

НЕОКЛАССИЧЕСКАЯ ЛИНИЯ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ФРАНСИСА ПУЛЕНКА

Михайлова О.В., ассистент-стажер кафедры
концертмейстерского мастерства

Харьковский государственный университет искусств
им. И.П. Котляревского

Аннотация. В статье рассматривается связь лирики Франсиса Пуленка с традицией французской вокальной музыки. Основное внимание уделяется жанровому генезису миниатюр композитора, ориентированных на музыкальные и поэтические достижения XVI-XVIII веков.

Ключевые слова: традиция, неоклассицизм, ария, французская *chanson*.

Анотація. Михайлова О.В. Неокласична лінія в камерно-вокальній творчості Франсіса Пуленка. В статті розглядається зв'язок лірики Франсіса Пуленка з традицією французької вокальної музики. Основна увага приділяється жанровому генезису мініатюр композитора, орієнтованих на музичні та поетичні досягнення XVI-XVIII століть.

Ключові слова: традиція, неокласицизм, арія, французька *chanson*.

Annotation. Mihaylova O.V. **Neoclassical line in Francis Poulenc's vocal creation.** In this article is considered the connection of Francis Poulenc's lyrics with tradition of French vocal music. In the center of attention is the genre genesis composer's miniatures oriented on musical and poetical achievements of XVI-XVIII centuries.

Key words: tradition, neoclassicism, air, French *chanson*.

Постановка проблеми. Характер первых камерно-вокальных сочинений и поэтические интересы Франсиса Пуленка позволяют говорить о неоклассицистской природе данного периода его творчества. Так, начало исканий «французского Шуберта» в области вокальной лирики ознаменовалось экскурсом в литературу средневековья в цикле миниатюр «Бестиарий, или кортеж Орфея» (1919). Продолжая экспериментировать со старинными текстами, композитор обращается в 1924 году к поэзии Пьера Ронсара, создав цикл из пяти песен, а позже – в 1926 году, появляются «Озорные песни» на анонимные тексты XVII века. Наконец, замыкает данный период «Эпитафия» на стихи Франсуа Малерба – представителя XVII века. Вместе с тем, опора на национальные традиции не ограничивается использованием образцов старинной поэзии. Ориентация на поэзию XVI-XVII веков является внешним фактором, позволяющим определить направленность интересов композитора, в то время как подробный анализ музыки обнаруживает множество скрытых, на первый взгляд, моментов опоры на французскую музыкальную традицию, связанную, прежде всего, с развитием национальной *chanson*, а также бытовавшей позднее арии и как отдельного музыкального произведения, и как составляющей французской лирической трагедии. В миниатюрах Пуленка, принадлежащих к раннему периоду творчества, встречаются черты многих видов данного жанра – галантной придворной арии (*air de cour*), куртуазной, серьезной (*air sérieux*), танцевальной инструментальной пьесы, носившей название *air française*, и, наконец, арии оперной – сольного номера лирической трагедии Ж.Б. Люлли.

Множественность представленных линий требует от исследователя детального знакомства с каждым из образцов, так как Пуленк не следует по пути использования некой типизированной модели. О разности его интересов в этой области может свидетельствовать целый ряд рассматриваемых нами произведений. В частности – это Арии на стихи Жана Мореаса, «Эпитафия» на текст Малерба, а также миниатюры, возникшие гораздо позже, в период активной работы композитора с текстами современных поэтов – «Молитесь о мире» на слова Шарля Орлеанского и, наконец, «Гимн» на стихи Жана Расина, что свидетельствует о постоянной приверженности композитора к поэтике и жанровой палитре стихотворной лирики прошлых столетий.

Анализ литературы, посвященной данной проблеме. Творчество Франсиса Пуленка в целом и, в частности, его вокальная лирика недостаточно изучены в отечественном и зарубежном музыковедении. Наиболее значительным исследованием можно назвать монографию И.Медведевой, где представлен общий обзор жизни и деятельности композитора. Сведения об отдельных циклах его миниатюр, снабженные краткими характеристиками, встречаются в статьях справочно-информативного плана и учебных пособиях. Связь камерно-вокального творчества композитора XX века с корнями национальной вокальной музыки рассматривается впервые, что обуславливает актуальность избранной темы.

Основной раздел. Одним из наиболее ярких примеров опоры, как на поэтическую, так и на вокальную традиции служит центральный цикл раннего периода – Арии на стихи Ж.Мореаса (1927-1928). Принадлежность стихов поэзии XX века, на первый взгляд, исключает это произведение из контекста классицистской направленности поисков Пуленка. Однако известно, что Мореас принадлежал к когорте поэтов, культивировавших в противовес символизму вкус к прозрачности классического стиха. Кроме того, связь цикла миниатюр с традициями национальной вокальной музыки XVII-XVIII веков раскрывается, прежде всего, в принадлежности сочинений к чрезвычайно популярному в то время жанру арии, который и поэт, и композитор выносят в название. Подытоживая наблюдения исследователей в области французской вокальной арии, можно выделить ряд черт, заимствованных Пуленком из той или иной разновидности жанра. Так, от *air de cour* Пуленк наследует четко метризованную, ритмически оживленную мелодию и куплетную структуру с отчетливым силлабическим выпеванием текста, от строфических куртуазных арий – их танцевальную природу, что восходит к народно-песенной традиции. Иная сторона миниатюр Пуленка связана с преемственностью черт оперной арии Ж.Б. Люлли. Известно, что большинство арий первых лирических трагедий имели облик, отличный от народно-песенных образцов: мелодия носила декламационный характер, обладала значительным эмоциональным потенциалом, накал которого возрастал за счет сквозного развития материала. И вместе с тем, Люлли не была чужда народная черта французской музыки – танцевальность, которая проникала не только в инструментальные номера его опер, но и в арии, что ощущалось и в аккомпанементе, и в характере вокальной партии. Пуленк заимствует у Люлли принцип сквозной драматургии, который предстает в «Романтической арии» (№1) в виде калейдоскопа оттенков настроения героя, в «Серьезной» (№3), – демонстрируя своеобразную эволюцию культурных процессов. Танцевальность же, как истинно национальная черта, затронувшая и народную, и профессиональную музыку, проявилась в ритмике, характере и интонационном составе мелодии начальных миниатюр (№№ 1, 2).

Неоклассицистские устремления Пуленка не ограничиваются только национальной традицией, а вбирают в себя более широкий опыт западноевропейской музыки, демонстрируя открытость композитора к инновациям. Так, вторая и четвертая арии – «Сельская» и «Быстрая» – строятся на манер итальянских оперных арий *da capo*, выявляя преемственные черты с творчеством крупнейшего представителя неаполитанской оперной школы Алессандро Скарлатти (1660-1725), который отдавал предпочтение именно такой форме сольного высказывания.

Дополнительным аспектом, утверждающим родство данного вокального цикла с эстетическими принципами неоклассицизма, является отобранный композитором поэтический текст. Творческие ориентиры Ж.Мореаса, как и других поэтов начала века, например, А.Самена, Ле Кардонеля, образовали своего рода противодвижение символизму. Средством достижения поставленной цели явился для поэта классический французский александрийский стих, определивший метрику арий. Лишь во второй, «Сельской», арии Мореас нарушает избранную установку, используя выразительность неравносложного строения стиха. Данный художественный прием способствует усилению контраста, заложенного в характере текста: здесь непринужденное идиллическое состояние противопоставляется драматическим переживаниям обрамляющих миниатюру первой и третьей арий. Пуленк вслед за Мореасом идет по пути сохранения классических правил высокой поэтической декламации, озвучивая конечное немое «е», которое по традиции произносилось в противовес живой разговорной речи. Таким образом, совокупность музыкальных и поэтических средств, опирающихся на каноны эпохи классицизма, позволяет причислить данный цикл к периоду, ориентированному на «старину», несмотря на сотрудничество Пуленка с современным поэтом.

Если ряд перечисленных свойств представляет собой обобщенную характеристику цикла, то каждая ария в отдельности является образцом избирательного подхода композитора к понимаемой традиции. Так, в «Романтической арии» (№1) опора на танцевальную природу французского музыкального искусства определяется наличием примет гавота, выраженных постоянным повторением близкой танцу ритмической ячейки и четким акцентированием сильной доли, то есть лежащей на поверхности метричности. Это отсылает к традициям танцевальной арии – хореографического номера балетного спектакля Люлли, и еще глубже – в XVI век, когда еще до появления во Франции родоначальника классических оперы и балета, существовала традиция балетных спектаклей, соединявших танцы с сольным пением. Кроме того, четкое фразовое членение в сочетании с силлабическим выпеванием текста апеллирует к средствам популярного в XVII веке жанра куртуазной арии. Структура начальных тактов «Романтической арии», где четырехстрочная вокальная строфа

венчается развернутым инструментальным ригурнелем, предполагает дальнейшее деление на строфы, что было бы верным признаком куплетной кургуазной арии XVII века. Однако, последующий материал имеет все больше сходств с сольным номером французской лирической трагедии, строение которого подчиняется принципам сквозного развития. При этом членение арии на строфы не исчезает, но с каждым новым куплетом характер и вокальной мелодии, и инструментального сопровождения подвергается существенным изменениям: моторика аккомпанемента сменяется более сдержанным аккордово-фигуративным изложением, а танцевальная мелодия с ее пестрым интервальным составом приобретает ариозную гибкость и выразительность. Появление белых нот в верхнем регистре, на которые приходится кульминационные моменты, и значительное укрупнение составляющих мелодию длительностей, дополненное усиленной акцентуацией, свидетельствуют о заметном нагнетании напряжения. Очевидно, что строфическое строение композиции не придает сочинению черты куплетной песни, где с каждым новым куплетом значение предыдущих кульминаций утрачивается и процесс развития начинается заново; здесь новый материал, соответствующий новому тексту, способствует накоплению общего эмоционального накала.

Тип избираемого аккомпанемента, в котором на фоне альбертиевых басов звучит мелодия, дублирующая рисунок вокальной партии, не только воссоздает облик инструментального сопровождения арий лирической трагедии Ж.Б. Люлли, но и инструментальной фактуры других великих мастеров классической эпохи – Гайдна, Моцарта, Бетховена. Таким образом, комплекс избранных средств апеллирует к эпохе XVII-XVIII веков, не исключая при этом некоторой связи с вокальной миниатюрой XX века. Так, характер тонального движения отражает насыщенную драматургическую событийность, скрытую в поэтическом тексте. Основная тональность e-moll, экспонированная в первой строфе, в дальнейшем проходит сквозь череду модуляций, связанных с изменениями настроений в тексте: картины бури написаны посредством тональностей C-dur и G-dur, победа героя над испытаниями природы выражена красками E-dur, A-dur рисует картину золотой осени, с F-dur связаны ощущения предопределенности судьбы героя. Подобная степень детализации поэтического текста не характерна ариям риторической эпохи, а, скорее, говорит о стремлении композитора сочетать традиции национальной вокальной музыки с его собственным отношением к нюансам поэтических мотивов.

«Сельская ария» (№2) составляет контраст предыдущей напряженной и эмоционально насыщенной композиции. Ее непринужденность навеяна созерцанием идиллической деревенской природы и связанными с ней светлыми воспоминаниями героя. Деревенская простота и наивность

музыки достигается достаточно скупыми средствами: традиционные гармонические последовательности, завершающиеся классическими кадансами, секвенционные повторения мелодических оборотов, вокальная мелодия, поддержанная верхним голосом аккомпанемента, заключены в рамки танцевального ритмического рисунка. Все это роднит данную миниатюру, с одной стороны, с народной песней, которая в XVI веке также носила название «ария», с другой стороны, с *air francaise* – инструментальной пьесой танцевального характера, популярной в начале XVII века, на что указывает активная роль партии сопровождения при создании музыкального образа. Танцевальность здесь проявляется и в общем оживленном движении, и в круге интонаций, пестрящих широкими скачками и «резвыми» поворотами, не характерными песенной мелодике, и, наконец, в опоре на ритмический рисунок и характер аккомпанемента французской кадрили, что вновь заставляет вспомнить танцевальную арию балетного спектакля Люлли и природу сольных номеров его же лирических трагедий. Репризное повторение начальных строк свидетельствует об опоре на принципы арий *da capo* итальянских оперных мастеров – Монтеверди, Росси, позже – А.Скарлатти. Таким образом, избираемый композитором набор средств не призван обеспечить динамичное развитие материала, смену психологических состояний, отображая лишь ограниченный круг эмоций, на фоне светлых картин сельской природы. Однако, сохраняя тип аккомпанемента, Пуленк, все же, не избегает некоторой драматической событийности. Так, цепь отклонений из светлого, солнечного G-dur в ряд минорных тональностей, среди которых h-moll – одна из самых сумеречных красок, приводит к общему затемнению колорита и является основным приемом развития композиции. Не меньшее значение в драматургии миниатюры приобретает ритм поэтического текста. Ровность и размеренность александрийского стиха здесь заменены ритмикой верлибра, где длина строк колеблется от 8 до 13 слогов. Точно повторяющая все изгибы текста мелодия, делится, таким образом, на фразы разной длины, что явилось, наряду с тональной драматургией, еще одним средством детализации поэтических образов.

В «Серьезной арии» (№3) Пуленк раскрывает иную сторону истории национальной музыки, связанную с традицией французской *chanson*. Из множества наиболее характерных свойств жанра композитора привлекают, прежде всего, фактурные и ладо-гармонические особенности. Среди последних выделяется опора на консонанс в соединении со значительной ролью «интервальных последований, связанных с квинтовым тоном лада», а также «квартово-квинтовых и октавных диапазонов, длительно не заполняемых поступенным движением» [7, с. 275]. Показательным с этой точки зрения является первый двутакт «Серьезной арии», где начальный нисходящий квартовый ход от тоники к доминантовому тону на границе

тактов использован повторно, но уже в обращении. Позже, в четвертом такте, доминантовый тон вновь обретает ведущую роль, образуя при этом квартовый ход ко второй ступени «соль» и квинтовый – к тонике «фа». Октавные ходы также имеют место: например, в восьмом такте нисходящий, а затем восходящий, следуя один за другим, создают характерный облик мелодии старинной французской *chanson*.

Не менее важную роль в понимании Пуленком выразительных возможностей традиции играет фактура. В данном случае она отражает процесс эволюции хоровой полифонической песни XVI века в отдельный жанр серьезной арии для солиста в сопровождении ансамбля инструментов, бытовавший в XVII столетии, постепенно преображаясь в образец современного камерно-вокального искусства с присущими ему гармоническими закономерностями и принципами организации музыкальной ткани. Материал начальных тактов представляет собой многоголосную хорально-полифоническую ткань с характерной складу *chanson* свободно разветвляющейся мелодией сопрано и относительной самостоятельностью голосов. Однако, наличие отчетливо проступающих гармонических функций перекликается с отмеченной Т.Ливановой тенденцией поздних *chanson* к отходу от строгой полифонии и выходящей из этого «инструментализацией» ткани с поручением сопрано солирующей роли [9, с. 197]. Как результат отмеченных процессов, фактура последующего материала реорганизуется и приобретает вид гомофонно-гармонического письма, где на фоне аккордовой поддержки выделяются партии солирующего инструмента и уже получившего самостоятельную роль сопрано. При этом гармонический остов постепенно теряет четкие функциональные связи, присутствовавшие на начальном отрезке арии, приобретая в завершающем эпизоде характер современных диссонирующих «пуленковских» созвучий. Так, демонстрируя разные срезы национальной традиции, Пуленк отображает эволюцию эмоционального состояния героя от мрачных мыслей, выраженных полифонией *chanson*, к состоянию протеста и освобождения от их гнета в завершающем эпизоде, для которого композитор счел наиболее подходящими гармонические и фактурные средства музыки XX столетия.

Завершающая цикл миниатюр «Быстрая ария» (№4), выдержанная в форме *da capo*, с одной стороны, опирается на итальянскую оперную традицию, с другой – перекликается с формой песен К.В. Глюка, по свидетельству Ю.Хохлова, впервые использовавшего строение *da capo* в камерной вокальной музыке [14, с. 113]. На тесную связь с вокальной традицией прошлого указывают принципы взаимодействия музыки и слова, прием совпадения синтаксических и ритмических граней которых в сочетании с силлабическим соотношением мелодии и текста, берущий начало от французской *chanson*, сохранился в арии XVII века. Вместе с

тем, Пуленк не ограничивается описанным культурным ареалом. Немаловажную роль в расширении диапазона средств, отсылающих к традиции, играет местоположение миниатюры в цикле. Пуленк усиливает финальную функцию с помощью приемов, сближающих арию с сонатной формой финальной части симфонического цикла. Так, здесь можно говорить о наличии примет главной и побочной тем, на что указывает переход в параллельную тональность (от *c-moll* к *Es-dur*) и некоторые изменения рисунка вокальной мелодии во втором предложении, а также присутствие черт заключительной темы, утверждающей основную тональность в так называемой экспозиции. Средний раздел арии выполняет функцию разработки и отличается характерной тональной неустойчивостью, изменением фактуры в сторону уплотнения и насыщения новыми элементами. В репризе, где главная тема излагается в *f-moll*, а побочная, как и в экспозиции – в *Es-dur*, возврат в основную тональность происходит в заключительной теме, что говорит о сохранении традиционных тональных отношений классического сонатного *allegro*. Возникающие аналогии дополняются особенностями тематизма, в частности, мелодическими фигурациями из 16-х нот на фоне стаккатирующих аккордов аккомпанемента, терцовыми ходами, аккордовыми построениями с выделяющимся мелодическим голосом, повторностью разного рода, дополненными указанием темпа *presto* и авторским обозначением характера – «очень весело».

Таким образом, анализ арий позволил осмыслить понимание Пуленком традиции не только французской вокальной культуры, но и в целом европейской классической музыки. К национальным приметам относятся: танцевальная природа первых двух арий, опора на поэтику александрийского стиха в первой, третьей и четвертой миниатюрах, сквозное развитие первой и третьей композиций, сходное с драматургией оперных арий Люлли, наконец, ярко выраженные черты полифонической *chanson* в третьей арии. С другой стороны, репризное строение двух миниатюр (второй и четвертой) обнаруживает преемственность арий итальянских мастеров и, в то же время, параллель с однородными явлениями в немецкой музыке, связанных с именем Глюка. Наконец, выполнение четвертой арией функции финала сочинения позволяет говорить о его подчинении законам драматургии классического сонатно-симфонического цикла. Об этом свидетельствует также наличие всех характерных образных сфер симфонии: здесь и яркая, оживленная «Романтическая ария», и светлая кадрили в «Сельской арии», и медленная, лирическая «Серьезная ария», и, наконец, блестящий финал, представленный «Быстрой арией».

Важно отметить общие для всех четырех арий цикла свойства вокальной мелодии. Следуя за сложившимися национальными традициями, которые, по мнению В.Конен, «в музыке лежали главным

образом в сфере танца» [8, с. 12], Пуленк придал ей черты танцевальности в сочетании с типичными песенными принципами. Наряду с вышеупомянутой метричностью и частым повторением характерной танцу ритмической ячейки в первых ариях нельзя не отметить схожий для всех четырех миниатюр интервальный состав мелодической линии. С одной стороны, изобилующая квартовыми, квинтовыми и даже октавными ходами мелодия наследует квинтово-октавный тонический остов как национальной *chanson*, так и оперной традиции, связанной с именами Ж.Б. Люлли и Ж.Ф. Рамо. С другой стороны, интервальная пестрота в соединении с чисто силлабическим соотношением слова и музыки, почти исключаящим распевы рождает «песенно-танцевальную» мелодию [по классификации Е.Ручьевской, с. 12]. Тип мелодики данного цикла не предполагает, таким образом, той или иной меры детализации интонационного склада стиха. В цикле арий на стихи Мореаса Пуленк находит другие способы нюансировки поэтического текста, связанные здесь, как правило, с фактурными и ладо-тональными средствами. Таким образом, наследуя традиции XVI-XVIII столетий, Пуленк объединил множество разнородных тенденций в рамках одного музыкального произведения, что позволило композитору изобразить панораму развития французской вокальной миниатюры от национальной *chanson* до песни XX века.

В конце неоклассического периода композитор пишет «Эпитафию» (1930), где воссоздается атмосфера рубежа XVI-XVII веков. Надгробное посвящение Раймонде Линосье, близкой подруге Пуленка, его соратнице и духовному наставнику, потребовало от композитора привлечения особых средств. Наиболее созвучными духу избранной темы Пуленк находит средства эпохи барокко. Его привлекает масштабность и величие всего создаваемого не только в музыке и литературе, но и в архитектуре, представления композитора о которой в известной степени повлияли на облик композиции.

Лежащее в основе сочинения стихотворение Малерба представляет собой светлый, торжественный гимн красоте человеческой души. Исходя из характера текста, композитор стремится к величественному, гимническому звучанию, воссоздавая мощь органа – символа эпохи барокко. Об этом свидетельствуют трехстрочный облик партии сопровождения, восходящий к традиции записи органной музыки, где третий, нижний нотный стан отводился партии басового голоса, исполняемого обычно на ножной клавиатуре; более чем четырехоктавный диапазон аккомпанемента, делающий невозможным его охват на фортепиано одним человеком; одновременное проведение мелодии в трех октавах, что заставляет вспомнить механику копуляции, подключающую верхние регистры при игре на нижней клавиатуре или объединяющую звучность нескольких мануалов. Другими словами, руководствуясь

знаниями о возможностях механики органа, можно предположить, что удержанный бас предназначен для педальной клавиатуры, мелодию нужно играть в нижнем регистре с включенным механизмом удвоений, задействующим верхние регистры, а средняя строка предполагает ее воспроизведение в реальном виде без использования дополнительных приспособлений. Отдельную проблему составляет исполнение «Эпитафии» на фортепиано. Очевидно, что существует лишь два варианта: либо играть аккомпанемент в четыре руки, либо отсечь дублирующие голоса, найдя оптимальный вариант звучания.

В целом, привлеченные средства достаточно ярко воссоздают колорит эпохи: лежащее в основе сочинения стихотворение Малерба опирается на восьмисложную поэтику, которая, наравне с поэтикой александрийского стиха, является характерной приметой поэзии начала XVII века; органная природа аккомпанеента апеллирует к пышности и монументальности музыки барокко. Наконец, признания самого композитора о том, что звуковой образ «Эпитафии» стимулировался его представлениями об архитектуре эпохи Людовика XIII, в известной мере обнаруживают живописную природу данной миниатюры.

«Эпитафия» завершает этап активных поисков Пуленка в сфере претворения в музыке поэзии прошлых веков, но не ставит в них точку. Позже – в 30-е–40-е годы, композитор еще не раз вернется к старинным текстам, в частности, поэта XV века Шарля Орлеанского в миниатюре «Молитесь о мире» (1938). Это сочинение представляет особую ценность, являясь единственным образцом вокальной лирики, обнаруживающим глубокую религиозность Пуленка. Данная область пристрастий композитора в полной мере раскрылась в сфере хоровой музыки, в то время как его вокальные сочинения носят исключительно светский характер. Начиная с 1936 года, когда появляется первое хоровое сочинение на религиозную тематику – «Литании к Рокомадурской богородице», Пуленк с головой погружается в сочинение духовной музыки. Стефан Одель отмечает, что именно хоровая и духовная музыка позволила Пуленку полностью выразить себя, а сам композитор выражал уверенность, что если его музыкой заинтересуются через пятьдесят лет, то это будет скорее «Stabat mater», чем «Непрерывные движения» [13, с.47]. Возвращаясь к жанру литании, Пуленк пишет вокальную миниатюру-литанию, смиренную молитву о мире, вызванную предвоенным настроением композитора. Горячая, истовая вера для Пуленка – это, прежде всего, чувство глубокого смирения, которое он считал самым прекрасным в молитве. Его миниатюра «Молитесь о мире», пронизанная этим чувством, сопровождается ремарками автора «очень нежно и доверительно», «очень медленно и спокойно». Прозрачная, несколько однообразная хоральная фактура и преобладание приглушенной звучности создают ощущение тихо и

монотонно произносимой молитвы. И даже в момент уплотнения фактуры естественное при этом усиление звучности не приводит к яркой, «кричащей» кульминации, а, скорее, демонстрирует большой эмоциональный накал, нагнетаемый повторностью аккордовых построений. Этот прием придает молитве в ее кульминационный момент облик настойчивой мольбы-заклинания, за которой вновь следует смиренное спокойствие аскетичного, монотонного хора.

Отметим, что в песню переносится не только молитвенная природа литании, но и приемы организации музыкальной ткани, основным из которых является использование хоровой аккордовой декламации, с той лишь разницей, что хоровые партии распределяются теперь между солирующим сопрано и фортепианным сопровождением. Такой прием трансформации хоровой фактуры уже находил претворение в стилизованной под французскую *chanson* «Серьезной арии» на стихи Мореаса. Еще одним примером поручения фортепиано хоровой роли является «Гимн» на стихи Расина (1947). Здесь гимническое величие и торжественность вызвали увеличение числа голосов и расширение тесситурных рамок, в основном в сторону углубления басовой партии. Диапазон в три с половиной октавы между крайними голосами сопровождения вновь указывает на его органную природу. Таким образом, в «Гимне» – последнем сочинении на старинные стихи, композитор привлекает самый широкий набор средств, среди которых перераспределение хоровой фактуры между солистом и сопровождением, расширение диапазона аккомпанемента в расчете на возможности механики органа, и впервые отмеченная солирующая роль тембра баса. Очевидно, что обращение к выразительным особенностям органной и хоровой музыки позволяет Пуленку реализовать свои интересы в области духовной тематики, воссоздав при этом в сочетании со старинной поэзией колорит эпохи.

Таким образом, тяготение к «старинке», стремление композитора к простоте и ясности высказывания делают справедливым данное исследователями Пуленку второе имя – «Скарлатти «Шестерки»».

Литература:

1. Балашова Т.В. Французская поэзия XX века. – М.: Наука, 1982. – 392 с.
2. Булычева А. Метрическая регулярность и функциональность музыкальной формы в операх Ж.-Б. Люлли // Ритм и форма. Сб. ст. – СПб: «Союз художников», 2002. С. 97-109
3. Ги Эрисман. Французская песня. – М.: «Сов. композитор», 1973. – 152 с.
4. Глебов И. Французская музыка и ее современные представители // Шесть. Сб. ст. И.Глебова, С.Гинзбурга, Д.Мило. – Л: «ACADEMIA», 1926. – С. 25-51
5. Друскин М. Из истории французской музыки // Друскин М. О западноевропейской музыке XX в. – М.: «Сов. Композитор», 1973. – С. 92-128
6. Дюмениль Р. Современные французские композиторы группы «Шести». – Л.: Музыка, 1964.

7. Измайлова Л. Ладовые истоки музыкального языка Дебюсси // Вопросы теории музыки. Сб. ст. Ред.-сост. Скребков С. – М: Музыка, 1968. – С. 266-269
8. Конен В. Путь от Люлли к классической симфонии // От Люлли до наших дней. Сб. ст.: К 60-тилетию Л.А. Мазеля. – М: Музыка, 1967. – С. 11-32
9. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т.1. По XVIII век – М.:Музыка, 1983. – 696 с.
10. Медведева И. Франсис Пуленк. – М.: «Советский композитор», 1969. – 240с
11. Розеншильд К. Музыка во Франции XVII – начала XIX века. – М: Музыка, 1979. – 168 с.
12. Ручьевская Е. Слово и музыка. – Л: Музгиз, 1960. – 56 с.
13. Франсис Пуленк. Я и мои друзья. М.: Музыка, 1977. – 118 с.
14. Хохлов Ю. Песни Глюка // Советская музыка. – М., 1988, №10. – С. 110-116