

УДК 780.649.082.4:78.071.1Пуленк"19"(44)(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-2-28>

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*

ОРГАННИЙ КОНЦЕРТ ФРАНСІСА ПУЛЕНКА ЯК МОДЕЛЬ ЖАНРОВОГО СИНТЕЗУ

У статті розглянуто Концерт для органу, струнних і литавр Франсіса Пуленка (FP 93, 1938), який займає особливе місце у доробку композитора. Твір віддзеркалив перелом у художньому світогляді Пуленка та ознаменував народження нового типу пуленківського жанрового синтезу, у якому органічно поєдналися світські й релігійні начала, історичні й модерні стилістичні пласти. Метою дослідження є історико-музикознавчий аналіз Концерту як моделі жанрового синтезу, зумовленого особистісними, духовними та культурними чинниками, а також простеження історії його створення як процесу, що визначив своєрідність образного змісту й композиційної організації твору. Особливу увагу приділено чотирирічній історії написання Концерту, яка розгорталася на тлі внутрішньої духовної кризи митця й звернення до сакральної традиції. Саме ці чинники вплинули на остаточний характер образної концепції та архітектоніки твору. Охарактеризовано структуру Концерту, контрасти між сакральною зосередженістю та грайливо-іронічними епізодами, а також синтез історичних моделей – від барокових до неокласичних зразків ХХ століття – із сучасними естетичними практиками: стилістичним колажем, алюзіями на культурні коди, іронією та драматургічною грою. Проаналізовано взаємодію органа й струнних, роль литавр у формуванні драматичних акцентів, а також ліричну інтонаційну зосередженість середніх і фінальних розділів твору. Матеріали епістолярної спадщини Пуленка доповнюють музикознавчий аналіз, даючи змогу глибше усвідомити авторське бачення жанрового синтезу як відкритої та динамічної форми музичного мислення. У висновках підсумовано, що Концерт постає як твір-перелом, який підриває усталене уявлення про «чарівного месє Пуленка». Наголошено, що Концерт посів у творчості Пуленка виняткове місце, уособивши становлення нового типу жанрового синтезу й позначивши рубіж його художньої зрілості.

Ключові слова: творчість Франсіса Пуленка, концерт для органу, жанровий синтез, 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*

THE ORGAN CONCERTO BY FRANCIS POULENC AS A MODEL OF GENRE SYNTHESIS

The article discusses Francis Poulenc's Concerto for Organ, Strings and Timpani (FP 93, 1938) as an exceptional work in the composer's oeuvre, which marked a turning point in his artistic worldview and gave birth to a new type of genre synthesis, combining secular and religious elements, historical and modern stylistic layers. The aim of the study is to provide a historical and musicological analysis of the Concerto as a model of genre synthesis, conditioned by personal, spiritual and cultural factors, as well as to trace the history of its creation as a process that determined the uniqueness of the work's imagery and compositional organisation. Particular attention is paid to the four-year history of the formation of the idea for the Concerto, which unfolded against the backdrop of the artist's internal spiritual crisis and his turn to sacred tradition. It was these factors that influenced the final character of the work's imagery and architecture. The structure of the Concerto is characterised, as are the contrasts between sacred concentration and playful, ironic episodes, as well as the synthesis of historical models – from Baroque to neoclassical examples of the 20th century – with contemporary aesthetic practices: stylistic collage, allusions to cultural codes, irony, and dramatic play. The interaction between the organ and strings, the role of timpani in forming dramatic accents, and the lyrical intonational concentration of the middle and final sections of the work are analysed. Materials from Poulenc's epistolary heritage complement the musicological analysis, providing a deeper understanding of the author's vision of genre synthesis as an open and dynamic form of musical thinking. The conclusions summarise that the Concerto appears as a turning point, undermining the established image of the «charming Monsieur Poulenc». It is emphasised that the Concerto occupied an exceptional place in Poulenc's work, embodying the emergence of a new type of genre synthesis and marking the turning point of his artistic maturity.

Key words: the oeuvre of Francis Poulenc, organ concerto, genre synthesis, 20th-century music, French music.

Постановка проблеми та аналіз досліджень.

«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» (Gammie, 2001). Це спостереження Девіда Гемі не лише фіксує унікальний статус концерту, а й актуалізує питання культурно-історичної тягlosti жанру органного концерту 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, Марселя 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 посідає виняткове місце. Його унікальність визначається як неповторним стилістичним синтезом, так і особливою історією становлення задуму. Його первісний імпульс, зумовлений приватним замовленням меценатки княгині Едмон де Поліньяк, яка прагнула отримати «легку і приємну музику» для домашнього органа, протягом чотирьох років трансформувалася у твір «серйозний і суворий», що демонструє зовсім «нову тенденцію» (Lacombe, 2013: 476).

Ця еволюція концепції концерту відобразилася безпосередньо на його музичній тканині. Композиція втілює широкий спектр стилістичних мов, поєднуючи елементи церковної органної традиції з живими, іноді іронічними народними мотивами, що нагадують атмосферу ярмаркового майданчика. Внутрішня полярність твору проявляється у контрасті між спонтанною радістю та глибокою меланхолією, між екзальтованою експресією і стриманою рефлексією, що відлунує особисті переживання Пуленка під час його екзистенційної кризи 1936 року. Саме ця суперечливість – поєднання життєстверджуючих та ностальгічних пластів – надає концерту динаміки і багатшаровості, роблячи його не лише жанрово інноваційним, а й психологічно насиченим, здатним одночасно звертатися як до інтелектуальної, так і до емоційної сфери слухача.

Після смерті композитора Органний концерт довгий час залишався майже невідомим у Фран-

ції¹, але одразу здобув популярність за кордоном, особливо у США. Проте в контексті загального ренесансу творчості Пуленка на початку XXI століття² як на батьківщині композитора, так і по всьому світу, твір почав регулярно виконуватися як на міжнародних сценах, так і в Україні³, що свідчить про стійкий концертний інтерес до нього.

Цей виконавський аспект цілком корелює з увагою до Органного концерту Пуленка з боку західних музикознавців та музичних критиків-публіцистів. Окремі розділи фундаментальних біографічних монографій про композитора – Ерве Лякомба (Lacombe, 2013: 476–479), Анрі Еля (Hell, 1978: 152–155) та Карла Шмідта (Schmidt, 2001: 227–228) – присвячено історичним обставинам створення твору та його рецепції. Джеймс Фрейзер, досліджуючи життєвий і творчий шлях Моріса Дюрюфле – відомого французького органіста, композитора та першого виконавця пуленківського Концерту для органа, – приділив главу історії його написання та перших виконань (Frazier, 2007: 69–75). Важливі відомості про еволюцію задуму, процес роботи та композиторські рефлексії містяться у листах та інтерв'ю Пуленка (Poulenc, 1994, 2001). Серед сучасних джерел осмислення твору слід відзначити програмні матеріали, зокрема розділи буклету Сіднейського симфонічного оркестру, підготовлені ведучою передконцертних лекцій та редакторкою програмних видань Івон Фріндл (Connesson; Frindle; Kerry, 2024), а також анотацію Девіда Геммі до диску із записом органних творів Франсіса Пуленка, Самуеля Барбера та П'єра Петі (Gammie, 2001). Водночас в українському музикознавчому дискурсі Органний концерт залишається майже поза увагою. Твір побіжно розглянутий у статті Олени Антонової (Антонова, 2020) в контексті дослі-

¹ Зокрема про це свідчить перший біограф Пуленка Анрі Ель, який у 1978 році писав «Цей концерт вже давно є популярним твором за кордоном <...>. У Франції він майже невідомий. З часу виконання під керівництвом Мюнша концерт для органа рідко виконувалася. Чи це через помірний інтерес французів до органа, чи, скоріше, слід звинувачувати незвичайний характер цього концерту в творчості Пуленка?» (Hell, 1978: 154–155).

² Про це докладніше див. (Різаєва, 2018: 16, 42, 45–46).

³ В останні п'ять років Концерт для органа Пуленка в Україні виконували, зокрема, на сценах Київської, Львівської та Хмельницької філармоній, а також у Національному будинку органної та камерної музики, про що свідчать анонси подій на сайтах.

дження інструментального концерту в творчості Пуленка, та згадується у дисертації Олени Жукової (Жукова, 2009).

Враховуючи майже повну відсутність спеціальних досліджень Органного концерту Франсіса Пуленка в українському музикознавчому дискурсі, виникає потреба систематично окреслити його особливості та значення. Саме це зумовило постановку **мети статті**: здійснити історико-музикознавче дослідження Концерту для органу Пуленка як моделі жанрового синтезу, що поєднує різні музичні традиції та стилістичні пласти, а також простежити процес його створення як чинник, що зумовив специфіку цього синтезу. Особливу увагу приділено факторам, що зумовили зміну творчого світогляду композитора під час написання Концерту і позначилися на поєднанні у творі світського й релігійного начал.

Виклад основного матеріалу. Концерт для органа, струнних та литавр соль мінор, FP 93 Франсіса Пуленка займає особливе, якщо не унікальне місце як у творчості композитора, так і в історії жанру органного концерту XX століття. Моріс Дюрюфле, перший виконавець партії органу Концерту соль мінор, відмічав: «До Пуленка мало хто з композиторів ризикував писати для органу та оркестру. Загальновідомо, як важко поєднати та узгодити ці два інструменти через... їх майже несумісні звучання. Чутлива нервозність струнних, поетичність дерев'яних духових та валторн, яскравість мідних духових... здаються несумісними з міксом звуків органу: холодним, віддаленим, недоступним, непроникним царством... 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. Він зберіг струнний ансамбль, віддавши йому всю виразність, всю музичну чутливість партитури. Так само він зберіг литаври, щоб забезпечити ритмічне життя. <...> В результаті отримано абсолютно оркестрове письмо, досконале рівновагу, дивовижну присутність і звучання, що характеризується однорідністю, гнучкістю, різноманітністю і надзвичайною переконливістю. Цей метод, новий і дуже особистий, є віхою в історії органу, яку кілька симфонічних композиторів не вагалися наслідувати і освоїти» (Frazier, 2007: 73).

Увага до інструментального колориту була завжди притаманна французькій традиції. Французька органна музика XVII–XVIII століть вирізнялася прагненням розкрити барви інструмента та його регістрову палітру, на відміну від німець-

кої школи, для якої визначальною була зосередженість на композиційній майстерності й контрапунктичних техніках, що зумовило національну відмінність у жанрових пріоритетах і стилістиці (Connesson; Frindle; Kerry, 2024: 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 (Aristide Cavaillé-Coll, 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) та Шарля Турнеміра (Charles Tournemire), а також симфонічні за масштабом роботи для органа Шарля-Марі Відора (Charles-Marie Widor) і Луї В'єрна (Louis Vierne). У 1920–1930-х органна культура Франції збагачувалася величними творами Марселя Дюпре, Олів'є Мессіана, Жана Алена (Jean Alain) та вже згаданого 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 салон Вінаретти Зінгер⁴ – княгині Едмон де Поліньяк, спадкоємиці великого статку відомої компанії швейних машинок Singer, 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 (Frazier,

⁴ «У приватному салоні княгині Едмон де Поліньяк, 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 (Frazier, 2007: 71). Ательє, оформлено у стилі Людовика XIV, вміщувало до 100 гостей.

2007: 69). Княгиня Едмон де Поліньяк підтримувала мистецтво і збирала навколо себе найвпливовіших діячів культури: Дягілєва, Форє, Шабріє, Саті, Равеля, Фалью, Ігоря Маркевича та Стравінського. Водночас вона була спражнім «колекціонером музичних скарбів» – замовляла твори у видатних сучасних композиторів, включаючи Ігоря Стравінського та Мануеля де Фалью (Connesson; Frindle; Kerry, 2024). Перший твір, який Франсіс Пуленк написав на замовлення меценатки, – Концерт для двох фортепіано (1932). Він став кульмінаційним виявом і водночас своєрідним підсумком «бешкетного» паризького періоду автора балету *Les Biches* (1924): у ньому 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 кантילени. В певній мірі цей блискучий концерт підсумував легковажний *esprit* Пуленка і позначив своєрідну межу (Gammie, 2001).

Загальновідомо, що замовлення концерту для органа надійшло від княгині Едмон де Поліньяк через Надю Буланже, яка з 1933 року стала її радницею щодо нових замовлень і організації концертів. Восени 1934 року воно спершу було запропоноване не Пуленку, а Жану Франсе. Останній, будучи зайнятий іншими зобов'язаннями, відмовився й рекомендував Пуленка, який з ентузіазмом прийняв пропозицію (Lacombe, 2013: 476). 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 (Frazier, 2007: 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 органа» (Poulenc, 2001: 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 Schmidt, 2001: 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: *Grande Suite [Les Soirées de Nazelles]* для фортепіано та Концертом для органа та оркестру» (Schmidt, 2001: 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...» (Poulenc, 2001: 434). Але ця версія, завершена навесні 1936 року, не задовольнила його, і восени того ж року, після трагічної загибелі близького друга П'єра-Октава Ферру та паломництва до Рокамадур у серпні, він повернувся до партитури. Екзистенційна криза (смерть друга, глибока депресія) стала імпульсом до духовного навернення митця й народження його сакральних творів, першим із яких були Літанії Чорної Богоматері (1936) для жіночого хору та органа⁵, де орган виступає не в якості акомпанементу, а самостійним учасником музичної драматургії, підкреслюючи духовну напругу твору. Безперечно, трактування партії органа в Літаніях можна пов'язати з досвідом Пуленка, набутим у процесі розробки партії органа для Концерту, де він уперше детально осмислював його темброві й виконавські можливості.

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» (Poulenc, 1994: 434). У цих словах композитор ненавмисно сформулював своє творче кредо: «недосконала досконалість» не є ознакою слабкості чи сумніву, а навпаки – підкрес-

⁵ Важливо зазначити, що це був перший завершений твір Пуленка, де він звертається до органа.

лює 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 композитор ще зазначає, що продовжує наполегливо працювати над Концертом, і наприкінці місяця оголосив про його завершення – без урахування доопрацювань разом з Надею Буланже. У липні того ж року він виконав партитуру для принцеси, але остаточне редагування тривало й у серпні під час перебування в Ано. Нарешті, 24 серпня він телеграфує Буланже: «Повернуся в неділю, концерт нарешті закінчений, дуже задоволений ...» (Lacombe, 2013: 476). Можливо, саме тоді, під час останньої редакції, Пуленк додав литаври, про які раніше ніколи не згадував.

Уперше Концерт для органу, литавр і струнного оркестру соль мінор був виконаний у приватному салоні принцеси де Поліньяк Морисом Дюрюфле під керівництвом Наді Буланже 16 грудня 1938 року, а його публічна прем'єра відбулася 21 червня 1939 року у залі Gaveau за участю Дюрюфле та Паризького оркестру під керівництвом Роже Дезорм'єра.

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» (Poulenc, 2001: 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 (Gammie, 2001). 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...» (Poulenc, 2001: 434).

Найпомітнішою рисою твору є багатшаровий 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 форми⁶ апелює до традицій барокових фантазій і токат Букстегуде (Connesson; Frindle; Kerry, 2024). Поряд із цими алюзіями композитор використовує сучасну гармонію, що контрастує з бароковим тоном, надаючи твору внутрішньої драматичної напруги.

Концерт для органу Пуленка складається з семи частин, які, подібно до структури «Ранкової серенади» (Aubade), логічно та безперервно пов'язані між собою. Твір розпочинається драматичними акцентами та 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 (Lacombe, 2013: 477–478). Його власні вказівки до виконання, адресовані американському органісту Е. Пауеру Бігсу, відображають ці контрасти та стилістичну багатгранність: «Забудьте про Генделя – грайте в дуже французькому стилі, помпезно, весело і гостро (помпезно в вступі) – два *andantes* не повинні тягнутися, суворо в такт, без *rubato* – сольна каденція повинна бути дуже швидкою і жвавою – приземляйтеся прямо на великі акорди (соль мінор) з надзвичайною силою (литаври сухі і тверді) – фінальне *Allegro* повинно 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» (Schmidt, 2001: 353). 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 писав один із критиків наприкінці життя Пуленка: «Священне і світське взаємодіють тут, утворюючи союз, що відповідає найглибшій природі композитора» (Connesson; Frindle; Kerry, 2024: 12).

Рецензенти 1930-х років зауважували парадоксальну еклектичність концерту. Оглядач журналу

⁶ Загальна форма нагадує арку: Вступ (A), *Allegro giocoso* (B), *Andante moderato* (C), *Tempo allegro* (з використанням матеріалу перших трьох розділів), *Très calme* (C), *Allegro* (B), *Tempo introduction* (A).

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?» (Lacombe, 2013: 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.

Важливим наслідком є й новий підхід до форми. Концерт не протиставляє соліста й оркестр, а інтегрує їх у єдину динамічну тканину. Орган і струнні іноді ведуть діалог, іноді супроводжують один одного, утворюючи рівноправний ансамбль, що відходить від традицій *concerto grosso*. Така концепція органічно поєднує архаїчне та модерне й дозволяє здійснити виконання як у концертній залі, так і в церкві, на що наголошував і сам композитор (Poulenc, 2001: 794).

Таким чином, Органний концерт стає не лише експериментом у галузі жанру, а й ключовим етапом світоглядної та стильової еволюції Пуленка. Він демонструє можливості жанрового синтезу як засобу виявлення нової художньої ідентичності композитора, що відтепер сприймає себе не лише як майстра витончених світських *divertissements*, а й як митця, здатного до глибокої духовної рефлексії.

Висновки. Порада Пуленка Бігсу щодо інтерпретації Концерту для органу – «Забудьте про Генделя...» – могла б органічно продовжуватися словами «Забудьте про “Пуленка”». Твір справді підривав довгий час усталене сприйняття французького композитора як «чарівного месє Пуленка» (Connesson; Frindle; Kerry, 2024: 12). У своїх інших концертах Пуленк втілює легкість, безтурботність і блискучу грайливість: музика яскрава, весела, дотепна, часом глузлива, але

завжди природна й зрозуміла слухачеві. Концерт соль мінор для органу, струнних і литавр стоїть особливим: еклектичність і строкатість стилів, пов'язаних із «серйозним» інструментом – органом, а також несподіваний жанровий вибір, що виводить композитора за межі його традиційного світського письма, створюють ефект порушення очікувань слухача.

Твір поєднує різні музичні світи – від серйозного, майже сакрального, до грайливого, близького до легких юнацьких забав. Така багатоплановість демонструє новаторську природу жанрового синтезу, характерного для Пуленка, де музичні контрасти стають засобом художнього осмислення, а не простого декоративного ефекту. Водночас тривалий і глибокий процес створення Концерту, який тривав майже чотири роки, дав можливість композитору переглянути концепт твору: особисті переживання, трагічна втрата друга та поїздка до Рокамадору сприяли формуванню внутрішньої динаміки і тонкої драматургії, що поєднує світське й релігійне начало.

У завершальному *Andante moderato* та заключних епізодах Пуленк досягає нової для себе сфери вираження – лаконічної, зосередженої лірики, яку дослідники пов'язують із пізнішими духовними творами, зокрема «Діалогами кармеліток». Саме тут музика демонструє особливу здатність інтегрувати різні стилі та історичні впливи, від Бароко до сучасності, у цілісну композиційну структуру. Концерт для органу проявляє Пуленка у його найскладнішому та найглибшому вимірі: твір не є релігійним, проте насичений побожністю, суворістю й елегантністю, відчуттям внутрішньої концентрації й художньої свободи.

Таким чином, Концерт для органу є унікальним у творчості Пуленка: він об'єднує різноманітні музичні світи, демонструє новаторство жанрового синтезу, окреслює нові можливості вираження для композитора й залишає незабутнє враження як на слухачів, так і на дослідників його музики.

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. 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.
4. 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>
5. Frazier J. E. Maurice Duruflé: The Man and His Music. NED, new ed. Rochester, NY: University of Rochester Press; Boydell & Brewer, 2007. 402 p. (Eastman Studies in Music). JSTOR: <https://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt14brtztv>

6. 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>
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, 2001. 979 p.
11. Schmidt, Carl B. Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2001. 621 pp.

REFERENCES

1. Antonova O. H. (2020). Instrumentalni kontsert u tvorchosti Fransisa Pulenka: proektsii zhanru. [Instrumental concert in the creativity by Francis Poulenc: genre projections]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. № 1 (46). p. 43-55. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414052x.1\(46\).2020.198505](https://doi.org/10.31318/2414052x.1(46).2020.198505)
2. Zhukova, O. (2009). Fortepianna tvorchist Fransisa Pulenka v konteksti frantsuzkykh klavirnykh tradytsii [Frances Poulenc's piano work in the context of French clavier traditions]: dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 Muzychne mystetstvo / Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 218 p. [in Ukrainian].
3. 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. mystetstvoznavstva : 17.00.03 Muzychne mystetstvo / Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 251 p. [in Ukrainian].
4. Connesson G., Frindle Y., Kerry G. (2024) 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>
5. Frazier J. E. (2007) Maurice Duruflé: The Man and His Music. NED, new ed. Rochester, NY: University of Rochester Press; Boydell & Brewer. 402 p. (Eastman Studies in Music). JSTOR: <https://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt14brtztv>
6. Gammie D. (2001) 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. URL: <https://web.archive.org/web/20120302185913/http://www.spinningdogrecords.com/ndckd180.html>
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]
11. Schmidt, Carl B. (2001) Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc. Hillsdale, NY: Pendragon Press. 621 pp.

Дата першого надходження рукопису до видання: 09.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 24.11.2025

Дата публікації: 19.12.2025