Тетяна Когут

Ф. ПУЛЕНК. МЕСА G-DUR: БІЛЯ ВИТОКІВ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ КОМПОЗИТОРА

«Моя музика – це мій портрет» [3, с. 204], – стверджував Ф. Пуленк, вказуючи на те, що творчість для нього – це головний засіб самовираження, «озвучення» власної особистості. «Музика Пуленка відбиває його погляди, розум, манеру читати вірші, згадувати, його меланхолійний настрій або радість життю, – писав Дж. Рой. – Тому, хто не знає літературних чи музичних смаків Пуленка, достатньо послухати його музику: вона ненавидить Мореаса, передає пристрасну любов до Аполлінера і вище за все ставить поезію Елюара. Музика Пуленка пронизана любов'ю до живопису Ренуара і Дюфі, Брака, Клеє і Шагала; що стосується музичних смаків, вони такі: Вітторіо і Монтеверді, Моцарт і Шуберт, Шуман і Шопен, Мусоргський і Скралатті, Саті і Стравінський… Але музика Пуленка не вдовольняється лише схожістю, вона сама – поезія» [3, с. 204].

Можливо ці слова найбільш стосуються саме духовних творів композитора. «Я думаю, ви не будете заперечувати, якщо я скажу, що хорова і духовна музика дозволили вам повністю виразити себе» [5, с. 85], – зазначив Стефан Одель в розмові з Франсісом Пуленком, на що композитор відповів: «Так, це правда. Мені здається я вклав у них найкращу і найщирішу сутність свого «я» [там же].

Звернення композитора до духовної проблематики було спричинене трагічними життєвими обставинами – смертю його близького друга П'єра-Октава Ферро. Це підштовхнуло митця здійснити паломництво до Рокамадуру – міста, де в соборі Нотр-Дам-де-Пюї знаходиться статуя чорної Богоматері. За словами С. Оделя «віра Франсіса Пуленка за своєю природою зовсім не мала характеру метафізичної туги, віра горіла в ньому рівно, як спокійна впевненість, як найвище станище, подароване провидінням…» [5, с. 54].

«Меса G-dur» для мішаного хору a'cappella, написана 1937 року, – другий релігійний опус Франсіса Пуленка, після «Літанії до Чорної Богоматері Рокомадурської» (1936).

Меса – центральне богослужіння Католицької Церкви та однин з головних музичних жанрів західноєвропейської духовної музики. За словами Ю. Холопова «музична форма Меси входить у три великі «М» середньовічно-ренесансного мистецтва: меса – мотет – мадригал» [6, с. 40]. Протягом творчого шляху Пуленк неодноразово звертався до старовинних жанрових

моделей, коріння яких сягає епохи Середньовіччя, Ренесансу, Бароко. Так, один з улюблених різновидів хорової мініатюри композитора – мотет.

Починаючи від Гійома де Машо (XIV ст.) – творця першої авторської меси (Messe de Notre Dame), французькі композитори різних епох постійно зверталися до цього жанру. Серед сучасників Пуленка – Е. Саті (Меса жебраків, 1895), Гі Ропарц («Меса Святій Одилії» для мішаного хору й органу, 1923), М. Дюруфле (Меса Cum jubllo (1967); О. Мессіан (Меса П'ятидесятниці, 1950). Серед авторів мес XX ст. – Л. Яначек, П. Хіндеміт, І. Стравінський, Л. Бернстайн, К. Пендерецький.

Нажаль, у вітчизняній музикознавчій літературі Меса G-dur Ф. Пуленка згадується лише побіжно. Цікаво, що і сам композитор вважав її своєрідною пробою пера, одним із ранніх, а відтак недосконалих творінь. Проте, саме «Меса», поруч з «Літанією», є тим «зерном», з якого проросли художні ідеї майбутніх шедеврів Пуленка – «Stabat Mater», «Gloria» та «Семи респонсоріїв Страсного тижня». Тільки знаючи пізні духовні твори митця, можна збагнути фундаментальне значення «Меси» в процесі становлення його індивідуального стилю як релігійного композитора. В даному творі міститься багато цікавих фактів та загадок, прихованих за зовнішньою простою. Одна із таких «загадок» пов'язана зі структурою «Меси».

Звернувшись до головного жанру католицького богослужіння, композитор дотримався канонічних латинських текстів. Проте, даний твір має винятково важливу відмінність: Пуленк виключив з неї центральну за розташуванням та значенням частину ординарію – Credo (Вірую). Як відомо, у тексті Credo викладені основні християнські догмати, в яких зосереджена сутність віровчення: єдність Бога в трьох Його іпостасях, прийняття Сином Божим людської подоби, Його спокутувальна жертва на хресті, ствердження віри у вічне життя та Царство Боже.

Причини відсутності Credo в «Месі» Пуленка достеменно не відомі. Можливо композитор прагнув перенести «центр тяжіння» з Credo на останню частину – Agnus Dei, що набула значення ліричної кульмінації «Меси». Слід зазначити, що завершення твору ліричною кодою – не випадковість, а закономірність, властива всім циклічним духовним творам Пуленка. Окрім цього, тема страстей, образ розп'ятого Христа – Агнця Божого, що прийняв на себе гріхи світу та спокутав їх – провідні в духовній музиці композитора («Мотети на час покаяння», «Stabat Mater», «Сім респонсоріїв Страсного тижня»).

Отже, Меса G-dur Пуленка складається з п'яти частин:

I. Kyrie eleison (єдина частина на древньогрецькій мові)/ Господи помилуй;

II. Gloria in excelsis Deo /Слава в вишніх Богу;

III. Sanctus /Свят;

IV. Benedictus /Благословен;

V. Agnus Dei /Агнець Божий.

В образному плані в даному творі переважають світлі барви: за урочисто-святковим, рухливим Kyrie eleison слідує активно-дієва, швидка Gloria; своєрідний «перехід» до останніх двох ліричних частин – це Sanctus – швидка, світло-радісна, водночас легка й ніжна; Benedictus – просвітлено-лірична, помірна за темпом; остання, Agnus Dei – не стільки скорботна, скільки сповнена світлого суму, споглядально-піднесена, повільна. Проте, композитор не витримує один образно-емоційний стан впродовж частини, створюючи внутрішній контраст. Ймовірно, це пов'язане із прагненням Пуленка до максимального злиття музичного й вербального рядів, підкреслення найбільш значущих слів, властиве всім його творам, в яких задіяне слово.

Так, вже в I ч. крайні розділи «**Kyrie eleison»** (19 тт. і 16 тт.) контрастують із серединою – «Christe eleison» (10 тт. від ц. 4), що, як відомо, характерно для багатьох авторських мес. Пуленк рельєфно відокремив середній розділ подвійними тактовими рисками і цезурами з обох боків. Та головним фактором розмежування виступає те, що «Kyrie eleison» та «Christe eleison» ніби належать різним епохам.

Середній розділ («Christe eleison») нагадує ренесансний мадригал. Динамічне «Kyrie», де панує жвавий темп, рухлива моторика, фанфарно-декламаційні інтонації в активному ритмі, дискретність, змінюється піднесено-спокійним хоралом: стриманий темп, розмір alla breve (5/2, 4/2, 3/2); приглушена динаміка; досить проста гармонічна мова з превалюванням тризвуків; вертикаль формується в результаті поєднання декількох мелодичних ліній, ладова мінливість та плавне розгортання яких призводять яскравих гармонічних «зсувів» у дусі хроматичних мадригалів Джезуальдо ді Венози.

Цікаво, що «Kyrie» – також внутрішньо неоднорідний розділ: початок нагадує григоріанський хорал (плавна мелодична лінія викладена унісоном сопрано й басів); всередині розділу композитор використав переклички хорових груп різної щільності з тембровими, регістровими й динамічними контрастами на кшталт барокових концертів, а в каденціях яскраво відчувається бахівське начало (діатонічна секвенція, каданс із характерним затриманням та розв'язанням у тризвук з пікардійською терцією (g-moll – G-dur)).

В «Kyrie» проявилося властиве для Пуленка тяжіння до певних «звукозображальних» фігур, зокрема в репризі даної частини. Її кульмінація – винятково напружена й потужна (вкрай нестійка гармонія, де вертикаль і горизонталь розгортаються по звуках зменшеного септакорду; *ff*; хорове 6-

голосся). Та особлива напруга досягається завдяки своєрідному протистоянню висхідного руху сопрано, альтів, тенорів низхідному – басів (гамоподібний рух по звуках g-moll від V до I ступеня – риторична фігура catabasis). Цей рух висхідних голосів нагадує чотири хвилеподібні сплески, або змахи крил, кожен з яких – ширший за попередній: у партії сопрано поступово розростається діапазон (fis–es, fis–f, fis–fis, fis–gis), в останньому акорді (D_7 по cis-moll) крайні звуки охоплюють 3 октави (від gis великої – до gis^2); «укрупнюється» розмір (3/4 змінюються на 5/4). Дану кульмінацію можна порівняти зі шпилем готичного собору, що стрімко здіймається в небо, чи полум'яною людською душею, яка відчайдушно прагне до Творця, та життєві турботи й мирська суєта стримують її.

Надзвичайно яскравий ефект, застосований Пуленком – генеральна пауза, що ніби обриває вибухове звучання, створюючи ще один яскравий контраст. Водночас, мініатюрна (3 т.) умиротворено-спокійна, заколисуюча кода, слідуючи за нею, протиставляється початку наступної частини – «Gloria».

В **«Gloria»** рельєфно виділяються три контрастних розділи, емоційно-образний зміст яких залежить від вербального тексту.

I розділ («Gloria in excelsis Deo»/ «Слава в вишніх Богу»; 19 тт.) – активно-дієвий, швидкий; превалює гучна динаміка; за характером перегукується з «Kyrie», хоч і має мінорний лад (h-moll). Його жанрово-інтонаційна ґенеза – рухлива моторика в поєднанні із заклично-фанфарними інтонаціями; декламаційний тип вокальної партії. Особливої динамічності надає варіювання складу виконавців, переклички між окремим партіями.

II розділ («Domine Deus Agnus Dei…» / «Господи Боже, Агнцю Божий»; 12 тт.) – відокремлений паузою з ферматою від попереднього. Це миттєве переключення у світ піднесено-скорботної лірики, адже мова йде про Агнця Божого. Даний розділ перегукується з середнім розділом I частини («Christe eleison»), нагадуючи старовинний мадригал: повільний темп, *pp*; розмір 4/2, 6/2; самостійність та гнучкість мелодичних ліній при хоральній фактурі (особливо виділяються звороти з висхідними секстовими інтонаціями, оточені секундовими «зітханнями» у партії сопрано й тенорів); досить проста вертикаль (тризвуки та їх обернення); несподівані тональні зсуви es-moll–e-moll. В даному розділі Пуленк також варіює склад та кількість виконавців, сплітаючи вишукану музичну тканину.

III розділ («qui tollis peccata mundi…»/ «Той, хто взяв на себе гріхи світу…») – найбільший (41 тт.), також відокремлений від попереднього (подвійна тактова риска з ферматою). Йому властива зосередженість, величність, і, водночас, рішучість характеру, яку підкреслює чіткий ритм розмірених «кроків» у партії басів. Таке емоційне забарвлення глибше роз-

криває зміст вербального тексту гімну, підкреслюючи його піднесеність. Особливо яскраво це відчувається в коді даної частини: юбіляції в партії сопрано й тенорів («…у славі Бога Отця. Амінь» – від ц. 23) підводять до кульмінації – винятково напруженого поступового сходження всіх голосів з крайніх регістрів у D^5_3 із затриманням, що розв'язується в мажорну тоніку (H-dur). Звучання останнього акорду сприймається як своєрідне звільнення, подолання крайньої нестійкості та дисгармонії. Водночас, він є імпульсом до початку наступної частини – світлого й радісного «Sanctus».

Розглядаючи другу частину Меси G-dur, неможливо оминути важливі паралелі, що виникають з одним із найвідоміших релігійних творів Пуленка – його «Gloria» (1961) – 6-частинним циклом для сопрано соло, мішаного хору й оркестру. Перш за все, це тональна спільність: незважаючи на те, що основна тональність і «Меси» і «Gloria» – G-dur, друга частина «Меси» і перша частина «Gloria» написані в h-moll. При чому початок вказаних частин майже співпадає: фанфарний «заспів» у партії басів (однаково ритмічно оформлена в обох випадках), якому відповідає хор.

Цікаво, що існують яскраві інтонаційно-тематичні паралелі й між «Gloria» та іншими частинами «Меси», зокрема «Kyrie» та «Agnus Dei». Мається на увазі мелодична побудова, стилізована під григоріанський хорал – тема, якою розпочинається «Kyrie», інтонаційно споріднена з початковим мотивом коди «Agnus Dei» (ц. 50) та перша тема фінальної частини «Gloria» («Qui sedes…»). Вони починаються однаковим мотивом – g-fis-g, ритмічно оформленим як чвертка з крапкою, вісімка, чвертка. Окрім цього у темі «Kyrie» та «Qui sedes…» відчувається забарвлення лідійського ладу (звучання fis при опорі на звук c).

У вказаних розділах «Gloria» намічені деякі образні сфери, що будуть властиві окремим частинам циклічної Gloria. Наприклад, осередки лірики останньої – III («Domine Deus») і V частини («Domine Deus, Agnus Dei…») – ніби проросли з ліричного розділу «Gloria» з Меси, енергійні I і II частина відповідають її першому розділу. Водночас слід зазначити, що в «Месі», у цьому ранньому опусі Пуленка, ще немає трагедійної лірики, яка буде в його пізніх духовних творах.

В наступних двох частинах «Меси» панують світлі образи. Якщо **«Sanctus»**, сповнений легкого руху, пронизаний граціозною танцювальністю, а динамічні переклички хорових груп середнього розділу нагадують «Kyrie» (ц. 28), то в **«Benedictus»** превалює кантиленне начало. Його музичну тканину можна порівняти з витонченим мереживом, сплетеним з гнучких мелодичних ліній, де гармонійно співіснують простота і вишуканість.

В обох частинах засобом яскравого образного, динамічного, фактурного й темпового контрасту композитор підкреслив слова «осанна в вишніх», що припадають на коду, відокремлену подвійною тактовою рискою та паузою з ферматою. Як відомо, ці слова привітання вигукував натовп, розстилаючи на дорозі пальмові гілки, під час входу Ісуса Христа в Єрусалим. Але цей момент радості й торжества Сина Божого ніби отруєний гіркотою майбутнього розчарування, адже саме цей натовп, прагнучи крові невинного Агнця, згодом скандуватиме: «Розіпни! Розіпни Його!». Саме тому звучання коди «Sanctus» нагадує величну сарабанду: стриманий темп, мінорний лад (завершення мажорною тонікою), розмір 6/4, квадратність структур, потужне хорове tutti (*f*), строга хоральна фактура, чіткий, наче карбований ритм з підкресленням тридольності.

Кода «Benedictus» (останні 8 тактів), будучи динамізованим варіантом відповідного розділу «Sanctus», сприймається ніби його продовження на ще біль напруженому емоційному рівні. Повторюючи двічі мініатюрну «сарабанду» – траурну ходу, в якій поєднались велич і трагізм, Пуленк підготував найважливішу частину його «Меси» – **«Agnus Dei»**.

Це єдина частина, в якій відсутні яскраві внутрішні контрасти (повільний темп, опора на стилізований григоріанський хорал, прозора фактура, превалює динаміка *p – pp*). В даному випадку контраст виникає між частинами – кодою «Benedictus» та початком «Agnus Dei». Тут панують умиротворення й душевна гармонія, споглядальна лірика, сповнена непідробної чистоти й ніжності. Її музика наче підіймає над гріховним світом, занурюючи у потоки нескінченного сяйва божественної благодаті.

Виникає відчуття, що час зупинився, лише з неосяжного простору небес долинає янгольський спів: у високому регістрі на піано вступає соло сопрано (9 тт.) – імпровізаційно-гнучка мелодія, що нагадує григоріанський хорал («мерехтіння» лідійського ладу, як і в «Kyrie», надає їй особливо світлого колориту). Щільність музичної тканини збільшується поступово: мелодію солістки підхоплює ланцюжок різнотембрових «дуетів», викладених в октавний унісон (сопрано-баси, сопрано-тенори, альти-баси, сопрано-тенори), потім «дуети» накладаються на педаль, після чого вступає хорове tutti на піанісимо (строга хоральна фактура).

Кода наближається до початку частини («янгольське» соло сопрано), утворюючи водночас інтонаційно-тематичну арку з першим розділом «Kyrie». Цікаво, що й останні такти «Agnus Dei», де мелодія солістки тричі хвилеподібно здіймається вгору, ніби тягнучись в небо, також перегукується з кульмінаційним розділом «Kyrie» (ц. 9). Але в коді останньої частини «Меси» вже не відчувається тієї напруги й спротиву, що були власти-

ві першій. Навпаки, ніби звільнившись від оков гріховності, людська душа знаходить притулок й умиротворення в єднанні з Творцем.

Отже, Меса G-dur Пуленка, будучи одним з перших духовних опусів композитора, стала потужним імпульсом для подальшої роботи в цій сфері. В ній ще більш рельєфно, ніж в «Літанії» проявилися риси, властиві багатьом його наступним релігійним творам:

1. Широке використання принципу контрасту, як важливого динамізуючого і формотворчого чинника, що проявляється як на рівні образному (лірика широкого спектру – активно-дієве начало), так і реалізується на рівні музичної мови: яскраві динамічні, темпові, темброво-регістрові контрасти; а також протиставлення полярних жанрово-інтонаційних сфер (наприклад, як в «Kyrie»).

2. Органічне переплетення різних жанрово-інтонаційних джерел: кантилени (аріозо-пісенна, стилізований григоріанський хорал); рухливої і танцювальної моторики, декламації, хоральності. Саме в «Месі» вперше з'являється «натяк» на сарабанду (кода «Sanctus» та «Benedictus») – винятково важливого жанру в духовній музиці Пуленка, що символізує смерть (№10 «Stabat Mater», №6 «Респонсоріїв»).

3. Увага до слова, змісту тексту; рельєфне озвучення вербального тексту; використання музично-риторичних фігур.

4. Застосування прийому темброво-фактурного варіювання музичної тканини; рухливість й мінливість всередині хорової маси (часта зміна складу і кількості виконавців), divisi. Майстерно оперуючи ресурсами мішаного хору, Пуленк використав й головне досягнення композиторів барокової доби – контрастне співставлення звукових об'ємів різної щільності – tutti й ансамблю солістів, або окремих солістів, що надають твору внутрішнього динамізму (подібне явище буде характерне і для наступних його творів, зокрема «Gloria», «Семи респонсоріїв»).

5. Наявність інтонаційно-тематичних арок всередині циклу, що цементують його побудову (між «Kyrie» та «Agnus Dei», «Sanctus» і «Benedictus»).

6. Досить складна ладо-гармонічна, що, тим не менш, не виходить за межі тонального мислення. Складність вертикалі часто обумовлена її результативною природою (утворюється внаслідок переплетення від 4-х до 8-ми самостійних мелодичних ліній). Пуленк використав усі досягнення пізньоромантичної та імпресіоністичної гармонії (складні політональні нашарування, акорди нетерцієвої будови, паралелізми, раптові тональні зсуви, еліптичні звороти, альтеровані акорди тощо), підкорюючи стихію колориту художньому задуму твору. Так, винятково проста гармонічна мова та метро-ритмічна організація «мадригальних» розділів Kyrie та Gloria ніби переносить в епоху Ренесансу; численні каденції в стилі Баха – у барокову добу. Композитор май-

стерно стилізував григоріанський хорал, використовуючи діатонічні лади, що надає звучанню особливого архаїчного колориту.

7. Просвітлено-лірична, ніби «заколисуюча» кода останньої частини з введенням сопрано соло, що набуває значення тихої кульмінації всієї «Меси».

1. *Васіна Т. «Gloria» Ф. Пуленка: проблема жанрово-інтонаційних витоків / Т. Васіна // Київське музикознавство: збірка статей. – К., 2010. – Вип. 35. – С. 212–219.*
2. *Журдан-Моранж Э. Франсис Пуленк / Э. Журдан-Моранж // Мои друзья музыканты. – М. : Музыка, 1966. – С. 153–170.*
3. *Медведева И. Франсис Пуленк / И. Медведева. – М. : Советский композитор, 1969. – 238 с.*
4. *Пуленк Ф. Письма / Ф. Пуленк. – Л.-М. : Советский композитор, 1970. – 309 с.*
5. *Пуленк Ф. Я и мои друзья / Ф. Пуленк – Л. : Музыка, 2005. – 160 с.*
6. *Холопов Ю. Месса / Ю. Холопов // Григорианский хорал: учебное пособие. – М. : Московская консерватория. – 2008. – С. 40–67.*
7. *Hell H. Francis Poulenc, musicien francais / H. Hell. – 1974. – 392 p.*

***Когут Тетяна.* Ф. Пуленк. Меса G-dur: біля витоків духовної музики композитора.** Меса G-dur – другий релігійний твір Пуленка (1937). В цьому ранньому опусі яскраво проявилися риси, властиві зрілим шедеврам композитора (жанрово-інтонаційні сфери, особливості фактури, гармонії, трактування вербального тексту тощо).

Ключові слова: духовна музика, меса, ординарій, контраст, хорове багатоголосся, жанрово-інтонаційні джерела.

***Когут Татьяна*. Ф. Пуленк. Месса G-dur: у истоков духовной музыки композитора.** Месса G-dur – второе религиозное сочинение Пуленка (1937). В этом раннем опусе проявились черты, присущие зрелым шедеврам композитора (жанрово-интонационные сферы, особенности хоровой фактуры, гармонии, трактовка вербального текста и т.д.).

Ключевые слова: духовная музыка, месса, ординарий, контраст, хоровое многоголосие, жанрово-интонационные истоки.

***Kogut Tatyana.* F. Poulenc. Mass in G-dur: at the sources of sacred music of composer.** Mass in G-dur – the second religious work written by Poulenc (1937). In this early work it is possible to see features, incident to the mature masterpieces of composer (genre-intonation spheres, features of choral invoice, harmony, interpretation of verbal text, etc.).

Keywords: sacred music, mass, ordinarium, contrast, choral polyphony, genre-intonation sources.