

**Концерт соль минор для органа, струнных и литавр Франсиса Пуленка в
контексте эволюции творчества**

Музыкальное искусство XX века

Зимодро Павел Сергеевич

Федеральное государственное бюджетное профессиональное образовательное
учреждение «Академическое музыкальное училище при Московской
государственной консерватории им. П.И. Чайковского»

Теоретическое отделение, 4 курс

Научный руководитель Хвоина Ольга Борисовна

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Обзор литературы.....	3
Основная часть.....	6
Глава 1. История создания	6
Глава 2. Особенности инструментовки.....	8
Глава 3. Анализ Концерта	10
Заключение.....	28
Список литературы.....	30

ВВЕДЕНИЕ

В 1938 году Франсис Пуленк завершает Концерт соль минор для органа, струнных и литавр (FP 93), над которым работал в течении четырёх лет. Годы создания произведения приходятся на переходный этап в жизни композитора, что наложило особый отпечаток на характер концерта. Начиная с 1936 года, одно за другим вместо радостных и беззаботных опусов из-под пера Пуленка выходят аскетичные и молитвенные Литании к Чёрной Богородице (FP 82), глубоко лиричный и таинственный вокальный цикл «Tel jour, telle nuit» («Такой день, такая ночь», FP 86), Два марша и интермедия для камерного оркестра (FP 88), второй из которых отличается особой суровостью и напряженностью, Месса соль минор (FP 89) и кантата «Засуха» (FP 90), рисующая постигшее людей стихийное бедствие. Органный концерт продолжает эту линию серьёзных произведений.

Сам Пуленк говорил о нем так:

«Концерт для органа занимает важное место в моем творчестве, наряду с моей религиозной музыкой. Собственно говоря, это не “концерт da chiesa”, но, ограничив оркестр струнными и тремя литаврами, я сделал возможным выступление в церкви. Если кто-то хочет получить точное представление о серьезной стороне моей музыки, он должен заглянуть сюда, а также в мои религиозные произведения» (Daniel, 1982, p. 155-156). Или: *«Этот концерт... не забавный Пуленк из Концерта для двух фортепиано, а скорее Пуленк на пути к монастырю»*. (Poulenc, 1994, p. 414).

Как видим, композитор придавал Органному концерту особое значение, вплоть до того, что ставил произведение концертного жанра в один ряд со своими духовными сочинениями. Желание «получить точное представление о серьезной стороне» музыки Пуленка вызвало к жизни эту работу.

Обзор литературы

В отечественных источниках, кроме упоминания в энциклопедическом словаре «Музыка XX века» Л. О. Акопяна (Акопян, 2010, с. 446), удалось найти

лишь одно краткое описание Концерта Пуленка для органа, струнных и литавр. Оно содержится в единственной русскоязычной монографии «Франсис Пуленк» И.А. Медведевой (Медведева, 1969, с. 116-117).

В зарубежной музыковедческой литературе существует несколько монографий, посвященных жизни и творчеству Пуленка. В них обязательно уделяется внимание Органному концерту. Так, в книге Кейта Дэниэла «Франсис Пуленк. Художественное становление и музыкальный стиль» (Daniel, 1982), в главе, посвященной жанру концерта в творчестве композитора, дан краткий анализ формы Органного концерта, характеристика тематического материала и особенностей инструментовки. В биографии Франсиса Пуленка, написанной английским музыковедом Уилфридом Меллерсом (Mellers, 1993) есть глава, посвященная творчеству композитора в период событий 1936 года и Второй мировой войны. В ней, в частности, комментируется содержание Органного концерта.

В пятой главе — «Борьба плоти и духа» — объемной монографии французского музыковеда Эвре Лакомба (Lacombe, 2013) выделен отдельный раздел, посвященный Органному концерту. Помимо кратко изложенной истории создания, в которой цитируются письма Пуленка, анализа структуры и выявления тематических аллюзий, концерт вводится в контекст истории французской органной музыки 19–20 веков. Одна из последних крупных работ английского музыковеда Роджера Николса (Nichols, 2020), специализирующегося на вопросах французской музыки, посвящена биографии Франсиса Пуленка. В ней подробно рассматривается путь создания Концерта для органа, струнных и литавр и, со ссылкой на книгу Рено Маршана 1995 года, структура концерта.

В интервью Пуленка, данном Клоду Ростану (1953-1954) обнаруживаем отзывы композитора о своём сочинении, о его значении в творчестве. В издании корреспонденции Пуленка (Poulenc, 1994), выполненной под редакцией французской музыковеда Мириам Шимен, опубликованы многочисленные

письма, дающие информацию о процессе работы над Концертом, его исполнении и реакции на него музыкантов. Вопросам роли органной партии в Концерте Пуленка посвящена статья Фредерика Бланка (Blanc, 2004), в приложении к которой также опубликованы воспоминания первого исполнителя партии органа Мориса Дюруфле, краткая характеристика концерта Гарри Альбериха и письма Пуленка, графини де Полиньяк, Дюруфле и Буланже. В интервью Рональда Эбрехта (Ebrecht, 2021), почетного органиста Уэслианского университета, рассказывается об опыте исполнения и регистровки Концерта, об общении с Морисом Дюруфле.

Ознакомившись с данными источниками, можно сделать вывод, что к изучению Концерта для органа, струнных и литавр исследователи подходили с точки зрения истории его создания, особого положения в эволюции творчества, в контексте смены стиля во второй половине 30-х годов. В общих чертах была рассмотрена структура и тематические связи концерта. Однако до сих пор не появлялось всестороннего, целостного анализа Концерта как произведения, запечатлевшего духовные поиски автора «на пути к монастырю».

Цель работы: проанализировать музыкальное содержание Концерта для органа, струнных и литавр Франсиса Пуленка как одного из рубежных произведений творчества композитора, отразивших смену его жизненного и художественного мировоззрения. Особое внимание уделить драматургии произведения, специфике основного конфликта, особенностям тематического материала (в совокупности выразительных средств), его развития и преобразования. Одной из задач анализа будет выявление значимых интертекстуальных связей как с другими произведениями самого Пуленка (наличие таких связей – черта его творческого метода), так и с сочинениями других авторов. Еще одна задача – рассмотрение особенностей инструментовки Концерта (включая регистровку органа) с учетом индивидуального исполнительского состава. Необходимо будет затронуть и некоторые

подробности биографии композитора, а также истории создания концерта – в той мере, в которой они проливают свет на образное содержание произведения.

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

Глава 1. История создания

Созданию концерта для органа, струнных и литавр предшествовал заказ от мецената, покровительницы искусств принцессы Виннаретты Зингер де Полиньяк. Дочь американского предпринимателя Исаака Зингера и супруга французского аристократа Эдмонда де Полиньяка, Виннаретта была одной из крупнейших меценаток и знатоков искусства своего времени. В 1888 году Виннаретта открыла свой музыкальный салон в Париже, который одними из первых стали посещать Венсан д'Энди, Эммануэль Шабрие, Эрнест Шоссон, Габриэль Форе. В более поздние годы у нее бывали Марсель Пруст, Клод Дебюсси, Морис Равель (который, к слову, посвятил ей «Павану на смерть инфанты»). В 1904 году «тётушка Винни» (как теперь ее называли) выстроила новое здание для проведения музыкальных вечеров с большим залом, в котором могли разместиться камерный оркестр и около 200 слушателей. Там же был установлен специально заказанный Виннареттой орган фирмы *Cavaillé-Coll*¹.

Принцесса покровительствовала современным ей композиторам. Так, например, по ее заказу Сати написал своего «Сократа», Стравинский «Байку про лису, кота, петуха и барана», Мийо «Несчастья Орфея», Курт Вайль – Вторую симфонию, Тайфер – Первый фортепианный концерт, Мануэль де Фалья – «Кукольный театр мастера Педро», а Франсис Пуленк – Концерт для двух фортепиано с оркестром и Концерт для органа, струнных и литавр.

¹ Салонный орган получил особое распространение Франции XIX века. Многие состоятельные любители органа или богатые органисты устанавливали у себя дома небольшие инструменты. Одним из известнейших органостроителей был Аристид Кавайе-Колль (*Aristide Cavaillé-Coll*, 1811-1899), орган работы которого и был установлен в салоне принцессы де Полиньяк.

Изначально принцесса де Полиньяк предложила начать работу над концертом для органа молодому композитору Жану Франсе². Предполагалось, что концерт сможет исполнить сама принцесса на личном органе. То есть можно говорить о замысле произведения с лёгкой партией солиста и незамысловатым аккомпанементом камерного оркестра. Однако Жан Франсе скоро отказался от работы и тогда Нади Буланже³, которая была музыкальной советницей принцессы, предложила взяться за сочинение Пуленку. Пуленк подхватил идею о создании простого концерта для музицирования, но спустя несколько месяцев работы резко сменил направление мысли.

Весной 1936 года Пуленк пережил большое жизненное потрясение – смерть друга, музыкального критика Пьера-Октава Ферру. Это событие сподвигло композитора отправиться в паломничество к Черной Богородице в Рокамадур⁴, который был связан с его воспоминаниями об отце, человеке глубоко верующем. Пуленк много раз говорил, что его возвращение к духовной жизни в возрасте 37 лет было возрождением его детской веры, возвращенной отцом. В беседе с Клодом Ростаном сам Франсис описывает события этого года так:

«В 1936 году, в ключевую дату моей жизни и карьеры ... я попросил Пьера отвезти меня на своей машине в Рокамадур, место, о котором мой отец так часто рассказывал... Я узнал несколькими днями ранее о трагической смерти моего коллеги, Пьера-Октава Ферру. Ужасная гибель этого музыканта, полного жизненных сил, абсолютно ошеломила меня. Размышляя о хрупкости нашего человеческого состояния, я вновь ощутил притяжение к духовной жизни...

² Жан Франсе (1912-1997) – французский композитор неоклассического направления. С 10 лет его музыкальным обучением занималась Нада Буланже. В 1930 году окончил Парижскую консерваторию и быстро завоевал успех как пианист и композитор.

³ Нада Буланже (1887-1979) – французский композитор, дирижёр, пианистка. Наиболее значительный вклад внесла в музыкальную культуру в качестве педагога.

⁴ Рокамадур – город на юго-западе Франции в регионе Окситания. Центром паломничества средневекового города является часовня Нотр-Дам, где хранится статуя Чёрной Мадонны.

Теперь вы знаете истинный источник вдохновения для моих религиозных произведений» (цит. по Daniel, 1982, p. 41).

Напомним, что сам композитор, не причисляя Органный концерт непосредственно к сочинениям религиозных жанров, ставил его в один ряд с ними (см. цитату во введении).

До создания концерта Пуленк никогда не работал с органом как исполнитель, тем более не использовал его в композиторской практике. Чтобы восполнить недостаток знаний в этой области, он начинает изучать наследие эпохи барокко: образцами для подражания становятся произведения Иоганна Себастьяна Баха и Дитриха Букстехуде. Процесс работы шёл долго – сохранились письма, в которых Пуленк извиняется перед принцессой за задержку окончания работы. Накануне премьерного исполнения Пуленка консультировал по вопросам регистровки органист Морис Дюрюфле.

Концерт Пуленка для органа, струнных и литавр, был завершён в августе 1938 года и впервые исполнен приватно 16 декабря 1938 года в салоне принцессы де Полиньяк. Оркестром управляла Нади Буланже, а солистом выступил Морис Дюрюфле. С ним же состоялось первое публичное выступление с оркестром под управлением Роже Дезормьер в зале Гаво 21 июня 1939 года.

Глава 2. Особенности инструментовки

Если окинуть беглым взглядом общую картину мирового музыкального наследия, выясняется, что концерт для органа с оркестром – явление не такое уж и распространённое. В эпоху барокко концерты для такого состава писали, например, Георг Фридрих Гендель и Антонио Вивальди. Это были несложные произведения для совместного музицирования, в которых партию органа были в состоянии исполнить даже музыканты-любители. В классическую эпоху для органа с оркестром сочинял Гайдн, у которого есть два Концерта для такого состава. В XIX веке находим симфонию Сен-Санса для органа и симфонического оркестра.

Небольшое количество сочинений, в которых взаимодействуют орган и симфонический оркестр, неслучайно, так как выбор подобного исполнительского состава влечет за собой разного рода сложности. Во-первых, в поиске места исполнения – отнюдь не во всяком концертном зале имеется хороший орган, способный быть сопоставленным по звуку с оркестром. Во-вторых, в комбинации тембров – величественный, мощный орган и столь же сильный по густоте и разнообразию красок симфонический оркестр. Романтическая концепция концерта с выделением индивидуального голоса солиста точно не уместна в произведениях для такого состава.

С точки зрения тембрового взаимодействия Пуленк справедливо считал, что сочетание органа как духового инструмента и группы духовых инструментов симфонического оркестра создает звуковой плеоназм⁵. Поэтому, взявшись за работу над Концертом, композитор из практических соображений ограничил состав оркестра струнными и литаврами. Таким образом он разрешил и проблему поиска места исполнения – в небольших салонах, подобных, например, салону принцессы Полиньяк, или в церквях.

Функции органа, оркестра струнных и литавр в Концерте распределены равномерно. Все они выполняют важную драматургическую роль, предназначенную специально для них – можно отметить, например, неоднократное использование литавр в качестве «рокового инструмента». Важный тематический материал может возникать и у органа, и у струнного оркестра (иногда и литавр), с возможностью последующего диалога инструментов.

Орган при этом представлен во всей полноте своих возможностей. Он может звучать как мощное tutti, а может играть роль собственно солиста. Морис Дюруфле в своих воспоминаниях говорил: *«Будучи замечательным пианистом, он [Пуленк – П.З.] скромно признавался, что не знает органной техники. Однако,*

⁵ Плеоназм (от др.-греч. πλεονασμός «излишний, излишество») — оборот речи, в котором слова полностью или частично дублируют друг друга.

читая его Концерт, я очень скоро понял, что он совершенно постиг его смысл и что его письмо для этого инструмента безупречно» (Blanc, 2004, p. 25) [перевод мой – П.З.].

Как уже говорилось, сочинение предполагалось исполнять на органе фирмы Cavallé-Coll, поэтому при регистровке были учтены возможности именно этого типа инструмента⁶. Использовалось всё богатство регистров симфонического органа французского мастера: фундаментальные, микстурные, язычковые, а также особые обертоновые регистры (Quintaton, Nazard). При этом выразительные мелодии поручались экспрессивному солирующему мануалу *Récit* с яркими певучими тембрами. Полно задействована и возможность динамических контрастов за счёт крещендо и диминуэндо на мануале *Récit Expressif*, создаваемых не только при помощи усиления плотности звучания количеством активных регистров, но открытием и закрытием швеллеров.

Характер тематизма и аллюзии на музыку композиторов эпохи барокко дают право многим исследователям творчества Пуленка называть этот концерт неоклассическим или необарочным. Не обошлось и без влияния тяготевшей к неоклассическим тенденциям Нади Буланже, которая руководила процессом работы над заказом принцессы. Однако органист Рональд Эбрехт отмечает, что влияние подобных тенденций мало сказалось на регистровке этого сочинения, первоначальные версии которого предназначались именно для французского романтического органа (Ebrecht, 2020).

Глава 3. Анализ Концерта

Концерт соль минор для органа, струнных и литавр состоит из семи контрастных по темпу частей, следующих друг за другом без перерывов.

I – *Andante*, вступительная часть, экспонирует основные образные сферы концерта.

II – *Allegro giocoso*, бурное, драматическое.

⁶ Кавайе-Коль кардинально изменил диспозицию французского органа, сделав её подлинно симфоничной.

III – Subito Andante Moderato, наиболее протяжённая часть, уводит в сферу созерцания.

IV – Tempo Allegro, Molto Agitato, возвращает неукротимое движение и драматизм. Приводит к кульминации разрушительной силы.

V – Très Calme, Lent (единственное обозначение темпа на французском, что, на мой взгляд, подчёркивает его особую значимость для Пуленка в контексте драматургии Концерта), интимная, углублённая лирика.

VI – Tempo de l'Allegro initial, возвращает темп и (частично) тематический материал II части, переосмысливает его.

VII – Tempo Introduction. Largo, завершающая часть, возвращает темп и (частично) тематический материал I части, но вводит и новый, итоговый материал.

Показательно, что при соотнесении темпа завершающей части с вступительной, Пуленк употребляет слово Интродукция, хотя I часть в нотах такого обозначения не имеет. Пользуясь авторской «подсказкой», при анализе концерта мы будем называть I часть Интродукцией, а последнюю – Эпилогом. Наряду с также перекликающимися Allegro II и VI частей, Интродукция и Эпилог создают обрамление Концерта, придают его форме завершенность.

В целом форма Концерта может быть определена как контрастно-составная. Она, в частности, восходит, к органным фантазиям барочной эпохи, но также обнаруживает связи с сюитным циклом. При наличии темповых (четко соблюдается принцип «медленно-быстро»), ладовых, фактурных и даже стилистических контрастов между частями, различий в характере тематического материала и принципах формообразования внутри частей, концерт обнаруживает общую направленность сквозного развития. Целый ряд приемов, о которых речь пойдет дальше, способствуют восприятию Концерта 2 как единого повествования.

Первая часть концерта – *Интродукция* – открывается вступлением органа. Его первая тема – сгусток энергии, патетики и драматизма. Из оглушающего

аккорда тоники соль минора вырывается императивная мелодия речитативного склада. Она многократно повторяет одну и ту же ритмическую фигуру (вариант пунктира: восьмая с точкой и две тридцать вторых). Этот импульсивный ритм предстает в разных мелодических вариантах: повелительный нисходящий ход на квинту сменяется мотивом, обрисовывающим напряженный тритон, выделяются обостренные окончания фраз на вводных тонах. Тоническая гармония сменяется резким диссонансом: D7 к си-бемоль мажору (на басу *фа*) сочетается с остро тяготеющим к начальной тонике *фа-диезом* в мелодии. Используется объединение мануалов Grande Orgue (мощного, объединяющего регистры), Positif и Recit (солирующего, экспрессивного) – органное тутти (пример 1).

Таким образом, орган предстает в этой теме, как выражение роковой,

Пример 1. Начало Интродукции

метафизической силы. Это воля случая, судьба, на которую человек повлиять не способен.

Во второй теме, начинающейся *sub.p* встык с предыдущей, звучание органа обнаруживает другую, оборотную сторону. Можно сказать, что это воплощение реакции на произошедшее. Здесь использованы фундаментальные регистры, солирующий мануал Recit, который и даёт ощущение психологической реакции. Блуждающее движение двух-трех мелодических линий образует неустойчивые, диссонантные сочетания. Ровное движение восьмыми прерывается

неуверенными остановками, растерянными зависаниями в переменном размере. Возникает своеобразная полифоническая фактура. Мелодическим линиям в партии органа контрапунктирует повторяющийся у литавр и контрабасов мотив – это “мотив терции”. Это малотерцовый мотив в басу (на I ступени), звуки которого гармонизованы как тоника и вводный септаккорд, но могут возникать и изолированно, без гармонии (пример 2).

Мотив терции – сквозной в творчестве Пуленка. Он появляется в драматических и напряженных моментах многих произведений, наделяясь



Пример 2. Вторая тема Интродукции

особым семантическим значением страдания, страха, боли, жертвенности, религиозного сокрушения и трепета (см. подробнее Зимодро, 2025). В связи с этим можно также говорить о “роковой” роли литавр в инструментовке концерта. Завершают движение мелодических линий аккорды “страха”: ум.вв. с перемещением на *sff* у струнных, дрожащий благодаря трелям и тиратам.

Конечно, такое начало вызывает невольные ассоциации с органной Фантазией и фугой соль минор И.С. Баха (сходство отмечено чуть ли не каждым исследователем, затрагивавшем в своей работе Органный концерт – например, Daniel, 1982, p. 156; Lacombe, 2013). Обращает на себя внимание сходный динамический (*forte* – *piano*), фактурный (гомофонно-гармоническая и полифоническая, линейная) и регистровый контраст двух тем.

Таким образом, в начале Интродукции экспонированы и вступили во взаимодействие две образные сферы: роковая и лирико-психологическая. Они сопоставляются еще раз. Первая представлена той же темой в неизменном виде,

подтверждая ее значение рокового повеления, а вторая развивается и включает новую тему.

Вторая лирическая тема особенно чётко очерчена структурно и гармонически выразительна. На этот раз вступают струнные. Интересно, что отмеченная выше регистровка предыдущей лирической темы (мануал *Recit, Fonds 8*), создает звучность, близкую оркестровой, в частности струнной и деревянной духовой групп. То есть несмотря на разный исполнительский состав, между двумя лирическими темами возникает тембровое родство, но также и движение от звучания более отрешенного к более экспрессивному (Пример 3).

Эта щемящая тема звучит словно прощание с жизнью, своей или чужой. Её сопровождает мотив терции, вновь у литавр и контрабасов. Такое сочетание

Musical score for a piece titled "Très doux et intense". The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and includes a percussion part (Timpani). The music is in 4/4 time and features a complex, chromatic texture. The string parts are marked with "Div" (divisi) and "pp" (pianissimo). The percussion part is marked with "arco" and "pizz." (pizzicato). The score is divided into two systems, with the first system starting with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Пример 3. Вторая лирическая тема

создаёт особый синтез смыслов – рока и скорби, непреклонности судьбы и оплакивания. Фактура – плотная, насквозь хроматизированная, с делением на *divisi* внутри партий и перекрещиваниями голосов – образует сложные диссонантные гармонии. В партитуре стоит отметка “*Tres doux et intense*”, что означает “Очень нежно и напряжённо” (причем слово «*intense*» по отношению к боли означает резкую, нестерпимую боль). Мелодия включает два остро звучащих интервала – нисходящую малую терцию и малую секунду (*lamento*).

Одинокая реплика органа в характере то ли заунывной песни, то ли церковного католического напева открывает краткий диалог. Его подхватывают струнные (ц. 2). – в движении их голосов впервые обрисовываются мажорные гармонии (ре-бемоль мажор) (пример 4).

②

Пример 4. Фраза струнных

③

Пример 5. Завершение Интродукции

Светлым пятном надежды звучит красочный нонаккорд на звуке *do*. Он исполняется пиццикато струнных и органом с регистром *Cor de nuit* (ночной рог), отличающимся особой нежностью, теплотой и выразительностью. Однако его, как путь к радости и покою, обрывает неустойчивая, словно дезориентированная в пространстве речитативная фраза виолончелей и контрабасов (пример 5).

Оканчиваясь малой терцией, она вызывает появление сгустка отчаяния и крайнего напряжения – доминантовый преддыкт на органном басу *re*, на который наслаиваются страшные аккорды с включением побочных тонов. Если обратить

внимание на их верхний мелодический голос, можно заметить две малые терции (a-fis, a-c) (пример 6).



Пример 6. Завершение Интродукции.

Таким образом, Интродукция оканчивается взрывом звучности на доминантовом септаккорде со всеми возможными побочными тонами – квартой, секстой, ноной.

Отметим особую событийную насыщенность Интродукции концерта. Множество музыкальных поворотов, крайне контрастных и внезапных, вызывает особую организацию формы, которую, продолжая аналогии с барочной музыкой, можно сравнить с импровизационными частями малых полифонических циклов. В то же время, здесь ярко выражено качество процессуальности, ощущения непрерывности развития (в том числе интонационного) и его направленности к некой цели. Как мы увидим далее, это качество окажется свойственным и форме концерта в целом.



Пример 7. Новая тема в Эпизоге.

Роковая тема вновь возникает в последней, седьмой части Концерта «Tempo Introduction. Largo», который воспринимается как Эпилог, основанный на материале Интродукции. От точного воспроизведения Интродукции Эпилог отличает особая трансформация. После начальной темы добавлен эпизод в духе католических песнопений (пример 7).

А за ним следует новая лирико-созерцательная, «космическая» тема. В тишайшей динамике на фоне размеренного пиццикато струнных, будто отсчитывающих время, которое, кажется, останавливается или, по крайней мере, начинает течь совершенно иначе, возникает мелодия альты, а затем виолончели соло, поддерживаемая верхним голосом многозвучных аккордов органа. Трехдольность в сочетании с ритмом шага напоминает последнюю тему Третьей части “Симфонии псалмов” И. Стравинского – одного из самых важных композиторов для Пуленка. Такое движение в финальных частях произведений Стравинского, по выражению музыковеда Я. Тимофеева, символически выражает уход, прощание с реальным миром (пример 8).

The image shows a musical score for a section titled "Épilogue. Episode with solo alto". It consists of five staves. The top staff is for Violin I, Violin II, and Viola. The second staff is for Violoncello (Cello). The bottom two staves are for Organ, with the right hand playing "R. Gambe, Voix céleste" and the left hand playing "P. Bourdon 8". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p", "pp", and "avec sourdine". A rehearsal mark "16" is present in the organ part.

—Пример 8. Эпилог. Эпизод с соло альты.

При детальном рассмотрении эта возвышенная парящая лирико-созерцательная тема оказывается преобразованием второй лирической темы Интродукции (темы «оплакивания», “Très doux et intense”), обретшей новый восходящий поворот. Что же привело к таким значительным изменениям? Как протекали процессы развития на протяжении всего произведения?

Рассмотрев структуру концерта, которую окантовывают Интродукция и Эпилог, отметим взаимодействие частей, устроенное по принципу рондо. Так, вторая (Allegro giocoso), четвертая (Tempo Allegro, Molto Agitato) и шестая (Tempo de l’Allegro initial) части напоминают проведения рефрена, который

подвергается изменениям. Вместе они составляют сферу действия, активности. Между ними две лирические, созерцательные части, в которых действие приостанавливается или замедляется. На первый план выходит выражение внутреннего мира, психологических и мыслительных процессов.

Вторая часть (Allegro giocoso) представляет собой еще один вариант реакции на удар судьбы, но в этот раз связанный не с осмыслением ситуации, а с действием, в котором возникла необходимость. Тема подобна главным партиям в классических сонатных формах (Г. Альберих, например, называет её моцартианской – Blanc, 2004, p. 29). Она концентрирует в себе энергию устремленного движения, противостояния. Бойкая, несколько нервная мелодия скрипок на фоне пульсации альтов обыгрывает нисходящий хроматический ход (от I к V ступени), за которым следует взлет по ум. септаккорду. Проведения темы чередуются с гаммообразными пассажами органа, они же служат модуляционным звеном между многочисленными тональностями части. Смена тональностей нередко представляет собой сочетание мажоров и миноров (в том числе, одноименных, например, B-dur и b-moll, ц. 6), которые как будто спорят друг с другом.

Орган звучит в своём полном развороте – используются микстурные тембры 8-ми и 4-х футов на всех мануалах. Этот регистровый комплекс создает особое сильное, фундаментальное, блестящее звучание.

Форма второй части напоминает старинную концертную (см. схему 1), в которой проведения главной темы в разных тональностях чередуется с интермедиями.

Партитуный ориентир	ц. 4-5	ц. 6-7	ц. 8	ц. 9-10	ц. 11	ц. 12
Какая тема звучит	главная тема	"интермедия"	главная тема	побочная тема	главная тема	побочная тема
Тональность	g-moll	B-dur, b-moll, fis-moll	d-moll, e-moll	C-dur	e-moll, g-moll	G-dur

Схема 1. Форма Второй части

Во второй интермедии рождается одноклассный мотив, мелодия которого составлена из терций (и одного обращения – сексты) в пунктирном ритме. В биографии Пуленка, написанной У. Меллерсом, она названа “благородной” и ассоциируется у исследователя с темой Аполлона из балета Стравинского “Аполлон Мусагет” (Mellers, 1993, p. 91). Я бы предложил свой вариант названия или её символического значения – тема надежды. Она получит продолжение и развитие в первом медленном разделе *Andante Moderato*.

Ещё одна тема, которая станет сквозной в концерте, рождается во второй части, как условно побочная. Она основана на гармонии большого мажорного септаккорда и восходящего мелодического мотива от септимы к терции этого аккорда. Словно волны света или тепла, этот мотив разливается и звучит, чередуясь, у органа, на мануале *Grande-Orgue* с включением шестнадцатифутовых регистров, и у высоких струнных (пример 9).

Пример 9. Побочная тема Второй части.

Однако после второго, кульминационного появления побочной темы в динамике *ffff* случается внезапная остановка движения, иллюзия исчезает. Тишина обрушивается на слушателя, возникает театрально-кинематографичный эффект “выключения света”...

Третья часть (Subito Andante Moderato) знаменует переход в другую сферу – психологическую, обращённую внутрь, сфокусированную на себе. Здесь трудно говорить о какой-либо чётко распознаваемой структуре, выход на первый план мыслительных и душевных движений подчиняет организацию музыкального материала принципу процессуальности. Условно можно выделить три раздела: ц. 14 – 15, ц. 16, ц. 17 – 22. В их чередовании мы наблюдаем путь человека от монолога к диалогу с собой, с миром, с Богом.

Начинается Andante Moderato с одноголосной темы органа в регистре футовой флейты на мануале Recit. В ее сопровождении, словно хлётко ударяя или сметая, звучит мотив терции у струнных сначала жёстко и шероховато (штрих смычком вниз, у колодки) после затаенно, пиццикато. Реагируя на эти «действия» струнного оркестра, орган также приглушает динамику, что позволяет мануалу Recit. Фактура партии органа обогащается полифонией, но она не имитационная, а скорее подголосочная. К мелодии во флейтовом регистре присоединяется линия мануала Positif в регистре Clarinette. В отличие от Recit, Positif не имеет возможности к усилению или снижению динамики, поэтому второй подголосок звучит более прямолинейно, сухо. Образуется дуэт двух «солистов» – лирического (R.) и вступающего с ним в диалог (P.).

В начале второго раздела (ц. 14) орган замолкает и на первый план выходит струнный оркестр. После потерянности обретается надежда, развивается мысль о спокойствии, счастье и мирной жизни, которой не касаются боль и утрата. Основным материалом для развития становится «тема надежды» из предыдущего раздела с характерными для нее пунктирным ритмом и мажорной ладом (Ля мажор). Здесь, к тому же, появляется первое в концерте ясно организованное по форме построение (большое предложение), что, на мой взгляд, при общем импровизационном характере музыки и подверженности процессуальной логике в её организации, особенно выделяет этот момент. Главными качествами темы можно назвать размеренность и уравновешенность (пример 10). Реализуется в

ней и принцип диалогичности: возникает обмен взаимными репликами между первыми и вторыми скрипками.

Пример 10. "Тема надежды".

После модуляции в ре-бемоль мажор (ц. 15) из предыдущей темы рождается мелодический оборот, основанный на звуках мажорного трезвучия, благородный и светлый. Обратим особое внимание на регистровку органа в этом фрагменте. Мануал Positif выполняет ведущую роль. Мелодия звучит в флейтовых регистрах Bourdon 8 и Flute 4, подсвеченная регистром Nazard, который, прибавляя квинтовый обертон, придает музыке старинный, пасторальный характер и добавляет звучанию сладковатый звон. Мануал Recit, регистрованный Fonds 8 doux (нежными), создает дышащий, аккомпанирующий слой, который поддерживает мягкая и глубокая педаль Bourdons 16-8 (пример 11).

Пример 11. Мелодический оборот на звуках мажорного трезвучия.

Тема подвергается преобразованию – диминуции и обострению пунктирного ритма (ц. 16), что добавляет ей легкость и утонченность, свойственную танцевальной, даже балетной музыке (пример 14). Но здесь же в безоблачное звучание закрадывается нота сомнения, страшная, разрушительная, вклинивающаяся вразрез с тональностью, тяготеющая к ее оминориванию. Сначала этот оттенок возникает в речитативе виолончелей, затем в наползающем подголоске органа на мануале *Positif*.

Особое пронзительное звучание обеспечивает включение группы регистров *Cornet*, состоящей из *Bourdon 8*, *Prestant 4*, *Nazard 2 2/3*, *Doublette 2*, *Tierce 1 3/5*. Такое сочетание характерно для французских органных барочных сочинений или стилизаций, где необходимо выделить тему на фоне остальной массы звука. Подобные «врезания» мы увидим еще в ц. 20 и перед ц. 23.

С ц. 17 начинается раздел, в котором устанавливается мерное четырехдольное движение, ритм шага, отмеряемый литаврами и контрабасами. На протяжении длительного времени орган и струнный оркестр обмениваются фразами, внимательно прислушиваясь друг к другу, продолжая, подхватывая только что высказанную мысль и представляя в разных вариантах один и тот же мелодический оборот (протяженностью в такт). Этот доверительный диалог приводит к тихой мажорной кульминации (ц. 20). Значимость момента обозначена введением авторской цитаты. В ц. 21 Пуленк цитирует фрагмент

The image shows a musical score for Example 12, which is a quote from the Mass in G major for Organ Concerto. The score is written for organ and includes a vocal line. The key signature is one flat (F major/C minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, both starting with a circled '21'. The first system shows a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *pp*. The text *p tris illi* is written above the staff. The second system continues the melodic line with a dynamic marking of *pp*.

Пример 12. Цитата из Мессы соль мажор в Органном концерте.

своей Мессы соль мажор, а именно части Gloria со словами «Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris», обращенными к Иисусу Христу (примеры 12, 13).

16 sans presser
3 SOP. SOLI
Do-mi-ne De-us Ag-nus De-i Fi-li-us Pa-tris Fi-li-us Pa-tris Fi-li-us Pa-tris
A. p
A - gnus De - i Fi - li - us Pa -
3 TEN. SOLI
Do-mi-ne De-us A - gnus
T. pp
Fi - li - us Pa - tris Fi -
1
A - - gnus De - i Fi - - li - us Pa -
B. pp
A - - gnus De - i Fi - - li - us A -

Пример 13. Фрагмент Мессы соль мажор FP 89.

С ц. 23, переключающей с размышления и созерцания в сферу активного действия начинается подготовка кульминации, которая проходит в несколько этапов. В первом (ц. 23) происходит насыщение фактуры и брутализация звучания. Из репетиций альтов и вторых скрипок возникает выющиеся фигурации, контрабасы, виолончели и педаль органа очерчивают восходящие ходы малыми терциями, опорные звуки которых поднимаются по хроматизмам вверх (ми, фа, фа-диез). У органа также звучит мелодия, которая, медленно, преодолевая тяжесть притяжения, вздымается вверх, словно поверженный герой поднимается из-под груза давящих на него роковых событий. В регистровке этого фрагмента используется комбинация микстур и язычковых тембров, которая своим звучанием подготавливает масштабную кульминацию.

В кульминации (ц. 25) происходит яркий (динамика *fff*) выплеск гнева и проявления решительности. И бас, и верхний голос органных аккордов очерчивают роковой мотив терции, что указывает на особую драматичность момента.

Третью часть завершает каденционный оборот органа, напоминающий органные модуляции, которые во время богослужения разделяют его части или

перенастраивают в другую тональность хор прихожан. Здесь этот оборот звучит, как потусторонний голос, как откровение или явление Света (пр. 15).

Четвертую часть можно уподобить своеобразному зеркалу второй части или, как было сказано ранее, изменённому повторению «рефрена». Ля-минорная тема своей стремительной энергией, ярким и кружением напоминает слияние роковой темы и темы *Allegro giocoso*. Её появления в неродственных минорах, подобно тому, как это было во второй части, объединяют органные пассажи. Постепенное накопление драматизма выливается в яркую кульминацию, в которой выделяются две волны: первая светлая, широкого размаха (ц. 30), секвенции которой приводят к воспроизведению переливов большого мажорного септаккорда. Вторая возникает после сольного эпизода органа (ц. 31), звучание которого зловещее, напоминает местами дьявольский хохот. На её вершине одно из самых рельефных проведений мотива терции в концерте: плотные, в теснейшем расположении аккорды двух мануалов органа перебивает акцентированная малая терция литавр и педали (пример 14). Звучание агрессивное, решительное – это момент открытой борьбы с роком.

Пример 14. Кульминация Четвёртой части.

Будто внезапный удар сражает и укалывает в самое сердце экспрессивная фраза струнных (ц. 33). Мелодическая линия, ниспадающая от V ступени, параллельное движение сектаккордов, тональность си-бемоль минор (близкая

по высоте си минору), её острота, обнажённость страдания и отчаяния вызывают ассоциации главной темой финала Шестой симфонии Чайковского (пример 15). Эта аллюзия на сочинение русского композитора, посвящённое трагическим размышлениям о жизни и смерти, оправданности страданий в контексте пройденного в этом концерте пути не кажется случайной.

Пятая часть (*Très Calme, Lent*) вновь уводит в область созерцания. По типу фактуры она напоминает медленные разделы барочных концертов, а распевная мелодия, которая оформлена регистрами Hautbois и Cor de nuit – старинные арии (пример 16).

en s'écriant beaucoup

33

ff intense p

ff intense p

ff intense p

ff intense p

ff intense p

Très à l'aise

33

Quintaton 16
R. Flûte 4

pp

Péd. solo
Bourdons 16-8

Пример 15. Кульминация Четвёртой части. Цитата из Шестой симфонии Чайковского.

34

Très Calme. Lent $\text{♩} = 66$

p

p

34

Très Calme. Lent

R.

p très doux et clair

P.

R. Hautb., Cor de nuit
P. Bourdon 8

Пример 16. Пятая часть Концерта.

Здесь, как и в третьей части, принцип организации формы процессуальный. Начинаясь в элегическом ми миноре, звучание постепенно просветляется, напоминаются уже известные светлые мотивы: нисходящий ход по звукам мажорного трезвучия, восходящий мотив на фоне большого мажорного септаккорда. Такая концентрация светлых образов будто подготавливает торжественный итог. Но есть и момент омрачения, когда возвращается ритм шествия из предыдущего медленного раздела (ц. 35) и у литавр и струнных возникают тесные, трущиеся интервалы.

На волне нагнетания напряжения и постепенного разворачивания динамики, как это было в третьей части, появляются фанфарные аккорды органа на доминантовой педали в идентичной регистровке, но поворачивающие в этот раз в Соль мажор.

Последняя из быстрых частей (*Tempo de l'Allegro initial*) поначалу воспринимается как праздничный финал, свойственный сонатно-симфоническим циклам с характерным воспроизведением темы в одноимённом мажоре. В данном случае развивается побочная тема второй части с характерным восходящим мотивом. Она многократно повторяется, иногда чередуясь с другими знакомыми тематическими элементами (гаммообразные пассажи, «тема надежды» ц. 41). В одной из «интермедий» (ц. 42) гаммообразные пассажи органа звучат на фоне маршевых аккордов струнных, радость приобретает экзальтированный характер. Кроме того, Пуленк вновь играет сочетаниями мажора и минора. Но теперь изменениям подвергается основной мотив побочной темы, в котором изначально мажорный терцовый тон начинает замещаться минорным. К концу части этот мотив окончательно драматизируется, как бы сжимается. Тетрахорд “сдавливается” до хроматического восходящего хода,

который своим звучанием напоминает фрагмент из Третьей части Симфонии псалмов И. Стравинского (пример 17).

The image displays three systems of musical notation. The first system (top) features a complex, rhythmic organ piece with a 'Div.' marking and a 'f' dynamic. The second system (middle) shows a more melodic organ piece with a 'cresc.' marking and 'Ped. G.P.R.' below. The third system (bottom) is a vocal score with lyrics in Russian: 'tu bae Lau da te E', 'ni tu di nis Ej', 'ni tu di nis Ej', 'tu bae Lau da te E'. The lyrics are written in Cyrillic script.

Пример 17. Сравнение фрагментов Шестой части Органного концерта Пуленка и Третьей части "Симфонии псалмов" Стравинского.

Многokrатно повторяя один и тот же мотив, доводя его до такого «взвинченного» состояния, орган теряет свою величественность и мощь и будто превращается в шарманку или механический ярмарочный органчик. Это отмечал Г. Альберих: «Почтенный церковный орган здесь преобразуется в гигантский лимонэр⁷, чей сюрреализм трагической ярмарки и безжалостное кружение заставляют вспомнить строку Бодлера: “Под бичом Наслаждения — тот палач беспощадный”» (Blanc, 2004, p. 29) [перевод мой – П.З.].

⁷ Уличный механический орган Limonaire Frères производился в Париже в 1886–1897 годах

Действительно, радость оказывается непродолжительной, и вновь сгущающиеся минорные краски, возникающий в педали органа мотив терции (ц. 43 + 4т.) приводят к возвращению тем Интродукции и возобновлению основного конфликта в Эпilogue.

Но после всего произошедшего роковая тема не получает такого же полновластия, какое она имела во вступительной части. Уже через два такта ее останавливает небольшое построение в духе католического трёхголосного пения, о котором шла речь (см. пример 7). В нём можно усмотреть символическое значение. Так страданию, саморазрушению и смерти противостоит вечная, непоколебимая сила. Им противостоит Бог.

Отсюда же – наиболее контрастный эпизод концерта, его тихая кульминация. Лирическая, самая интимная мелодия концерта, о которой уже шла речь (соло альты и соло виолончели, см. пример 8) постепенно затухает и удаляется, как молитва, уходящая на небеса или как сам Бог, явившийся и показавший Свое явное присутствие. Динамика уменьшается до тех пор, пока звучание органа и струнных практически не превращается в шёпот...

На этом моменте у меня всякий раз возникает желание остановить звучание музыки и не дослушивать до конца. Однако для Пуленка конфликт не исчерпан. Так, за космосом, отстранением, бытием в других сферах следует возвращение к реальности с её драматизмом – роковой мотив терции у литавр звучит затаённо и мрачно, а орган воскрешает повелительные возгласы начальной темы во всей мощи своего звучания. Концерт завершается концентрированным ударом тутти.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Концерт для органа, струнных и литавр Франсиса Пуленка представляет собой особенное сочинение в контексте творчества и жизни композитора. Оно отразило в равной мере и музыкальные, и духовные его поиски.

На решение Концерта, начиная от выбора инструментального состава, заканчивая трактовкой тематического материала и отмеченными

интертекстуальными связями, наложил заметный отпечаток факт возрождения христианской веры Пуленка. Предметом цитирования становились не только фрагменты собственных сочинений Пуленка (это черта творческого метода композитора), но и произведений классиков прошлого (Баха, Чайковского) и современности (упомянутых сочинений Стравинского). Вместе они создают особенное соотношение смыслов, их наложений и сочетаний.

Такие сочетания открывают пространство для сравнений, через которые можно выявить содержание произведения. В этом отношении, рапсодичность или барочная фантазийность формы, строение и организация частей, напоминающих разные жанры барочной и более старинной музыки (концерт, ария, фантазия, хорал), открывает ту грань, о которой сам Пуленк говорил: *«Пуленк на пути к монастырю, очень в духе XV века, если хотите»*. Это замечательная попытка обратиться к опыту прошлого и внедрить его в атмосферу собственного музыкального языка и собственных психологических переживаний. Меллерс отмечал: «Его стилистический плюрализм, схожий с таковым в “Сельском концерте”, но более противоречивый, охватывает французские традиции от Средневековья до Ренессанса и барокко, в процессе родня Баха с французской цивилизацией» (Mellers, 1993. P 90). Но, как мы могли заметить, также и с русской цивилизацией.

В этом отношении любопытно сравнить финалы Шестой симфонии Чайковского и Органного концерта Пуленка. Оба композитора сквозь всё сочинение проносят идею определения цели, ценности и смысла жизни перед лицом смерти. В обоих произведениях смерть присутствует явно, не как аллегория или далёкий страшный образ, а как нечто реальное и близкое. Да, конечно, ощущение её разное. Для Чайковского это скорее предчувствие смерти, предстояние перед ней, и потому возникает потребность в оценке всего прошедшего жизненного пути. В случае Пуленка, смерть – это нечто свершившееся рядом, это то, что побудило его к мысли о ней и заставило пройти путь к принятию её неизбежности.

Разницу я нахожу в итогах. Для Чайковского это ощущение близкого конца, суд над собой, страх осуждения и оставленности Богом. Пуленк, обретя свет, надежду, опору в Боге и религии, не получает ответа на вопрос: «Как жить дальше?», но находит силы принять присутствие смерти, как данность. Мы не слышим счастливого конца или проповеди о радости жизни. Возвращение рокового мотива символизирует реальность, которую герой концерта не покидал, находясь в размышлениях и воспоминаниях. Это символ новых трудностей, новых испытаний, но теперь их возможно превзойти.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акопян, Л.О. (2010). *Музыка XX века. Энциклопедический словарь*. Москва: Практика.
2. Зимодро, П.С. (2025). О роли одного мотива в творчестве Пуленка. *Флорестан*. <https://florestan-amu.ru/poulenc>
3. Медведева, И. А. (1969). *Франсис Пуленк*. Москва: Советский композитор.
4. Blanc, F. (2004). *Maurice Durufle et Le Concerto pour orgue et orchestre à cordes de Francis Poulenc*. <https://poulenc.fr/articles/le-concerto-pour-orgue-par-frederic-blanc/>
5. Daniel, K.W. (1982). *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style*. Michigan: UMI Research Press.
6. Ebrecht, R. (2021, May 9). Registration Practice in the Poulenc Organ Concerto. *Vox Humana*. <https://www.voxhumanajournal.com/ebrecht2021.html>
7. Lacombe, H. (2013). *Francis Poulenc*. Paris: Fayard.
8. Mellers, W. (1993). *Francis Poulenc*. Oxford: Oxford University Press.
9. Nichols, R. (2020). *Poulenc a biography*. Yale: Yale University Press.
10. Poulenc, F. (1994). *Francis Poulenc, Correspondance 1910–1963, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes*. Paris: Fayard.
11. Poulenc, F. (2011). *J'écris ce qui me chante: Textes et entretiens réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon*. Paris: Fayard.