

Семь респонсоров Страстной недели Ф. Пуленка: к истории создания

Статья посвящена последнему духовному произведению Ф. Пуленка, одному из важнейших сочинений композитора, которое, однако, еще не было освещено в отечественном музыкознании. «Страсти в миниатюре», завершившие развитие пассионной темы в творчестве музыканта — яркий пример претворения Пуленком утрени на Страстной неделе, старинной, упраздненной сегодня, церковной службы, породившей мощную традицию в духовной музыке Франции XVII–XVIII веков.

«Пуленк — религиозный музыкант? Есть чему удивиться», — заметил однажды о творчестве Франсиса Пуленка его биограф, французский критик Анри Эль. — «Как мог автор стольких изящных и очаровательных произведений, кажущихся выражением эстетики удовольствия, быть столь глубоко набожным?»¹. Но в творчестве Пуленка духовное органично сочеталось со светским, а возвышенные и строгие мотивы свободно переплетались с веселыми, дерзкими или лирическими образами. «Монах и хулиган»², выразитель истинно французского духа и «первый религиозный музыкант своего времени»³ — так называли французского мастера современники, подчеркивая важность и полноценность каждой из сфер его творчества⁴.

¹ Hell H. Francis Poulenc, musicien français. Paris: Fayard, 1978. P. 117.

² Poulenc, Francis. Correspondance 1910–1963, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes. Paris: Fayard, 1994. P. 693, comment. 5.

³ Письмо Пуленку от А. Эля. 15.06.1951 // Correspondance. P. 706.

⁴ К сочинению духовной музыки Пуленк пришел не сразу. Все его произведения 1920-х и первой половины 1930-х годов носили исключительно светский характер — вплоть до 1936 года, когда композитор обратился к церкви под впечатлением от паломничества в Рокамадур, к статуе Черной Рокамадурской Богоматери. Этот год, по собственным словам композитора, отметил «одну из главных дат в его жизни и карьере» // Roy J. Francis Poulenc. L'homme et son oeuvre. Paris: Seghers, 1964. P. 46.

В России духовные хоровые сочинения Пуленка не столь широко известны, как его камерно-вокальные, инструментальные или оперные произведения. Между тем, духовное наследие композитора имеет особую ценность. Сам Пуленк отмечал, что хоровая и духовная музыка позволила ему полностью выразить себя: «Кажется, что я вложил в них [в свои сочинения. — М. Б.] лучшую и самую подлинную сущность моего „я“.<...> Мне представляется, что именно в эту область я внес нечто новое»⁵. Последний духовный опус Пуленка, вобравший в себя все характерные черты его религиозных сочинений, — *Sept répons des Ténèbres* (Семь респонсоров Страстной недели, 1962). В этой кантате для сопрано (дисканта), смешанного хора и оркестра нашла завершение пассионная тема, к которой Пуленк неоднократно обращался.

Страсти Христовы всегда были одной из ведущих тем в христианском искусстве. Многие поколения художников неизменно обращались к образам Голгофы и страдающего Христа как к источнику размышлений о вечных вопросах жизни и смерти, жертвенности и искупления.

В религиозных сочинениях Пуленка пассионная тема появилась рано, отметив ключевые для его духовного творчества произведения. В их числе *Quatre motets pour un temps de pénitence* (Четыре покаянных мотета, 1938–1939) для смешанного хора а cappella на латинский текст, эмоционально заостренный цикл, предвосхитивший вершинные сочинения композитора в религиозной сфере, *Stabat Mater* (1951⁶), первая масштабная кантата Пуленка для сопрано, хора и оркестра, и, наконец, кантата *Sept répons des Ténèbres*, которая завершила путь композитора, став его творческим завещанием⁷.

Пуленк считал *Sept répons des Ténèbres* своей лебединой песней. И, может быть, далеко не случайно то, что на исходе жизни он вновь обратился к теме пассионов. По-новому прочитывая и переосмысливая этот вечный сюжет, Пуленк в Семи респонсориях возвращается к тексту, который он использовал в цикле Покаянных мотетов, а также воспроизводит основные события последних дней земного пути Иисуса. Это дало повод Анри Элю назвать Респонсории Пуленка «Страстями в миниатюре»⁸.

К счастью, многие моменты своих творческих поисков Франсис Пуленк фиксировал в обширной переписке с друзьями и коллегами. Послед-

⁵ Пуленк Ф. Я и мои друзья. Л., 1977. С. 47.

⁶ В отечественной и зарубежной литературе *Stabat Mater* обычно датируется 1950, т. е., годом завершения клавира сочинения. 1951 — год завершения партитуры.

⁷ В архиве композитора после его смерти не было найдено ни одного незаконченного сочинения.

⁸ *Hell H. Francis Poulenc*. P. 296.

нее издание писем композитора под редакцией М. Хименес⁹, снабженное подробными комментариями и выдержками из архивных материалов, дает возможность детального восстановления истории создания Семи респонсориюв¹⁰.

В конце декабря 1959 года Пуленк получил письмо от Леонарда Бернстайна, который за год до этого возглавил Нью-Йоркский филармонический оркестр. Бернстайн готовил репертуар для сезона 1961/1962 годов в Филармоническом зале Линкольн-центра¹¹, открытие которого планировалось именно к тому времени. Десять композиторов получили заказы на новые сочинения. В их число вошел и Пуленк.

В феврале и марте следующего, 1960 года, композитор отправляется в концертное турне по США вместе с певицей Дениз Дюваль. В Нью-Йорке, пользуясь случаем, он лично встретился с Л. Бернстайном, членами комитета Нью-Йоркского филармонического оркестра и поделился замыслом своего будущего сочинения. Для торжественного открытия концертного зала характер произведения оказался несколько неожиданным: Пуленк решил обратиться к духовной тематике, а точнее, к одному из кульминационных моментов всего литургического года — Страстной неделе.

«Я почти решил написать службу Страстной пятницы для детского хора... мужского хора и оркестра и, может быть, баритона соло. Бернстайн и его комитет нашли идею возвышенной»¹², — делился Пуленк впечатлениями от встречи с ближайшим другом Пьером Бернаком. Однако, за исключением этого послания, других упоминаний о службе Страстной пятницы в опубликованной корреспонденции Пуленка нет.

Дальнейшая судьба произведения начинает проясняться спустя несколько месяцев. В середине июля, будучи в Рокамадуре, композитор делится с Бернаком новыми планами: «Я начинаю думать, но уже без страха, о *заутрене на Страстной неделе!!!*» [выделено Пуленком. — М. Б.]¹³.

⁹ См. сноску 2.

¹⁰ Существенным дополнением к этому изданию служит каталог произведений Ф. Пуленка, составленный К. Шмидтом. Помимо основной информации по всем изданным и неизданным произведениям композитора, в каталог включены фрагменты писем, часть которых не приведена в издании корреспонденции Пуленка под ред. М. Хименес.

¹¹ Philharmonic Hall (сегодня — Avery Fisher Hall).

¹² Письмо П. Бернаку 07.03.1960 // Correspondance. P. 936. Пьер Бернак — великодушный певец и неизменный советчик композитора по всем творческим вопросам. Камерно-вокальный дуэт Пуленка и Бернака просуществовал четверть века. Для этого исполнителя композитор создал большую часть своих романсов.

¹³ Письмо П. Бернаку. Июль 1960 // Correspondance. P. 947.

Двадцать первого июля в письме к Анри Элю этот план несколько меняется:

«В конце концов, заутреня превратилась в 7 респонсориюв Страстной недели. Это меня меньше ограничивает и потом... служба Страстной пятницы — это же Плач Иеремии св. Игоря!!!»¹⁴.

Постоянная трансформация замысла может свидетельствовать о том, насколько долгим и напряженным для Пуленка оказался поиск общей концепции произведения. Тем не менее, все варианты замысла остались верны общей идее — теме страстей Христовых. Ведь служба Страстной пятницы, как и респонсории, являлись важными эпизодами заутрени на Страстной неделе.

Остановив свой выбор на этой службе, Пуленк тем самым обратился к одной из мощных традиций во французской духовной музыке XVII–XVIII веков.

До реформ 1950–1960-х годов в католической церкви заутрени на Страстной неделе, *L'Office des Ténèbres* или «темной заутрени»¹⁵ назывались ночные службы, объединившие в себе утрени и лауды, и проходившие в три предпасхальных дня (четверг, пятница, суббота). Название «темной» служба получила от времени своего проведения, так как она начиналась до рассвета, когда церковь была слабо освещена.

В суточном круге ночные службы пасхального триденствия закрепились с VIII века. Их характерной чертой стала насыщенность символикой числа «три»: три дня службы, каждую из служб составляли три часа (ноктурна).

Тридентский собор 1560 года окончательно утвердил последовательность и количество читаемых в ноктурнах текстов. В первый час звучали фрагменты из книги «Плач Иеремии», во второй и третий часы — тексты святых отцов.

Центральным элементом драматургии темной заутрени являлся треугольный подсвечник, на котором зажигали пятнадцать свечей (по числу исполняемых псалмов). Одиннадцать свечей символизировали верных апостолов, три — Марию и одна — Христа. В течение всей заутрени, по мере пропевания псалмов, свечи гасили одну за другой, пока на вершине подсвечника не

¹⁴ Письмо А. Элю. 21.08.1960 // *Correspondance*. P. 956. Пуленк имеет в виду *Threni* И. Стравинского для солистов, хора и оркестра.

¹⁵ *Ténèbres* (франц.) — мрак, темнота.

оставалась одна, представлявшая образ Спасителя. Символично обозначая момент его смерти, свечу уносили за алтарь. Церковь же оказывалась погруженной во тьму, которая, согласно Евангелиям, пала на землю после распятия. Спустя некоторое время свечу вновь выносили из-за алтаря как символ будущего Христова воскресения.

Начиная с эпохи Возрождения, к различным фрагментам *L'Office des Ténèbres* (главным образом, включающим фрагменты из «Плача Иеремии») обращаются композиторы Нидерландов, Франции, Англии, Италии и Испании. О. Лассо, Дж. Палестрина, Т. Л. Виктория, Т. Таллис, У. Берд и др. оставили множество образцов ламентаций (пророка) Иеремии, тем самым, обособив их в отдельный жанр. К XVIII веку стойкий интерес к ламентациям остается в Италии, в среде неаполитанских композиторов (А.Скарлатти, Ф. Дуранте, Н. Порпора, Н. Йоммелли, А. Сперанца). Но в XVII–XVIII веках ведущую роль в развитии *L'Office des Ténèbres* вместе с Италией играет и Франция.

Во Франции такие чтения священных текстов получили название *Leçons des Ténèbres*. К данному названию также прибавлялся день, в который проходила служба. Композиция *Leçons des Ténèbres* свободно варьировалась: композиторы использовали тексты чтений всех трех дней, одного конкретного дня (чаще среды) или только тексты первого (второго, третьего) часов каждого дня в разных комбинациях.

О популярности *Leçons des Ténèbres* свидетельствует внушительный список композиторов, обращавшихся к этим чтениям: М. Ламбер и М.-А. Шарпантье, чьи произведения стали вершиной развития *Leçons des Ténèbres* в XVII веке; С. де Броссар, Ф. Куперен и М. де Лаланд, духовная музыка которых была самой выдающейся в XVIII столетии. Этот список дополняют имена Ж.-Б. Жоффруа, Г. Нивера, А. де Вильнёва, Ш. А. де Бленвиля, М. Коррета, Ж. Жилия, Ж. Мишеля, А. Ардуэна.

Во времена правления Людовика XIV *Leçons des Ténèbres* стали подлинным явлением светской моды. Этому способствовало и время проведения службы, которое было перенесено к четырем часам пополудни предыдущего дня (соответственно среды, четверга или пятницы)¹⁶. При этом название самой «темной»

¹⁶ Заутреня была перемещена на вечер предыдущего дня еще в XVI веке.

службы осталось прежним, как и обряд с зажженными свечами. *Leçons des Ténèbres*, вобравшие в себя изысканный стиль эпохи «короля-солнце», по пышности и роскоши значительно превосходили как современные им итальянские ламентации, так и французские церковные песнопения вне Страстной недели. *L'Office des Ténèbres* превратилась в блестящий светский концерт, в котором исполнение отдельных песнопений поручалось нанятым актрисам. «Цену, которую бы дали за вход в оперу, дают за место в церкви», — осуждал новую моду Лесерф де ла Вьевиль в диалогах «Сравнение итальянской музыки с музыкой французской» (1705)¹⁷.

В XIX и XX веках традиция *Leçons des Ténèbres* не развивалась, однако тексты ламентаций Иеремии оказались востребованными¹⁸.

Респонсории, представляющие собой краткое песнопение — резюме по завершении каждого из чтений — постепенно тоже образовали отдельный цикл. Начиная с XVI века, к текстам всех двадцати семи страстных респонсориюв обращались, прежде всего, композиторы Италии. В период с середины XVI до середины XVII столетия было издано около ста подобных циклов. Среди них наиболее известны собрания респонсориюв, принадлежащих М. А. Индженъери (1588 — его произведение долгое время приписывалось Дж. П. Палестрине), К. Дж. ди Венозе (1611) и Т. Л. Виктории (1585)¹⁹.

В XVIII столетии в Италии к текстам респонсориюв обращались композиторы (А. Скарлатти, Н. Йоммелли), которые озвучивали и тексты чтений пасхального триденствия. Также известны сочинения П. Каниччиари, Дж. Бонончини, Л. Лео и М. Гайдна.

Во Франции отдельные циклы респонсориюв появлялись не столь часто. Наиболее яркий пример — Девять респонсориюв Великой среды М.-А. Шарпантье (*Les neuf répons du Mercredi Saint*, 1680) и его же цикл из девяти респонсориюв, относящихся к разным дням (создан ранее 1690).

¹⁷ Цит. по: *Lemaître E.* Вступ. статья к нотному изд.: *Marc-Antoine Charpentier. Neuf Leçons de Ténèbres*, éditée par E. Lemaître. Paris: CNRS, 1983.

¹⁸ Кренек Э. *Lamentatio Jeremiae prophetae* для смешанного хора а cappella (1941–1942); Бернштейн Л. Симфония *Jeremiah* с вокальным соло на библейский текст на иврите (1944); Стравинский И. *Threni* для солистов, хора и оркестра (1958); Мартынов В. Оратория «Плач Иеремии» (1992).

¹⁹ Виктория входил в число немногих композиторов, которые ограничили рамки своих сочинений только восемнадцатью респонсориями 2-го и 3-го часов.

В XIX–XX веках интерес к респонсориям снижается, возможно, после упразднения L'Office des Ténèbres в ходе церковных реформ. Семь респонсориюв Страстной недели Ф. Пуленка в данном контексте становятся в ряд наиболее ярких сочинений в истории этих духовных песнопений.

Для композитора процесс создания Семи респонсориюв оказался непросто, хотя позже Пуленк признавался, что результат стоил затраченных усилий.

Композитор приступил к работе над музыкальным текстом *Sept gérons des Ténèbres* в сентябре 1960 года. Однако через какое-то время Пуленк внезапно уничтожил все написанное и начал сочинять заново. К лету 1961 года творческий процесс был в самом разгаре:

«Работа идет удивительно хорошо. Рокамадур ли это или св. Антоний — не знаю... Я все начал с нуля. Разумеется, хоры *нетрудные* [выделено Пуленком. — М. Б.], так как я ориентировался, главным образом, на детей. Соло написано от *dl* до *fis2*... это вполне нормально. Главным для меня было найти точный характер. Я думаю, что мне это удалось»²⁰.

В августе Пуленк снова пишет Бернаку:

«Да, нужно было возвратиться к нулю, уничтожить *очень неплохие* страницы [выделено Пуленком. — М. Б.]. В основе я вернулся к строгости и резкости, которых желал с самого начала»²¹.

Долгое время для композитора стоял вопрос о выборе солиста. В отличие от *Stabat Mater* и *Gloria*, написанных для сопрано solo, смешанного хора и оркестра, в *Sept gérons des Ténèbres* Пуленк обратился к новому для него составу: смешанному мужскому и детскому хору, дисканту solo и оркестру.

«Во всяком случае, я думаю, что это будет совсем не похоже на *Glo(ria)* или на *Stab(at)*», — констатировал Пуленк²².

В своем выборе композитор явно ориентировался на традиционный состав старинного церковного хора, без участия женских голосов. Бенджамен Иври, автор монографии о Пуленке, также говорит об этом, подчеркивая склонность композитора к хоровой музыке Виктории. Кроме того, Иври пишет, что использовать голос мальчика Пуленку мог подсказать «Балаганчик» Мануэля де Фальи, который он признавал настоящим шедевром²³. По мнению композитора, гениальной находкой Фальи была

²⁰ Письмо П. Бернаку. 27.07.1961 // *Correspondance*. P. 981.

²¹ Письмо П. Бернаку. Август 1961 // *Correspondance*. P. 981.

²² Письмо П. Бернаку. Сентябрь 1960 // *Correspondance*. P. 960.

²³ *Ivry B. Francis Poulenc, 20th-Century Composers series*. London: Phaidon Press Limited, 1996. P. 209.

партия деревенского паренька — «поясняющего» — обладателя грубоватого, но пронзительного голоса. В одном из писем к Мишелю Гарсену, директору звукозаписывающей студии Erato, Пуленк упомянул следующее: «...должен вас поздравить с *великолепной* [выделено Пуленком. — М. Б.] записью Реквиема [Форе. — М. Б.], который мне захотелось послушать из-за вашего мальчика-солиста. Действительно, я ищу парнишку для исполнения моих *Sept répons des Ténèbres* весной в Париже. К сожалению, этот мальчик мне не подходит, так как его манера исполнения слишком аристократична, что, впрочем, соответствует музыке Форе для богатых усопших. Мне нужен молодой исполнитель, который по стилю был бы похож на мальчика из простой семьи»²⁴.

Завершение *Sept répons des Ténèbres* в клавире датируется октябрем 1961 года²⁵. Первоначальный срок нью-йоркского заказа уже истек, но и сам Филармонический зал тоже не был готов к открытию. Поэтому сроки исполнения *Sept répons des Ténèbres* были сдвинуты на апрель 1963 года²⁶.

Наконец, в марте 1962 года, Пуленк смог сообщить долгожданную новость:

«*Ténèbres* закончены. Я думаю, это очень красиво, и не жалею о потраченном времени, так как все очень тщательно отделано. Думаю, что вместе с *Gloria* и *Stabat* у меня теперь есть три значительных духовных произведения»²⁷.

Однако, в предисловии к книге Пуленка «Я и мои друзья» музыкальный критик Стефан Одель рассказывает, что в начале 1963 года композитор все еще продолжал править корректурные оттиски Семи респонсориев. Когда они были готовы к отсылке в издательство, Пуленк попросил Оделя передать их по почте. «Отдавая мне перевязанный пакет, — вспоминал Одель, — он произнес так значительно, что это произвело на меня сильное впечатление тогда и продолжает волновать сегодня: „Это будет мое последнее духовное произведение“»²⁸.

Настойчивое возвращение Пуленка к событиям Страстной недели в период формирования замысла *Sept répons des Ténèbres* исследователи творчества композитора У. Меллерс и К. Дэниэл связывают с тем, что

²⁴ Письмо М. Гарсену от 29.09.1962 // *Correspondance*. P. 1003.

²⁵ Письмо Л. Бернштайну // *Correspondance*. P. 986. Также см. письмо А. Голду и Р. Физдейлу // *Correspondance*. P.985. Оба письма датированы 01.11.1961.

²⁶ Письмо Пуленку от К. Мосли. 24.11.1961 // *Schmidt Carl B. The Music of Francis Poulenc (1899–1963): A Catalogue*. Oxford: Clarendon Press, 1995. P. 503.

²⁷ Письмо П. Бернаку. 26.03.1962 // *Correspondance*. P. 990. В каталоге К. Шмидта завершение партитуры датировано апрелем 1962 г.

²⁸ Пуленк Ф. Я и мои друзья. С. 18.

здоровье его в эти годы (после завершения оперы «Диалоги кармелиток» в 1957) пошатнулось.

Меллерс пишет: «Выбор Франсисом текстов [респонсориев. — М. Б.], возможно, отразил предчувствие неизбежности конца его жизни... Пуленк проявил определенную смелость, создав такое мрачное религиозное произведение для пышного торжества... Он не сделал никакой попытки скрыть его природу, поскольку не только выбрал традиционные литургические тексты, но и настаивал на исполнении вокальных партий мальчиками-певчими»²⁹. По версии Дэниэла, *Sept répons* стали для Пуленка его собственными «страстями». Предчувствие не обмануло композитора: в день премьеры *Sept répons des Ténèbres*, Пуленка уже не было в живых. Он умер от сердечного приступа 30 января 1963 года.

Премьера *Sept répons des Ténèbres* состоялась 11 апреля 1963 года в Линкольн-центре — Нью-Йоркским филармоническим оркестром дирижировал Томас Шипперс. На родине композитора, в Париже, Семь респонсориев Страстной недели были исполнены 10 декабря того же года на концерте памяти Пуленка в Театре Елисейских полей. В исполнении приняли участие солист Доминик Дублие, хор Филлипа Деба и Национальный оркестр французского радиовещания и телевидения под управлением Жоржа Претра.

Что же представляли собой респонсории, вдохновившие Пуленка на создание его последнего шедевра? Композитор остановил свой выбор на семи из них, что может быть объяснено сакральным значением этого числа. В состав отобранных текстов вошли два респонсория Великого четверга, три — Страстной пятницы и два — Великой субботы. Обозначения дней были перенесены в партитуру.

Выбранные Пуленком респонсории насыщены событиями: предательский поцелуй Иуды, прощальная беседа Иисуса Христа со Своими учениками, пленение Христа, суд над Ним, распятие и погребение.

В целом, соблюдая очередность календарных дней в службе, Пуленк отходит от принятого в церкви порядка следования респонсориев. Композитор предлагает свой вариант сюжетной драматургии, начав повествование с уже свершившегося предательства Иуды. В первой части, *Una hora non potuistis vigilare tecum* («Один час вы не могли бодрствовать со Мною»), Христос укоряет своих учеников за то, что они заснули в час его молитвы. Отношение к Иуде («Иуда, подлеиший торговец») и осуждение его поступка («Из-за горсти динариев предал») демонстри-

²⁹ *Mellers W. Francis Poulenc. Oxford Studies of Composers, 1995. P. 152–153.*

рует Judas, mercator pessimus — вторая часть кантаты, стремительная и бурная по характеру.

Дальнейшая последовательность респонсориив снова отличается от принятой в церковной практике. Песнопение Страстной пятницы *Tenebræ factæ sunt*, повествующее о распятии Христа, является центральным моментом всего Пасхального триденствия. Пуленк также делает этот текст композиционным центром произведения (V часть). В основу же III и IV частей легли тексты респонсориив, которые в церковной службе следуют после *Tenebræ factæ sunt* (но описывают более ранние события).

Так, в III части *Jesum tradidit* («Иисуса предал») речь идет о пленении Иисуса, препровождении его в дом Каиафы, а также о Петре, следующим за Христом в толпе. Четвертый респонсорий *Caligaverunt oculi mei* («Затуманились глаза мои») не богат внешней событийностью и становится средоточием глубоких душевных переживаний верующих. Таким переключением разных планов подготавливается трагическая кульминация цикла — распятие на Голгофе.

Завершают произведение два респонсория Великой субботы, связанные с обрядом погребения. Но и в этом случае композитор отступает от принятого в церкви порядка расположения текстов. Шестой частью цикла становится респонсорий, который в службе является самым последним — в *Sepulto Domino* говорится о погребении Христа и о солдатах, поставленных охранять его гроб. А в VII респонсории *Ecce quomodo moritur justus*, наоборот, озвучивается текст, предшествующий *Sepulto Domino*: «Вот смотри, как умирает праведник, и ни у кого не дрогнет сердце: и мужей праведных убивают, и никому нет дела».

Сюжетная драматургия цикла выстраивается следующим образом³⁰:

Четверг

1. (8) *Una hora non potuistis vigilare mecum* — «Один час вы не могли бодрствовать со Мною»
2. (5) *Judas, mercator pessimus* — «Иуда, подлеший торговец»

Пятница

3. (8) *Jesum tradidit* — «Иисуса предал»
4. (9) *Caligaverunt oculi mei* — «Затуманились глаза мои»
5. (5) *Tenebræ factæ sunt* — «Соделалась тьма»

³⁰ В скобках приводится нумерация респонсориив, соответствующая их последовательности в каждом дне *L'Office des Ténèbres*.

Суббота

6. (9) *Sepulto Domino* — «Когда похоронили Господа»

7. (6) *Ecce quomodo moritur* — «Вот смотри, как умирает праведник»

Почти все респонсории Пуленк создал в виде ряда кратких и контрастных «сцен». Зримая передача образов, их постоянное чередование придали композиции несколько театральный характер. Пуленк в период работы над первой версией *Sept répons des Ténèbres* сам отмечал это: «Думаю, я нашел мой первый респонсорий... Это или *пышно* [выделено Пуленком. — М. Б.], или слишком театрально»³¹.

Работая с текстом, композитор свободно дробит его на фрагменты, использует повторы. В то же время, респонсорий озвучивается последовательно и полностью. Исключение составляет VI часть *Sepulto Domino*, где опущена вторая половина текста. Возможно, Пуленк сделал эту купюру, чтобы не упоминать о новых персонажах драмы (старейшины у Пилата) в преддверии финала. Ведь основные действующие лица уже определились в первых респонсориях (Христос, Петр, Иуда).

И все же главных участников этой трагедии только два. Композитор уделяет большое внимание образу Иуды. В первом респонсории в цц. 6–8³² («Или не видите Иуду, как он не спит, а спешит предать Меня иудеям?»), дается его первая музыкальная характеристика. Второй респонсорий представляет его более развернутый портрет. Напряжение и смятение, свойственное этому эпизоду, есть и в III респонсории (упоминание о суде Каиафы, цц. 25–26). Эта мрачная атмосфера резко контрастна эпизодам, связанным с образом Иисуса (более сдержанные, «отрешенные» хоровые фрагменты и выступления дисканта solo).

Помимо сопряжения полярных образных и музыкальных характеристик, быстрая смена событий в трех первых респонсориях создает ощущение сжатия времени. Поэтому так выразительно звучит кульминация цикла — V часть *Tenebræ factæ sunt*, в которой бурный поток событий сменяется «застывшим» мгновением — предсмертным обращением Иисуса к Богу Отцу. Эта часть во всей полноте раскрывает образ страдающего Спасителя.

В VI и VII частях кантаты сюжетный план также несколько укрупнен. Как упоминалось ранее, в VI респонсории Пуленк использует только половину существующего текста. Обособляя первую фразу *Sepulto Domino* («Когда похоронили Господа») и превращая ее в рефрен, композитор под-

³¹ Письмо П. Бернаку. Сентябрь 1960 // *Correspondance*. P. 959.

³² Цифры по изд.: *Poulenc F. 7 répons des Ténèbres*. Paris, 1996. (arrangée pour piano).

черкивает момент завершения страстного пути Христа, а вместе с тем — и завершения основных событий в *Sept répons des Ténèbres*.

Даже первое приближение к духовной кантате Франсиса Пуленка *Семь респонсориюв Страстной недели*, знакомство с историей ее создания и общей драматургией, позволяет оценить масштаб и значимость этого сочинения, не только для творчества Пуленка, но и для развития французской духовной музыки XX века. Недаром биограф композитора, У. Меллерс, заметил, что, хотя *Sept répons des Ténèbres*, возможно, «не будут столь же популярны, как *Gloria*», они являются «величайшим религиозным сочинением Пуленка»³³.

Литература:

1. Пуленк Ф. Я и мои друзья. Л.: «Музыка», 1977. 159 с.
2. Cutter P. F., Maiani B., Moroney D., Caldwell J. Responsory // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 2001.
3. Daniel Keith W. Poulenc's choral works with orchestra // Francis Poulenc, Music, Art and Literature, edited by Sidney Buckland and Myriam Chimènes. Aldershot (GB) et Brookfield (USA), Ashgate Publishing, 1999. 409 p. P. 48–86.
4. Francis Poulenc, Correspondance 1910–1963, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes. Paris: Fayard, 1994. 1128 p.
5. Hell H. Francis Poulenc, musicien français. Paris: Fayard, 1978. 391 p.
6. Ivry B. Francis Poulenc, 20th-Century Composers series. London: Phaidon Press Limited, 1996. 240 p.
7. Lemaître E.: Marc-Antoine Charpentier. Neuf Leçons de Ténèbres, éditée par E. Lemaître. Paris: CNRS, 1983.
8. Mellers W. Francis Poulenc. Oxford Studies of Composers, 1995. 204 p.
9. Roy J. Francis Poulenc. L'homme et son œuvre. Paris: Seghers, 1964. 191 p.
10. Schmidt Carl B. The Music of Francis Poulenc (1899-1963): A Catalogue. Oxford: Clarendon Press, 1995. 608 p.
11. Warszawski J.-M. Рец. на кн.: Gaudelus Sébastien, Les offices de Ténèbres en France. 1650-1790. «Sciences de la musique», CNRS, Paris 2005. URL: http://www.musicologie.org/publirem/livre_seb_gaudelus.html (дата обращения: 29.04. 2008).

³³ Mellers W. Francis Poulenc. P. 156–157.