *Allegro molto*, поєднує елементи джазової ритміки та музики вар'єте з блискучою віртуозністю обох фортепіанних партій, створюючи атмосферу гротеску й феєрії. Тут Пуленко знову постає як композитор-актор, що іронічно моделює концертну кульмінацію як театр звуку, в якому модерністські ігри з формою не заперечують, а навпаки – вивіщують жанрову традицію.

Концерт для органа, струнних і литавр (*Concerto pour orgue, cordes et timbales*; соль мінор, FP 93, 1934–1938) Франсіса Пуленка, написаний також на замовлення принцеси Едмон де Поліньяк⁷, є

⁶ Паризька колоніальна виставка (*Exposition coloniale internationale*) проходила у Венсенському лісі з 6 травня до 15 листопада 1931 року. Її метою було продемонструвати економічні та культурні досягнення Французької колоніальної імперії. Значну частину експозиції становили представлення «екзотичних» культур – зокрема музики, танцю та ремесел з Індокитаю, Африки, Антильських островів. Саме під час відвідин виставки Пуленк уперше почув балінезійський гамелан, який справив на нього сильне враження і, ймовірно, вплинув на ритміко-гармонічну мову першої частини концерту. Див.: Documents exposition coloniale Paris 1931, Bibliothèques de la Ville de Paris, 1931; також: Clifford, James. *Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.

⁷ Прем'єра концерту відбулася 16 грудня 1938 року в салоні принцеси де Поліньяк, де солістом виступив

одним із найглибших і водночас парадоксальних прикладів діалогу між музичною традицією та сучасністю у французькому неокласицизмі. Спочатку передбачалося створення камерного концерту з нескладною органною партією, яку могла б виконати сама принцеса. Однак Пуленк швидко відмовився від цієї ідеї, обравши більш масштабну і серйозну концепцію. Це рішення співпало з особистими обставинами: смерть близького друга, композитора П'єра-Октава Ферруда у серпні 1936 році, та паломництво до святині Чорної Диви в Рокамадурі, що призвело до глибокого духовного переосмислення та повернення до католицької віри⁸. Цей період знаменував початок нового етапу в творчості Пуленка, позначеного серйозністю та релігійною тематикою. В квітні 1936 року композитор в листі до княгині Марі-Бланш де Поліньяк згадує роботу над концертом і відмічає, що «це не приємний Пуленк у стилі Концерту для двох фортепіано, а швидше за Пуленк на шляху до монастиря, дуже в дусі XV століття, якщо хочете» (Poulenc, 1994: 414).

Концерт є за формою одночастинним, але поділений на сім розділів, позначених різними темпами: *Andante*; *Allegro Giocoso*; *Subito Andante Moderato*; *Tempo Allegro – Molto Agitato*; *Très Calme*; *Lent*; *Tempo de l'Allegro initial* та *Tempo introduction: Largo*. Ця структура нагадує барокові органні прелюдії, зокрема твори Букстегуде, які поєднують вільні та строгі стилі. Пуленк вивчав твори Йоганна Себастьяна Баха та Дітріха Букстегуде, що відчутно у гармонічній мові та формальній організації концерту. Водночас, композитор звертався за порадами до органіста Моріса Дюруфле щодо специфіки органного письма, що сприяло глибшому розумінню можливостей інструменту. Концерт для органа Пуленка є яскравим прикладом поєднання традиційних форм з сучасною музичною мовою. З одного боку, використання органу, струнного оркестру та литавр відсилає до барокової традиції. З іншого боку, гармонічна мова, ритмічна свобода та драматичні контрасти надають твору модерністського характеру. Цей твір не є простою стилізацією минулого, а радше його критичним переосмисленням, де історичні елементи вступають у діалог з есте-

Моріс Дюруфле, а диригувала Надія Буланже. Публічна прем'єра відбулася в червні 1939 року в Salle Gaveau в Парижі під батuitoю Роже Дезорм'єра.

⁸ Більш детально, про екзистенційну кризу композитора 1936 року див. дисертаційне дослідження Ганни Різаєвої Г.Є. «Опери Франсіса Пуленка: художній світ та проблема його цілісності» (Різаєва, 2018: 97–120).

тикою XX століття. Концерт для органа Пуленка став одним із найвідоміших творів композитора, що поєднує в собі глибоку духовність та інноваційний підхід до традиційних форм.

Останній із творів концертного жанру в доробку Франсіса Пуленка – Концерт для фортепіано з оркестром (*Concerto pour piano*, до-діз мінор, FP 146, 1949) – постає зразком зрілого поєднання класичних форм із яскраво вираженими ознаками музичного модерну. Створений на замовлення Бостонського симфонічного оркестру, цей твір відображає характерне для повоєнного періоду прагнення до синтезу, де неокласичні орієнтири переплітаються з елементами популярної музики XX століття. Прем'єра концерту, що відбулася 6 січня 1950 року в Бостоні, була ознаменована авторським виконанням фортепіанної партії, що підкреслює значущість твору в пізній творчості композитора.

Концерт складається з трьох частин – *Allegretto*, *Andante con moto*, *Rondeau à la française* – кожна з яких демонструє своєрідне бачення діалогу «традиція – сучасність». У першій частині проявляється типова для Пуленка манера синтезу: ясна структура та мелодичні звороти, стилізовані під романтичну фортепіанну традицію, органічно поєднуються з гармонічними зсувами й джазовими інтонаціями, що відсилають до культурної атмосфери міжвоєнної Франції та США. Друга частина – лірична, внутрішньо зосереджена – вирізняється м'якою експресією, зокрема завдяки тонкій оркестровці та специфічному тембровому балансуванню між фортепіано й оркестром. Фінал, побудований у формі рондо, демонструє іронічну гру з жанровими кліше: тут з'являються алюзії на французький канкан, негритянські спірічуелс, марші, що вкупі з динамікою танцювального ритму створює ефект своєрідного «стилістичного калейдоскопа».

На тлі концертного доробку Пуленка, його останній твір цього жанру посідає особливе місце як найбільш зрілий і водночас найменш експериментальний за формою. У ньому відчутне тяжіння до класичної тричастинної структури, проте сам музичний матеріал вирізняється постмодерністською багатозначністю: алюзії на романтичну фортепіанну мову, джазові елементи, танцювальні інтонації (від негритянських спірічуелс до канкану) утворюють багаторівневу інтертекстуальність, яка водночас не руйнує цілісності стилю. У цьому творі Пуленк досягає найвищої міри інтеграції різнорідних елементів, надаючи перевагу вишуканій простоті замість стилістичної демонстративності.

Порівняно з Сільським концертом, що є стилізацією під бароковий *concerto grosso*, та Ранковою серенадою, яка демонструє новаторську драматургію через форму своєрідної психологічної сцени, Концерт для фортепіано (1949) відрізняється внутрішньою зосередженістю, прозорою архітектонікою й багатозначною іронією. Якщо у концертах 1920-х років домінує гра з історичними стилями (необароко, галантна сюїта, дивертисмент), то у пізнішому концерті спостерігається більш глибоке проникнення у суть традиції – без її буквального цитування. У порівнянні з концертами Пуленка 1930-х років – Концертом для двох фортепіано з оркестром та Концертом для органа, струнних і литавр – Концерт для фортепіано є найбільш «особистісним» за характером висловлення та найменш спекулятивним у сенсі формального експерименту. Якщо подвійний фортепіанний концерт Пуленка тяжіє до ігрового стилю з численними стилізаціями, а органний – до монументальності й відсилання до сакральної традиції, то останній, післявоєнний концерт демонструє тонку рівновагу між камерною інтимністю та симфонічним розмахом, класичною структурою і модерністською виразністю.

Таким чином, Концерт для фортепіано 1949 року втілює характерне для Пуленка поєднання стилістичної еклектики, формальної ясності та емоційної відкритості, водночас демонструючи глибоко осмислений, багаторівневий діалог із музичною традицією – як французькою, так і загальноєвропейською – крізь призму сучасної художньої мови.

Зіставлення всіх п'яти концертів Пуленка дає змогу виявити різні вектори діалогу з традицією:

- як стилізація («Сільський концерт»);
- як драматургічне моделювання («Ранкова серенада»);
- як гра з жанровими кодами (Концерт для двох фортепіано);
- як синтез сакрального і світського (Концерт для органа);
- як вишукана рівновага класичної форми і сучасного висловлення (Концерт для двох фортепіано).

Концерти Франсіса Пуленка яскраво ілюструють розмаїття жанрових підходів, у межах яких композитор вдається до різних моделей інтерпретації музичної традиції крізь призму новітньої стилістики, використовуючи широкий спектр неокласичних і постмодерних художніх стратегій.

Висновки. Концертні твори Франсіса Пуленка засвідчують глибокий та витончено іронічний діалог між музичною традицією й естетикою XX століття. Апелюючи до історичних жанрових моде-

лей – барокової концертної форми, класицистської симфонічності, романтичної віртуозності – композитор не просто відтворює усталені структури, а активно переосмислює їх через призму неокласицизму, стилістичного колажу, театралізованої гри. Його концерти поєднують чітку архітектоніку з жанровою еклектикою, поліфонічну логіку

з гармонічною фрагментарністю, сакральність із гротеском, аристократичну елегантність із духом міської культури. У результаті Пуленк створює унікальну форму музичного висловлювання, в якій традиція не заперечується, а розкривається в сучасному контексті як відкрита, діалогічна й багатоголоса конструкція.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова О. Г. Інструментальний концерт у творчості Франсіса Пуленка: проєкції жанру. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2020. № 1 (46). с. 43–55. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198505](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198505)
2. Жукова О. А. Фортепіанна творчість Франсіса Пуленка в контексті французьких клавірних традицій : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 218 с.
3. 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. К., 2017. 219 с.
4. Різаєва Г.Є. Опері Франсіса Пуленка: художній світ та проблема його цілісності : дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 251 с.
5. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості : монографія. Львів : Сполом, 2008. 320 с.
6. Feller, E. Pleyel Grand Modèle de Concert «Wanda Landowska» (1928). Early Keyboard Collection. March 2025. URL: <https://www.ericfeller.de/en/instrumente/pleyel-grand-modele-de-concert-wanda-landowska-1928/>
7. Hell H. Francis Poulenc, musicien français. Paris : Fayard, 1978. 391 p.
8. Lacombe H. Francis Poulenc. Paris : Fayard, 2013. 1102 p.
9. Poulenc F. Correspondance, 1910–1963 / réunie, choisie, présentée et annotée par M. Chimènes. Paris : Fayard, 1994. 1128 p.
10. Poulenc F. J'écris ce qui me chante / écrits et entretiens réunis, présentés et annotés par N. Southon. Paris : Fayard, 2011. 979 p.

REFERENCES

1. Antonova O. H. (2020). Instrumentalniy kontsert u tvorchosti Fransisa Pulenka: proektsii zhanru. [Instrumental concert in the creativity by Francis Poulenc: genre projections]. Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. № 1 (46). s. 43–55. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414052x.1\(46\).2020.198505](https://doi.org/10.31318/2414052x.1(46).2020.198505)
2. Zhukova, O. (2009). Fortepianna tvorchist Fransisa Pulenka v konteksti frantsuzkykh klavirnykh tradytsii [Frances Poulenc's piano work in the context of French clavir traditions]: dys. ... kand. mystetstvovnavstva : 17.00.03 Muzychne mystetstvo / Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 218 p. [in Ukrainian].
3. Mendelenko, D. (2017). Kamerno-instrumentalna muzyka Fransisa Pulenka: osoblyvosti chasovoi orhanizatsii [Chamber-instrumental music by Francis Poulenc: features of temporal organization]. : dys. ... kand. mystetstvovnavstva : 17.00.03 Muzychne mystetstvo / Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 219 p. [in Ukrainian].
4. Rizaieva H.E. (2018) Opery Fransisa Pulenka: khudozhnii svit ta problema yoho tsilisnosti. [Operas by Francis Poulenc: the imagery world and the problem of its integrity]. dys. ... kand. mystetstvovnavstva : 17.00.03 Muzychne mystetstvo / Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 251 p. [in Ukrainian].
5. Savytska, N. (2008). Khronos kompozytorskoï zhyttietvorchosti [Chronos of the composer's creative life]: monohrafiia. Lviv. Spolom, 320 s. [in Ukrainian]
6. Feller, E. (2025). Pleyel Grand Modèle de Concert «Wanda Landowska» (1928). Early Keyboard Collection. March URL: <https://www.ericfeller.de/en/instrumente/pleyel-grand-modele-de-concert-wanda-landowska-1928/>
7. Hell H. (1978). Francis Poulenc, musicien français. [Francis Poulenc, French musician]. Paris : Fayard. 391 p. [in French]
8. Lacombe H. (2013). Francis Poulenc. [Francis Poulenc]. Paris : Fayard. 1102 p. [in French]
9. Poulenc F. (1994). Correspondance, 1910–1963 / réunie, choisie, présentée et annotée par M. Chimènes [Correspondence, 1910–1963 / collected, selected, presented and annotated by M. Chimènes]. Paris : Fayard. 1128 p. [in French]
10. Poulenc F. (2011). J'écris ce qui me chante / écrits et entretiens réunis, présentés et annotés par N. Southon [I write what I like / writings and interviews collected, presented and annotated by N. Southon]. Paris : Fayard. 979 p. [in French]