



РОЗДІЛ III



ОСОБИСТІТЬ І ЧАС: ОСМИСЛЕННЯ БУТТЯ У ПРОСТОРІ СИМФОНІЧНОЇ МУЗИКИ

УДК 785.6 : 780.616.432.071.1(44)

DOI 10.34064/khnum2-1610

Александр Бурель

ORCID 0000-0002-2642-7665

Харьковская областная филармония
ул. Рымарская, 21, г. Харьков, 61000, Украина

О ГАБРИЭЛЕ ПЬЕРНЕ И ЕГО ФОРТЕПИАННО-ОРКЕСТРОВЫХ СОЧИНЕНИЯХ

АННОТАЦИЯ

Бурель Александр. О Габриэле Пьерне и его фортепианно-оркестровых сочинениях.

В статье рассматриваются произведения для фортепиано с оркестром французского композитора Г. Пьерне (1863–1937), относящиеся к раннему и зрелому периодам его творчества. Отмечается, что в Фантазии-балете (1885), Фортепианном концерте *c-moll* (1886), Скерцо-каприсе (1890) продолжены инструментальные традиции К. Сен-Санса – классическая нормативность музыкального языка и ладогармонического мышления, ясность высказывания, забота о рельефности мелодической линии; тогда как в Симфонической поэме (1903) заметно соприкосновение с музыкальной эстетикой С. Франка, что сказывается в модуляционных сдвигах в гармонии,

обращении к полифоническим приёмам, дифференцированной оркестровке. Также выявляются перекрёстные музыкальные связи с произведениями других авторов (Ж. Бизе, Э. Грига, П. Чайковского, Э. Шоссона, М. Равеля). Музыкально-теоретические наблюдения дополнены основными биографическими сведениями из жизни композитора до момента написания им Симфонической поэмы. В статье приводятся высказывания самого Г. Пьерне.

Ключевые слова: романтизм; французская концертно-симфоническая музыка; фортепианно-оркестровая композиция; фортепианный концерт; симфонизация; гибридный жанр; «период Обновления»; Г. Пьерне; С. Франк; К. Сен-Санс.

АНОТАЦІЯ

Бурель Олександр. Про Габрієля П'єрне та його фортепіанно-оркестрові твори.

У статті розглядаються твори для фортепіано з оркестром французького композитора Г. П'єрне (1863–1937), що належать до раннього та зрілого періодів його творчості. Відмічається, що у Фантазії-балеті (1885), Фортепіанному концерті *c-moll* (1886), Скерцо-капрісі (1890) продовжено інструментальні традиції К. Сен-Санса – класичну нормативність музичної мови та ладогармонічного мислення, ясність висловлення, піклування про рельєфність мелодійної лінії; тоді як у Симфонічній поемі (1903) є помітним стикання з музичною естетикою С. Франка, що позначається у модуляційних зрушеннях у гармонії, звертанні до поліфонічних прийомів, диференційованій оркестровці. Також виявляються перехресні музичні зв'язки з творами інших авторів (Ж. Бізе, Е. Гріга, П. Чайковського, Е. Шоссона, М. Равеля). Музично-теоретичні спостереження доповнюються основними біографічними відомостями з життя композитора до моменту створення ним Симфонічної поеми. У статті наведені висловлювання самого Г. П'єрне.

Ключові слова: романтизм; французька концертно-симфонічна музика; фортепіанно-оркестрова композиція; фортепіанный концерт; симфонізація; гибридный жанр; «период Оновлення»; Г. П'єрне; С. Франк; К. Сен-Санс.



ABSTRACT

Burel Oleksandr. On Gabriel Pierné and his compositions for piano and orchestra.

Background. The French composers' creativity of the late XIX – first third of XX centuries is the admirable treasury of the world musical art. It is worth mentioning such remarkable and original artists as C. Debussy and M. Emmanuel, P. Dukas and E. Satie, A. Roussel and M. Ravel. The name of G. Pierné (1863–1937) can surely be added to this series of authors. But his oeuvre is still terra incognita for us. The thorough considerable researches about the author are not numerous. The monograph “Gabriel Pierné: musicien lorrain” by G. Masson was created in 1987, and the publication of the composer's letters named as “Correspondance romaine” was published in 2005. In the 2000s, a lot of audio recordings of his best works were published, which testifies to the relevance of the author's heritage and confirms the urgency of present topic of article.

Objectives of this study is to focus researchers on G. Pierné's personality and art, to consider his works for piano and symphonic orchestra – *Fantasy-Ballet, Piano Concerto, Scherzo-Caprice, Symphonic Poem*.

Methods. The research is based on the historical biographical, the intonational, the comparative research methods.

Results. C. Debussy, M. Ravel and composers of “Les Six” at their time outshined Pierné's work. But years have passed and interest in the personality of this author has appeared. During his training in Paris Conservatory (1871–1882), G. Pierné achieved excellent results, having won in many student competitions. He studied composition in the class of J. Massenet (together with E. Chausson, G. Charpentier, G. Ropartz). Having won the competition for the Prix de Rome (1882), the young author was given the opportunity to live at Villa Medici (1883–1885). Spent time in Rome was one of the best episodes of his life. The first concert work by G. Pierné – *Fantasy-Ballet* (1885) for piano and orchestra was written there. The composition is based on the sequence of contrasting dancing episodes in the character of march, gallop, waltz, tarantella. It is significant that the ballet genre took pride of place in the work of G. Pierné later. The composer's staying in Italy caused visibility, colorfulness, cheerfulness, feed activity, energy of images, using of genre motifs in *Fantasy-Ballet*. The series of various episodes conveys a whimsical change of mood and resembles a sketches of impression.

Returning to Paris in 1885, G. Pierné sought to strengthen his reputation as a soloist by entering the salon circles. At this time, he created many piano works, including the three-movement *Piano Concerto c-moll* (1886). This composition contains many dramatic moments which concentrated in the first and third movements of the cycle. However, as is often the case with French Romantic composers, such using of dramatic elements has a somewhat superficial, rhetorical character.

The first movement is written in sonata form. The theme of the main subject (in c-moll), expounded by the piano octaves, is active and boisterous. And the secondary Es-dur subject is peaceful and lucid. There is the same entrancing serenity as in the lyrical theme of the E. Grieg's *Piano Concerto* finale. In the first movement, the development is very short, and the recapitulation is abridged. It should be noted that G. Pierné refused to use the cadence of the soloist.

The second movement is written in a three-part form with elements of variation and rondo. This light scherzo takes the listener away from the anxieties of previous movement. Every bar of this music, in which everything is made with elegant French taste, caresses the ear. The main theme, including the dotted rhythm, serves as a refrain that permeates the entire movement.

The finale is distinguished by its developmental forcefulness and truly symphonic reach. So, the continuation of C. Saint-Saëns's covenants is in the concentration of thematic material, the observableness of form, the rhetorical syllable, and rhythmic activity at the Pierné's *Piano Concerto*.

Scherzo-Caprice (1890) enriched the French miniature line. The image sphere of this opus is lucid lyrics, good-gentle jocosity, and solemnity. The melodic talent of the composer proved itself very convincing here. The theme of the waltz echoes the waltz episode from the *Fantasy-Ballet* in some details. Being written also in A-dur, it contains the upward melody moves with a passing VI# (fisis), and also diversions into the minor (cis-moll in *Scherzo-Caprice*, fis-moll in *Fantasy-Ballet*).

At the turn of the century, the influence of C. Franck's music was produced on the G. Pierné's style. This is reflected in such works as the *Symphonic Poem "L'An Mil"* (1897), *Violin Sonata* (1900), oratorio "*Saint François d'Assise*" (1912), and *Cello Sonata* (1919). An appeal to the *Symphonic Poem* for piano and orchestra (1903) is also a clear sign of rapprochement with the late romantic branch (C. Franck, E. Chausson). Here we see a departure of G. Pierné from



the C. Saint-Saëns's concert traditions, which he held before. In the *Poem*, such qualities as virtuosity, concert brilliance, and representativeness are somewhat leveled, which is caused with the narrative character of this work.

Conclusions. During the “Renovation period” of French music, the piano and orchestra compositions experienced a real upsurge in its development. Composers began to turn more often not only to the Piano Concerto genre, but also to non-cyclic works – Fantasies, Poems, Rhapsodies, etc. G. Pierné contributed much to this branch along with C. Saint-Saëns, B. Godard, Ch.-M. Widor. In his *Fantasy-Ballet*, *Piano Concerto*, *Scherzo-Caprice*, we find the continuation of C. Saint-Saëns's instrumental traditions. This is manifested in the moderation of the musical language, the normative character of harmonious thinking, the absolute clarity of discourse, concern for the relief of the melodic line. In the *Symphonic Poem*, contiguity with the musical aesthetics of C. Franck is revealed, which is reflected in harmony modulation shifts, appeal to polyphonic technique, differentiated and more powerful orchestration.

Key words: Romanticism; French concert and symphonic music; piano and orchestra composition; Piano Concerto; symphonization; hybrid genre; “Renovation period”; G. Pierné; C. Franck; C. Saint-Saëns.

□ □ □

*«Каждый, кто соприкоснётся с произведениями
Габриэля Пьерне, обязательно приобретёт
для себя значительную пользу,
а также получит большое удовольствие».*

Р. Дюмениль (1879–1967) (Merson: 18)

Постановка проблемы. Настоящей сокровищницей мирового музыкального искусства является творческое наследие французских композиторов конца XIX – первой трети XX столетий – таких ярких и самобытных художников, как К. Дебюсси и М. Эммануэль, П. Дюка и Э. Сати, А. Руссель и М. Равель. Этот ряд с полным правом может быть дополнен именем Г. Пьерне (1863–1937), творчество которого все еще остаётся для нас *terra incognita*. Капитальные исследования об авторе немногочисленны: в 1987 году вышла в свет монография «Га-

бриэль Пьерне, лотарингский музыкант» Ж. Массона (Masson, 1987), а в 2005-м – письма композитора (с подзаголовком «*Correspondance romaine*») (Pierné, 2005). В 2000-х годах было издано немало аудиозаписей его лучших сочинений¹, что свидетельствует о востребованности творчества автора и подтверждает **актуальность** избранной нами темы. **Цель статьи** – привлечь внимание исследователей к личности и творчеству Г. Пьерне, рассмотрев его концертные произведения для фортепиано с оркестром (1885–1903).

Изложение основного материала. В раннем детстве Габриэль продемонстрировал значительные музыкальные способности и с пяти лет начал заниматься в музыкальной школе города Мец. Однако вскоре, в 1870 году семья переехала в Париж и благодаря расположению соотечественника-лотарингца А. Тома мальчик был принят в консерваторию. В период своего обучения (1871–1882) он достиг прекрасных результатов, одержав победы в конкурсах по сольфеджио (1874), гармонии (1880), контрапункту и фуге (1881). «На редкость одарённый и прилежный студент», – отзывался о нём С. Франк, его учитель по органу (Smith, 2002: 175). Г. Пьерне обучался композиции в классе Ж. Массне (вместе с Э. Шоссоном, Г. Шарпантье, Г. Ропарцом).

Одержав победу в конкурсе на Римскую премию (1882 г.), молодой автор получил возможность пребывания на Вилле Медичи (1883–1885 гг.). Проведённое в Риме время стало одним из лучших эпизодов его жизни. Как указывают французские источники, созданные в Италии Сюита для оркестра *op.* 11 (1883), драматическая легенда «Эльфы» (1884), Симфоническая увертюра *op.* 10 (1885) композитора «были высоко оценены критиками и сделали его в конце 1880-х годов одной из новых надежд французской школы» (Merson: 17). На Вил-

¹ Благодаря французскому лейблу «*Timpani records*» были записаны балет «Сидализка и сатир» (2000), балет «Впечатления от мюзик-холла», «Баскская фантазия» для скрипки с оркестром, сюита для оркестра «Изеиль», «Дивертисмент на пасторальную тему» (2005), Скрипичная соната, Фортепианный квинтет, Виолончельная соната, Фортепианное трио (2005–2006), симфоническая поэма «Тысячный год», «Францисканские пейзажи» для оркестра (2006), опера «Софи Арну» (2007), Вариации *c-moll* для фортепиано (2009), *Méodies* (2013). (Здесь указаны даты осуществления аудиозаписей).



ле Медичи было написано первое концертное сочинение Г. Пьерне – **Фантазия-балет** для фортепиано с оркестром (1885)². Избранное композитором жанровое определение весьма оригинально. Композиция строится на чередовании контрастных эпизодов дансантажного плана в характере марша, галопа, вальса, тарантеллы. Знаменательно, что впоследствии жанр балета занял почетное место в творчестве Г. Пьерне³, а один из них, «Лютик», имеет практически такое же жанровое определение (на первой странице клавира указано *Fantaisie ballet*). Соприкосновение композитора с Италией воплотилось в зрелищной яркости, красочности, жизнерадостности, активном посыле, энергичности образов, привлечении жанровых мотивов в Фантазии-балете. Подобное нередко можно обнаружить в сочинениях авторов, посетивших Апеннинский полуостров; вспомним «Итальянскую» симфонию Ф. Мендельсона, «Неаполитанские сцены» Ж. Массне, Симфонию «Рим» Ж. Бизе, Сюиту «Итальянские впечатления» Г. Шарпантье.

Чередование различных эпизодов Фантазии-балета передает прихотливую смену настроений и напоминает зарисовки-впечатления. Открывается произведение величественным *Andante maestoso* фортепиано соло, которое продолжено оркестром вместе с поддерживающими роскошными пассажами солиста (зн. *A*). Это вступление напоминает торжественное антре старинного балета. Впрочем, настроение грандиозности вскоре сменяется совершенно иным образом – «игрушечной» маршевой темой (зн. *D, Allegretto moderato*). Изящность и нежная грусть слышатся в мягком пасторальном тембре солирующего гобоя, а затем и флейты. Неожиданным разрешением в одно-

² Отметим, что жанр фантазии для фортепиано с оркестром был на подъеме во французской музыке в 1880–1890-е годы. Подтверждающими это примерами являются сочинения Ш. Гуно (1885), Ф. де Томбелля (*op.* 26, 1887), Ш.-М. Видора (*op.* 62, 1889), К. Дебюсси (1889–1890), К. Сен-Санса (*op.* 89, 1891), Л. Обера (*op.* 8, 1893), Б. Годара (*op.* 152, 1894), М. д’Оллона (1897). Интересно, что в 1885 году была также создана «Фантазия-балет» для скрипки с оркестром Э. Лало, основанная на музыке из его балета «Намуна».

³ Балеты «Сапфировое ожерелье» (1891), «Весёлые кумушки Парижа» (1892), «Доктор Бланк» (1893), «Лютик» (1893), «Саломея» (1895), «Сидализка и сатир» (1914–1915), «Впечатления от мюзик-холла» (1927), «Вращение» (1934), «Гулливер в стране лилипутов» (1937).

имённый мажор (*G-dur*) и сменой темпа врывается стремительный эпизод *Allegro vivo* (зн. *G*). Образ простодушной наивности уступает место настроению шаловливости. Сочетание флейты и фортепиано в верхнем регистре (зн. *D*, тт. 121–128) порождает необычное тембровое звучание, предвосхищая начало игровой первой части будущего Концерта *G-dur* М. Равеля. Четкая пульсация восьмых длительно-стей в темпе галопа, отрывистый лёгкий штрих (в упругом *spiccato* струнных и порхающей теме флейты) вместе с контрастами динамики воссоздают картину озорной игры, несомненно имевшей место в реальной действительности. Ведь, как сообщает Ж. Массон, на Вилле Медичи помимо занятий по фортепиано, органу, итальянскому языку «воспитанники развлекались игрой в бильярд, метанием диска, сражениями, брызганьем газировкой и даже охотой на ящериц» (Masson, 2013: 149). В то же время данный эпизод в силу своей ярко выраженной дансантиности явно ассоциируется с балетной сценой, сближаясь в некоторых моментах с определёнными примерами. Так, материал в знаке *K* переключается с темой коды «*Pas de deux*» из «Лебединого озера» (1876) П. Чайковского⁴. Их объединяет быстрый темп, ритмика, направление мелодического рисунка, динамический нюанс *ff*, а также блестящий тембр трубы:



Г. Пьерне. Фантазия-балет (тт. 181–188). Фрагмент клавира

⁴ К слову, переключки с творчеством П. Чайковского обнаруживаются и в некоторых других сочинениях Г. Пьерне. Например, мелодико-гармоническое построение в тт. 30–45 Скерцо-каприза *op.* 25 (1890) близко начальному фрагменту (тт. 29–38) увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» (1880). Их сближают восходящее движение мелодии, в котором подчеркнуто обострённо звучит VI ступень, а также завершение фразы на несовершенном кадансе (t_6 с квинтовым тоном в мелодии у Г. Пьерне и t_4^6 с терцовым тоном у П. Чайковского). А стретта струнных *pizzicato* (тт. 25–48) из «Дивертисмента на пасторальную тему» *op.* 49 (1932) сродни Скерцо Симфонии № 4 (1877–1878) русского композитора.



П. Чайковский. Балет «Лебединое озеро». I действие.
№ 5 – «Pas de deux», Кода (тт. 3–9). Фрагмент клавира

В нагнетающем развитии материала всё более усиливается напряженность: появляются уменьшенный септаккорд и грозные возгласы валторн (тт. 191–198), словно предупреждение об опасности для заигравшихся ребят. Однако постепенное успокоение посредством разрежения фактуры, *diminuendo*, смены стаккатного штриха легатым нивелирует конфликт, подводя к возвращению маршевой темы из предшествующего *Allegro moderato* (зн. *O*). Добавление на этот раз фанфар трубы вместе с форшлагами малого барабана придаёт музыке этого фрагмента схожесть с первой частью оркестровой сюиты «Детские игры» (1871, № 1 – «Труба и барабан») Ж. Бизе, что подтверждает верность очерченного образа.

Врывающиеся акцентированные аккорды фортепиано и оркестра в обострённом звучании Π_5^6 (с пониженной квинтой) грядущего *D-dur* (зн. *T*, тт. 274–277), а затем и *D_7* (тт. 278–287), наглядно воссоздают картину быстрой смены декораций во время балетного спектакля. Таким способом осуществляется переход к следующему «хореографическому номеру» – вальсу, привлекающему своей сердечной простотой и богатым мелодизмом. Каждая из трёх тем содержит в себе новый эмоциональный оттенок. Так, первая тема (*D-dur*, тт. 288–309) – неумна и взволнованна, вторая (*fis-moll*, тт. 310–325) – слегка грустна и грациозна, а третья (*A-dur*, тт. 334–371) – очень певуча, поскольку построена на фразах широкого дыхания.

Завершается сочинение напористой тарантеллой, не лишенной драматических черт благодаря столкновению мажорных и минорных ладов. Зажигательный темперамент южного танца повлёк за собой привнесение в оркестровку ориентальных элементов, а именно характерный смешанный тембр флейт и *pizzicato* скрипок, а также

одновременные сухие удары тамбурина и литавр. В срединном эпизоде (зн. *EE*) разрежением фактуры Г. Пьерне достигает невероятной лёгкости звучания, ощущения полётности. Отрывистый штрих фортепиано с дублирующей мелодический голос линией скрипок заставляет тему буквально парить, а плавные хроматические ходы в партии солиста придают звучанию необычайный шарм. Заключительный эпизод тарантеллы (со зн. *GG*) становится праздничным завершением всего сочинения. В самых последних тактах (тт. 549–597) фортепиано уступает лидирующую роль оркестру, сливаясь с ним бравурными пассажами в настроении апофеоза.

Характеризуя ранние сочинения Г. Пьерне, С. Бонгёр считает, что они «по существу продолжают академический стиль, унаследованный в некоторой мере от Массне, но обогащенный множеством тонкостей блестящего, точно выверенного письма и избилующий пикантными вдохновенными штрихами» (Bongers, 2010: 8). Это совершенно обоснованное суждение французского музыковеда вполне можно отнести к рассмотренной выше Фантазии-балету.

Светлый, по-юношески непосредственный характер сочинения наглядно подтверждает восторженные воспоминания композитора о его счастливом пребывании на Вилле Медичи. Небезынтересно узнать о некоторых музыкальных суждениях молодого Г. Пьерне, высказанных им в римских письмах. Разумеется, в это время в центре дискуссий стояла фигура Р. Вагнера. О нём мы читаем следующее: «Я был чрезвычайно разочарован “Валькирией” и не хотел бы писать оперы, подобные этой. <...> “Тангейзер” превосходен, но “Риенци” – это ужас, банальность на банальности, оглушающий сумбур» (Masson, 2013: 150). В отношении к творчеству немецкого романтика слова молодого композитора практически полностью совпадают с высказываниями старшего коллеги К. Сен-Санса. «Что касается создания такой музыки, я не хочу этого, – писал Г. Пьерне о «Кольце Нибелунга» в начале 1880-х. – Видите, дорогие родители, любя Вагнера, я еще не Вагнер» (Pierné, 2005: 136). К. Сен-Санс же писал в 1885 году так: «Я глубоко восхищаюсь произведениями Рихарда Вагнера, несмотря на их странности. <...> Но я никогда не принадлежал, не принадлежу и не буду принадлежать к вагнеровско-



му вероисповеданию» (Saint-Saëns, 1885, с. XXX–XXXI). При этом Г. Пьерне искренне восхищался творчеством Г. Ф. Генделя, сравнивая красоту и величие его музыки с Колизеем (Masson, 2013: 150). Как видим, академический дух консерваторских традиций, основанный на почитании классиков прошлого, всё же оказали воздействие на французского автора и достаточно прочно удерживались в его сознании в это время.

Вернувшись в Париж в 1885 году, Г. Пьерне стал преподавать фортепиано в учреждённой его отцом частной музыкальной школе. Кроме того, он стремился упрочить репутацию солиста через вхождение в круг салонов, мастерски импровизируя на фортепиано и создавая множество сочинений для этого инструмента⁵, в том числе трёхчастный **Фортепианный концерт *c-moll*** (1886). В нём немало драматических страниц, сконцентрированных в I и III частях цикла. Однако, как это нередко бывает у французских авторов, подобное привнесение драматических элементов имеет несколько внешний, риторический характер.

Первая часть произведения написана в сонатной форме. В открывающем её суровом *Maestoso* плотному звучанию октав и аккордов фортепиано отвечает тихое эхо оркестра. Тема главной партии (*c-moll*), излагаемая октавами фортепиано (зн. А, тт. 27–59), активна и неистова. Вся она пронизана акцентами, напоминающими высекания из мраморной глыбы. Тема побочной (*Es-dur*, тт. 128–209) умиротворённа и светла: здесь царит та же упоительная безмятежность, что и в лирической теме финала (тт. 162–229) Фортепианного концерта Э. Грига⁶. Их объединяет спокойная созерцательность образа, тихое звучание с вкрадывающимися динамическими волнами (нагнетаниями и «уходами»), плавный аккомпанемент триолями в партии левой руки у фортепиано, близость тональных устоев (*Es-dur* –

⁵ Во второй половине 1880-х годов Г. Пьерне написал для фортепиано Концертный этюд *op.* 13, «Альбом для моих маленьких друзей» *op.* 14, Вальс № 2 *op.* 15, Юмореску *op.* 17, «Грёзы» *op.* 20, «Импровизацию» *op.* 22, «Пантомиму» *op.* 24, Баркаролу *op.* 26, Вальс-экспромт *op.* 27, «Ариетту в старинном стиле» *op.* 28, Мазурку *op.* 28-*bis*, Концертное скерцандо *op.* 29-*bis*.

⁶ К слову, Г. Пьерне встречался с Э. Григом в Риме в 1884 году (Masson, 2013: 149).

у Г. Пьерне, *F-dur* – у Э. Грига). На фоне мягкой педали струнных звучит интимно-доверительное высказывание солиста, которое впоследствии перерастёт в экстаичное *tutti* оркестра. Нотками мистицизма окрашена заключительная партия (тт. 210–231), сочетающая беглые пассажи фортепиано с хоралом деревянных духовых. Подобный художественный приём обладает исключительной силой эмоционального воздействия. В первой части разработка очень непродолжительна (тт. 232–253), а реприза усечена (тт. 254–289). Следует отметить, что Г. Пьерне отказался здесь от использования каденции солиста.

Вторая часть, написанная в трёхчастной форме с элементами варьирования и рондо, представляет собой скерцо, уводящее слушателя от треволнений предыдущей части в сферу жизнерадостности и оптимизма. Ласкает слух каждый такт этой музыки, в которой всё сделано со вкусом и по-французски изящно. Основная тема, включающая в себя пунктирный ритм, выполняет роль рефрена, который пронизывает всю часть:



Г. Пьерне. Фортепианный концерт, II часть (тт. 15–18). Партия солиста


Лишь на некоторое время (в тт. 104–123) вкрадывается *g-moll*, нарушающий преобладание мажорных тональностей.

Финал отличается действенностью развития и подлинно симфоническим размахом. Появление в знаке *B* (тт. 29–36) темы побочной партии первой части (*Es-dur*, *Des-dur*) сразу же заостряет конфликт, как бы намекая на дальнейшее непростое развитие. Это предчувствие оправдывается неумолимо-грозной основной темой финала (*c-moll*, тт. 50–61). После того, как она отзвучала, снова возвращается, как тягостное воспоминание, тема побочной партии первой части, одна-



ко на этот раз в миноре (*c-moll*). Смена этого образа осуществляется переходом к новой лирической теме (*Es-dur*, тт. 131–170), обещающей стать просветлённым разрешением конфликта; однако этого не происходит, поскольку вновь звучит основная тема, увенчивая своим роковым звучанием весь цикл.

В сконцентрированности изложения материала, обзорности формы, приподнятости риторического слога, ритмической активности нам видится продолжение сенсансовских заветов в данном произведении.

В 1890 году Г. Пьерне стал органистом Церкви Святой Клотильды, сменив на этом посту С. Франка. Впрочем, это не принесло значительных изменений в творчестве (как это было, например, у К. Сен-Санса), так как для органа композитором было создано лишь несколько сочинений: Фуга *op.* 3, Три пьесы *op.* 29, «Антре в классическом стиле» и Хорал. Как подметил С. Франк еще в 1881 году, «он более пианист, нежели органист» (Smith, 2002: 175). Г. Пьерне снова решил обратиться к фортепианно-оркестровой композиции: **Скерцо-каприс** (1890) продолжил французскую линию лирико-скерцозной миниатюры⁷. Произведение открывается энергичной ритмофигурой $\frac{3}{4}$  (тт. 1, 8, 15), исполняемой *staccato* оркестром *tutti*. И хотя с самого начала указано *Tempo di Valz*, основная вальсовая тема появляется позже – в тт. 165–181 (зн. *E*). Здесь мелодический дар композитора проявил себя очень убедительно. Некоторыми деталями тема перекликается с вальсовым эпизодом из Фантазии-балета (тт. 334–354): она также написана в *A-dur*, характеризуется постепенным восходящим движением в мелодии с проходящей VI# ступенью (*fisis*), содержит отклонения в минор (*cis-moll* в Скерцо-каприсе, *fis-moll* в Фантазии-балете). Капризная шопеновская агогика слышится в разреженной фактуре фортепиано соло в тт. 148–164 (*Rubato un poco*). Настроением торжественности завершается эта оригинальная фортепианно-оркестровая миниатюра.

⁷ Вспомним также Скерцо-каприс *op.* 22 (1878) Б. Годара, Скерцо-этюд *op.* 3 (1880) С. Шаминад, Вальсы-каприсы *op.* 30 (1882), *op.* 38 (1884) Г. Форе, Вальс-каприс *op.* 76 (1885) К. Сен-Санса.

В 1890-е годы Г. Пьерне активно включился в создание музыки для театра⁸, что принесло ему успех. Оставив в 1898 году должность органиста, он решил посвятить больше времени композиции и дирижированию. С 1903 года Г. Пьерне стал дирижером концертов Колонна, в которых охотно исполнял современную музыку – симфонические произведения К. Дебюсси, М. Равеля, А. Русселя, И. Стравинского, Д. Мийо, Ж. Ибера, А. Онеггера и других авторов.



Г. Пьерне, 1898 г.

На рубеже столетий авторский стиль Г. Пьерне претерпел изменения. «Под влиянием Франка его язык стал заметно более насыщенным и сложным, – отмечает С. Бонгёр, – как в интенсивном использовании контрапункта и хроматики, так и в построении обширных структур» (Bongers: 8). Франковские влияния слышны в таких сочинениях, как

⁸ Помимо уже упомянутых балетов были написаны оперы «Волшебный кубок» (1895), «Вандея» (1897), музыка к спектаклям «Янтис» (1894), «Изеиль» (1894), «Принцесса Грёза» (1895), «Самаритянка» (1897).



симфоническая поэма «Тысячный год» (1897), Скрипичная соната (1900), оратория «Святой Франциск Ассизский» (1912), Виолончельная соната (1919), а также «**Симфоническая поэма**» для фортепиано с оркестром (1903), о которой речь пойдёт далее.

Сразу следует сказать, что мы имеем дело с концертным сочинением для солирующего фортепиано с высоко развитой партией оркестра. Это вовсе не симфоническая поэма с участием фортепиано; к тому же здесь нет литературной основы, как, например, в «Джиннах» С. Франка, «Гамлете» Я. Боргстрёма. И всё же выбор музыкального жанра *поэмы* выступает явным признаком сближения с позднеромантическим крылом (С. Франком, Э. Шоссоном). Здесь налицо отход Г. Пьерне от сенсансовских концертных традиций⁹, которых он держался прежде: в своём Фортепианном концерте *op.* 12, как основном репрезентанте творчества К. Сен-Санса, в Скерцо-каприесе *op.* 25, близком лаконизмом и лирико-скерцозной направленностью Вальсу-капрису *op.* 76 французского мэтра, в Фантазии-балете *op.* 6, перекликающейся со знаменитой «Африкой» своей танцевальной основой и принципом чередования контрастных эпизодов.

Конечно, в Поэме несколько нивелированы такие качества, как виртуозность, концертный блеск, репрезентативность, что связано с повествовательным типом изложения. В плане взаимодействия солиста и оркестра в «Симфонической поэме» Г. Пьерне пошел скорее вослед «Симфоническим вариациям» С. Франка, отойдя от принципов К. Сен-Санса, где солист выступает инициатором, ведущим за собой оркестр. Функция оркестра в Поэме хоть и сильна, но не «отодвигает» солиста до роли облигатного сопровождения (как, например, в «Северной симфонии» для оркестра и фортепиано В. д'Энди). Поэтому паритетное содружество солиста и оркестра здесь сохранено в полной мере. Опыт симфонизации Г. Пьерне демонстрирует тесное **единение** солиста и оркестра, скорее их содружество, нежели содействие. Поэтому не случайно в жанровом определении присутствует слово «симфоническая» (συμφωνία – созвучие).

⁹ Достаточно уже того, что балладно-повествовательный тип высказывания весьма редко встречается в фортепианно-оркестровых произведениях К. Сен-Санса.

Открывающее вступление (тт. 1–33) имеет явно подготовительную функцию, поскольку основано на общих формах движения. Задача композитора – настроить слушателя на восприятие музыкального повествования. Тёмные краски звучания переданы пассажами фортепиано, начинающимися и завершающимися в контр- и субконтроктавах на фоне выдержанного аккорда духовых в низком регистре (фаготов, тромбонов, валторн) и тремоло литавр. Далее, уже без оркестра звучит «хоральная» тема фортепиано соло, в которой сопоставления далёких тональностей (*fis-moll* – *B-dur*, *D-dur* – *Ges-dur*) воссоздают мистичность образа:

Andante molto tranquillo. (48 = ♩)



Г. Пьерне. Симфоническая поэма (тт. 34–41). Партия фортепиано

Это настроение продолжено в теме, излагаемой тромбоном и валторной (ц. 1, тт. 46–53). Следует сказать, что роль тембра медных духовых очень значительна в данном произведении. Так, в постепенном нагнетании напряжения перед ц. 8 немаловажная роль отводится репликам солирующей трубы (тт. 128–132), которые подводят к яркой кульминации, исполняемой валторнами *ff* (ц. 8, тт. 133–136). Таким образом, франковские влияния проявляются также в приёмах орке-



строчки, поскольку схожие звукообразы можно обнаружить и в «Проклятом охотнике» С. Франка, и в «Вивiane» Э. Шоссона, и в симфониях обоих авторов.

В завершении сочинения художественная концепция «от мрака к свету» осуществляется с помощью полифонии. Начиная с фугато в ц. 16-*bis*, воцаряется торжественно-праздничное настроение, что реализуется в тональном движении от *Des-dur* к *D-dur*.

Как и в Фантазии-балете, в последних тактах Поэмы оркестр играет ведущую роль.

Сочинение	Дата создания	Адресат посвящения	Прод-ть (мин.)
Фантазия-балет <i>B-dur op. 6</i>	1885	К. Монтиньи-Ремори (1843–1913) – французская пианистка. Исполняла сочинения Э. Лало, Т. Гуви, Ш.-М. Видора и других. Тесная дружба связывала пианистку с К. Сен-Сансом, посвятившим ей «Пляску смерти», «Свадебный пирог», Шесть этюдов <i>op. 135</i> . Также К. Монтиньи-Ремори посвящены «Джинны» С. Франка, пьесы Б. Годара, Ш. В. де Берио, С. Шаминад, Ю. Леонара и других.	11~12
Фортепианный концерт <i>c-moll op. 12</i> I. <i>Maestoso – Allegro deciso</i> II. <i>Allegro scherzando</i> III. <i>Allegro un poco agitato</i>	1886, осень	Мари-Эм Роже-Миклос (1860–1951) – французская пианистка. Ей посвящена фантазия «Африка» К. Сен-Санса.	19~20
Скерцо-каприс <i>D-dur op. 25</i>	1890	К. Монтиньи-Ремори	7~8
Симфоническая поэма <i>d-moll op. 37</i>	1903	Э. Рислер (1873–1929) – французский пианист. Был первым исполнителем Фортепианной сонаты П. Дюка, некоторых пьес Г. Форе.	13~14



Г. Пьерне. Симфоническая поэма (тт. 246–250).
Фрагмент партитуры (партия валторн)

Выводы и перспективы. Итак, рассмотрев фортепианно-оркестровые сочинения Г. Пьерне, можно привести некоторые высказывания о стилевых качествах его музыки в целом. В трудах французских исследователей середины XX столетия (Ж. Комбарье, Р. Дюмениля, П. Ландорми) композитор отнесён к группе так называемых независимых одиночек. «Многие из них – воспитанники Консерватории и даже лауреаты Римской премии, – указывают музыковеды, – но это не помешало им, сохраняя связи с традициями, сближаться с теми, кто более решительно искал новых путей» (Филенко, 1983: 9). Видимо по этой причине Г. Пьерне не причислен этими же исследователями к традиционалистам – ученикам Ж. Массне, хотя именно в его классе он и обучался. Эту мысль продолжает М. Вуд, называющий Г. Пьерне «представителем переходного периода рубежа столетий между традицией Франка и новациями Дебюсси, Равеля и Стравинского, с принятием элементов утонченного радикализма Форе» (Wood, 2002: 47). Последнее высказывание указывает на **перспективы дальнейшего исследования темы**, которые видятся нам во всецелом изучении наследия Г. Пьерне, а также в более частных моментах – рассмотрении стилистических сдвигов в музыкальном языке автора 1910–1930-х годов, ассимиляции им элементов импрессионизма, неоклассицизма и джаза.

Возвращаясь к теме концертности, кратко подведём итоги. В «период Обновления» (1870–1900-е гг.) французской музыки фортепианно-оркестровая композиция испытала настоящий подъём в развитии. Композиторы стали чаще обращаться не только к жанру концерта, но и к одночастным нециклическим произведениям – фантазиям, поэмам, рапсодиям и др. Вместе с К. Сен-Сансом, Б. Го-



даром, Ш.-М. Видором в это направление внёс вклад и Г. Пьерне. В его Фантазии-балете, Фортепианном концерте, Скерцо-каприесе мы обнаруживаем продолжение инструментальных традиций К. Сен-Санса – классическую нормативность музыкального языка (и ладогармонического мышления в частности), абсолютную ясность высказывания, заботу о рельефности мелодической линии. В Симфонической поэме очевидно соприкосновение с музыкальной эстетикой С. Франка, что сказывается в модуляционных сдвигах в гармонии, обращении к полифоническим приёмам, дифференцированной и более мощной оркестровке.

При том, что в ходе анализа указывалось на преемственность Г. Пьерне с соотечественниками, следует отметить и его индивидуальные черты: в сфере топики – это особая роль светлой лирики и добродушного юмора, в мироощущении композитора – искренность выражения и позитивное восприятие жизни. По словам Р. Лушёра, Г. Пьерне «избегал ложной риторики, внешних эффектов» (Masson, 2013: 153). И в этом он соприкасается с *новой линией* во французской музыке – линией исключительной доверительности, заявленной в творчестве Г. Форе, К. Дебюсси, М. Равеля, Р. Ана, где осуществился окончательный разрыв с гиперболизированной пафосностью романтизма. Думается, многие сочинения Г. Пьерне еще ожидают своего часа, и в своё время, несомненно, станут настоящим открытием, как для исполнителей, так и для музыковедов.

ЛИТЕРАТУРА

Филенко, Г. Т. (1983). *Французская музыка первой половины XX века*: очерки. Ленинград : Музыка.

Bongers, C. *Gabriel Pierné. Oeuvres pour piano*. Восстановлено с <http://www.naxosmusiclibrary.com/sharedfiles/booklets/TPI/booklet-1C1178.pdf>

Masson, G. (2013). Gabriel Pierné: de la plume du compositeur à la baguette du chef d'orchestre. *Mémoires de l'Académie Nationale de Metz*, VII (XXVI), 145–157.

Masson, G. (1987). *Gabriel Pierné: musicien lorrain*. Metz–Nancy : éditions Serpenoise-Presses universitaires de Nancy.

Nicolas, Luc-Olivier Merson (1846–1920). Восстановлено с http://www.coppoweb.com/merson/album/merson%20biographie/mers_bio-000.odt

Pierné, G. (2005). *Correspondance romaine*. Lyon : Symétrie.

Saint-Saëns, C. (1885). *Harmonie et Mélodie*. Paris : Calmann Lévy.

Smith, R. (2002). *Toward an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck*. Pendragon Press.

Wood, M. (2002). Pierné in Perspective: Of Church and Circus. *The Musical Times*, 143 (1878), 47–53.

REFERENCES

Filenko, G. (1983). *French Music in the First Half of the 20th century*. Leningrad : Muzyka. [in Russian].

Bongers, C. (2010). *Gabriel Pierné. Oeuvres pour piano*. Retrieved from <http://www.naxosmusiclibrary.com/sharedfiles/booklets/TPI/booklet-1C1178.pdf>. [in French].

Masson, G. (2013). *Gabriel Pierné: de la plume du compositeur à la baguette du chef d'orchestre*. Mémoires de l'Académie Nationale de Metz, VII (XXVI), 145–157. [in French].

Masson, G. (1987). *Gabriel Pierné: musicien lorrain*. Metz–Nancy : éditions Serpenoise-Presses universitaires de Nancy. [in French].

Nicolas, Luc-Olivier Merson (1846–1920). Retrieved from http://www.coppoweb.com/merson/album/merson%20biographie/mers_bio-000.odt. [in French].

Pierné, G. (2005). *Correspondance romaine*. Lyon: Symétrie. [in French].

Saint-Saëns, C. (1885). *Harmonie et Mélodie*. Paris : Calmann Lévy. [in French].

Smith, R. (2002). *Toward an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck*. Pendragon Press. [in English].

Wood, M. (2002). Pierné in Perspective: Of Church and Circus. *The Musical Times*, 143 (1878), 47–53. [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.06.2019 р.