

Месса G-dur Франсиса Пуленка: исток хоровой духовной музыки композитора

Значительная часть хоровой музыки Франсиса Пуленка связана с духовной тематикой. В духовных хоровых сочинениях, наследующих традициям старинных вокальных жанров, своеобразно претворяется стиль Пуленка. В статье сделана попытка проследить истоки и стилиевые особенности духовной музыки Пуленка на материале Мессы G-dur, одного из первых духовных сочинений композитора.

Ключевые слова: Франсис Пуленк, месса, хоровая музыка, стилиевой синтез.

Хоровая музыка является одной из важнейших областей творчества Франсиса Пуленка. Сам композитор неоднократно подчеркивал особую роль хоровых жанров, позволивших ему «полностью выразить себя»¹. Его первый биограф Анри Эль также отмечал, что, «может быть, именно для хора Франсис Пуленк написал свои наиболее совершенные, глубокие и значительные произведения»². Внимание исполнителей и исследователей к этой сфере творчества Пуленка во многом продиктовано особенностями музыкального языка его сочинений: развивая богатые тембровые и технические возможности хора, композитор намечает пути дальнейшего развития хоровой культуры, в то же время широко и многообразно обращается к наследию ушедших веков. Так, музыкальный язык его светских хоров сформировался под влиянием техники старинных мастеров, в частности, мадригального искусства К. Монтеверди. В сфере духовной хоровой музыки самобытный авторский стиль Пуленка вбирает в себя

¹ Пуленк Ф. Я и мои друзья. Л., 1977. С. 47.

² Hell H. Francis Poulenc, musicien Français. Paris, 1978. P. 333.

устоявшиеся, отшлифованные веками элементы церковного музыкального словаря. В его духовных хорах сохраняются связи с интонационным и ладовым строем старинных культовых песнопений, строгий и сдержанный характер высказывания, органично претворяются традиционные религиозные образы. В то же время эти сочинения наделены особым свойством «общительности», характерной для музыки Пуленка естественностью в выражении чувства. Может быть, отчасти поэтому его музыка, такая знакомая, близкая и новая одновременно, обладает удивительной способностью быстро находить путь к широкой аудитории.

Большая часть хорового наследия композитора связана с духовной тематикой и предстает как сложное явление, охватившее разные типы сочинений — от камерных циклов и отдельных произведений для мужского, женского или смешанного хоров *a cappella* до масштабных кантат для солиста, хора и симфонического оркестра. Для современников, привыкших рассматривать Пуленка как светского художника, его интерес к духовной музыке, ярко обозначившийся со второй половины 1930-х годов, был неожиданным. Сила семейных традиций и особое отношение к религии, вызванное переоценкой жизненных ценностей, определили для музыканта важность духовных сочинений. Показательно, что, развивая параллельно две линии хоровой музыки — светской и духовной, в последние годы жизни Пуленк отходит от светской поэзии и погружается в духовную сферу. Духовная музыка композитора, составляющая сегодня неотъемлемую часть хорового репертуара, в нашей стране известна не столь широко. В статье сделана попытка проследить истоки и стилевые особенности духовной хоровой музыки Пуленка на примере одного из его первых духовных сочинений — Мессы G-dur.

Созданная через год после первого произведения Пуленка на молитвенный текст — «Литаний Черной Богородицы» (1936) — Месса G-dur для смешанного хора *a cappella* стала этапным сочинением, окончательно определившим стилевую индивидуальность духовных хоров Пуленка. Посвященная памяти отца композитора, Месса была написана в течение лета 1937 года. Работая в новом для себя жанре, Пуленк обратился к изучению партитур старых мастеров, которые получал от Жоржа Орика³. В одном из писем П. Коллера к Ф. Пуленку от 1938 года также находим следующее высказывание:

³ «Я хотел бы поблагодарить Жоржа за мессы, которые послужили мне очень хорошую службу» (Письмо Ф. Пуленка Н. Орику. 17.08.1937 // Poulenc F. Correspondance 1910–1963. Paris, 1994. P.447).

Дорогой Франсис, ваша Месса великолепна <...>. Сейчас я вижу, что в тот вечер, когда я заставил вас послушать Gloria Дюфай, мы не потеряли времени даром ⁴.

Опираясь на признанные образцы жанра, Пуленк создает свой вариант ординария мессы, в котором отсутствует Credo. Композитор не комментировал причины, по которым в Мессу не была включена одна из важнейших частей богослужения, что позволило исследователям выдвинуть по этому поводу ряд своих версий ⁵. Так как в Мессе нет Credo, а Sanctus и Benedictus представлены как две отдельные части, общая композиция произведения пятичастна: Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei.

Как это часто бывало в творчестве Пуленка, импульсом к появлению его нового замысла стали яркие визуальные образы. Композитор вместе с певцом Пьером Бернаком провел часть августа 1937 года в работе над совместными программами для нового концертного сезона. Музыканты остановились в морванской деревушке Аност недалеко от города Отён, в котором еще витал особый дух средневековья и сохранился древний архитектурный памятник — собор св. Лазаря, возведенный в XII веке. Посещение величественного собора в романском стиле, в котором, по словам Пуленка, «сплетается возвышенное и земное» ⁶, произвело на композитора глубокое впечатление и, возможно, натолкнуло его на мысль вновь обратиться к духовной теме. Как и в случае с «Литаниями Черной Богоматери», Месса была создана в рекордно короткие сроки, что сам Пуленк не преминул с удивлением отметить:

Я пребываю в отличном настроении и чувствую себя в хорошей форме. Недавно, за 3 недели (что для меня очень быстро) я написал Kyrie, Sanctus, Benedictus и Agnus Dei Мессы a cappella... я не понимаю, почему эта форма сочинения, которая действительно трудна, не доставляет мне никакого неудобства. Бернак говорит, что это очень хорошо; я более скромно и говорю: я доволен ⁷.

⁴ Письмо П. Коллера Ф. Пуленку. 30.12.1938 // Poulenc F. Correspondance. P.470, comment. 2.


⁵ Б. Иври в своей монографии приводит анонимный комментарий, объясняющий отсутствие Credo в Мессе Пуленка: «Его вера была столь крепка, что он не считал необходимым заявлять об этом открыто». Сам Б. Иври предполагает иное: Пуленк не создал Credo, так как к тому времени только недавно вступил на путь духовности (См.: *Ivry B. Francis Poulenc. London, 1996. P. 101*).



⁶ Письмо Ф. Пуленка П. Коллеру. Сентябрь 1938 // Poulenc F. Correspondance. P.470.



⁷ Письмо Ф. Пуленка А. Core. 20.08.1937 // Poulenc F. Correspondance. P.449.

В Мессе представлен сплав разностилевых элементов, и в этом плане она являет собой характерный пример духовной музыки Пуленка. Начиная с первых тактов *Kyrie* плавные волнообразные попевки в духе григорианских песнопений соседствуют с мелодическими оборотами, выросшими из сложных интервальных сочетаний. Полифоническая фактура соединяется с аккордовой. Обращаясь к модалльной гармонии прошлого, Пуленк не забывает и о гармонии современной, воплощенной в красочных многотерцовых комплексах. Начало Мессы — возгласение *Kyrie eleison* — отсылает в глубь веков, когда под сводами церкви звучали строгие григорианские напевы.

Я старался писать мою Мессу — этот акт веры — в суровом и прямом романском духе, — говорил Пуленк. — Его грубоватую простоту отражает, главным образом, начало *Kyrie*, но не забывайте... прихожане могли петь этот гимн вместе со священниками. Этим и только этим объясняется почти дикое, архаическое звучание моего *Kyrie*⁸.

Атмосферу хоровой унисонной молитвы создает первое проведение мелодической фразы *Kyrie eleison*, которая изложена одногласно в партиях первых басов и сопрано на фоне выдержанного бурдона (B.II, S.II). Бурдон на звуке *g* в первой и в большой октавах, подчеркиваемый динамикой *f*, образует эффект гулкого и объемного звучания голосов в большом пространстве. Заметим, что в первый распев *Kyrie eleison* вплетается малосекундовая интонация (*g-fis*) и опевание мелодического хода на ув. 4 (*c-fis*), которые получают дальнейшее развитие в других частях Мессы. Ритмическая фигура , с которой начинается распев *Kyrie*, также войдет в сквозной ритмо-интонационный комплекс произведения.

Группа  (как и ее вариант — ) образует ритмический стержень первой части Мессы и четко отделяет начало фраз во вкраплениях имитационно-полифонической фактуры. Обращаясь к пунктирному ритму в *Kyrie*, Пуленк мог следовать традициям жанра. А. Тихонова отмечает:

В XV — XVI вв. возникает такое явление, как «скандирование» или «провозгласение» некоторых важных слов текста, в частности *Kyrie*, через повторение одного и того же звука в «пунктированном» ритме  или  <...> У композиторов XVI в., прежде всего Палестрины, этот возглас достаточно распространен <...>

⁸ Цит. по: Schmidt C.B. The Music of Francis Poulenc (1899–1963): A Catalogue. Oxford, 1995. P.272.

Позже Бах начинает аналогичными возгласами свою Мессу си минор⁹.

Kyrie eleison имеет трехчастную структуру с контрастным средним разделом *Christe eleison*. *Christe*, для которого характерно размеренное движение половинными и четвертными длительностями, плавное голосоведение с элементами имитационного развития, отсылает к хоровой музыке эпохи Ренессанса. Здесь доминируют светлые тембры сопрано и альтов, создающие образ медитативной отрешенности. Тем ярче обрисован контраст между *Christe eleison* и репризой *Kyrie*, возвращающей острые ритмы (♩♩) с обилием уменьшенных гармоний.

К сочинению *Gloria* Пуленк приступил уже после создания всех остальных частей Мессы. Значительная протяженность текста этой молитвы повлияла на композиционное строение *Gloria*, решенной в контрастно-составной форме с признаками репризы. Крайние разделы части, воплощающие евангельский образ «великой радости», связанной с вестью о рождении Спасителя, выстраиваются по типу антифона на переключках двух хоровых групп (B. II, T., A. — B. I, S.). По мнению Т. Дубравской, «на словах “*Laudamus te, Benedicimus te...*” ...композиторы часто применяли характерные антифонные переключки, изображая, по Луке, „многочисленное воинство небесное“»¹⁰. Заметим, что в кантате Пуленка *Gloria* ее вторая часть *Laudamus te* также будет построена по принципу антифона. Второй раздел *Gloria* Мессы (*Domine Deus*) связан с обращением к Богу-Отцу и Богу-Сыну. После динамичных переключек тембровых групп в *Gloria in excelsis Deo* на *ff—fff*, здесь воцаряется возвышенное, молитвенное настроение. Более строгой становится и хоровая фактура — полифоническая с имитационным развитием, захватывающим все голоса. Переход к целым и половинным длительностям создает резкий темповый контраст, максимально размываются тональные ориентиры.


Третья часть Мессы — *Sanctus* — торжественная песнь серафимов, прославляющих Господа. Если в предыдущих частях службы Пуленк придерживался силлабического принципа в соотношении текста и музыки, то в *Sanctus* господствует мелодизированный распев. В связи с этим обратим внимание на следующее замечание Т. Дубравской:

⁹ Тихонова А. И. Прочтение текста в музыке католической мессы: от грегорианского хора к Гайдну и Моцарту // Вестник ПСТГУ. Серия V: Музыкальное искусство христианского мира. Вып. 1. М.: ПСТГУ, 2007. С. 156.

¹⁰ Дубравская Т. Н. Звуковые образы ренессансной мессы // Музыкальная культура христианского мира. Материалы международной научной конференции. Р-н-Д., 2001. С. 210.

В палестриновской мессе <...> звуковой образ (Божественного Света, нисходящего с небес.— М. Б.) «освещает» собой все части. Особенно рельефно он предстает в тех разделах, где имеется мало текста, что позволяет повторять его с широкими распевами отдельных слов. В итальянской теории ренессансной музыки для подобных построений применяется термин «vocalizzo» (буквально: вокализ). Можно предположить, что в ренессансной мессе такая вокализация, противопоставляемая декламационному (силлабическому) интонированию текста, является своего рода музыкальной метафорой ангельских хоров¹¹.

Серафимы, высшие из девяти ангельских чинов, по Библии (Ис. 6, 2), имеют по три пары крыльев. Влияние символики священного числа 3, получившей одно из наиболее ярких воплощений в Мессе Баха *h-moll*, прослеживается и в Мессе Пуленка. Его *Sanctus* имеет строфическую форму, которая складывается из многократного проведения темы-вокализа. Две строки латинского текста образуют два раздела, две волны нарастающей динамики, ведущих к *Hosanna* — кульминационной вершине части. В каждом разделе тема-вокализ проводится трижды, выдерживается главная тональность *E-dur*. Границу между разделами отмечает перегармонизация основной мелодии в *A-dur* (*Pleni sunt coeli et terra*). Метрическая основа строф складывается из соединения размеров $4/4$, $3/4$ и $6/4$, и только в *Hosanna* окончательно устанавливается трехдольность. Трехдольный метр будет господствовать и в *Benedictus*, самой камерной части цикла: для нее характерно прозрачное трех- и четырехголосие, светлая тональная краска *C-dur*, плавный волнообразный рисунок мелодии, динамика *p* — *pp* (изредка *f*). В отличие от первой и второй частей Мессы, на всем протяжении *Sanctus* звучит хоровое *tutti*. Отдельные партии хора сначала выдерживают гармоническую педаль, затем включаются в общее мелодическое развитие. *Hosanna*, венчающая часть, представлена торжественным и величественным восьмиголосным гимном (четыреголосный хор *divisi*) с красочными сопоставлениями далеких тональностей (*D-dur* — *f-moll* — *E-dur*). Диапазон песнопения охватывает более трех октав, строгость и стройность звучанию придает аккордовая фактура.

От *Sanctus* связи к предыдущим частям Мессы протягиваются не только благодаря продолжающемуся развитию ритмической группы , но и посредством сходного строения отдельных каденционных оборотов на гранях разделов формы. Так, на протяжении *Kyrie*, *Gloria* и *Sanctus*

¹¹ Там же. С. 209.

несколько раз звучат каденции, в которых восходящее движение мелодической линии в партии сопрано приводит к длительной остановке на звуке *fis*². В Sanctus подобная каденция предваряет появление Hosanna, и само песнопение Hosanna начинается серией аккордов с мелодической вершиной *fis*². Вследствие того, что и Benedictus завершается повторным проведением Hosanna, возникает высотная «ось», пронизывающая первые четыре части Мессы. Ее появление можно трактовать не только как фактор, связывающий целое, но и как длительную подготовку звука *g* второй октавы, с которого начнется развертывание мелодической линии в Agnus Dei (партия сопрано соло). Отметим, что со звука *g*² в партии сопрано начиналась вся Месса, благодаря чему возникает дополнительная связь двух ее крайних частей.

Кульминационный эмоциональный накал Hosanna сменяет тихая молитва Agnus Dei. В Agnus Dei Пуленк снова возвращается к одноголосию. Но, в отличие от Kyrie eleison, в начале которого мощно прозвучала хоровая общинная молитва, Agnus Dei открывается хрупким вокализом сопрано соло¹². Характерно определение темпа и характера заключительной части Мессы — «Très pur, très clair et modéré» («очень чисто, очень светло и умеренно»). В соло сопрано развивается сквозной интонационный комплекс Kyrie — интонации секунды и ув.4 (*c-fis*), что создает интонационную арку между Kyrie и Agnus Dei. Одноголосный зачин в партии сопрано развертывается в поступенном движении, в свободном метре. Хор, сменяющий вокализ сопрано, развивается как диалог попевок, окрашенных звучанием эолийского, миксолидийского, фригийского ладов. Одноголосные попевки дублируются хоровыми партиями в различных ансамблевых сочетаниях: сопрано — бас, сопрано — тенор, альт — бас. Спокойствие и «невесомость» музыки подчеркивается динамикой с преобладанием *p* и *pp* (хотя и в этой части Пуленк не отказывается от резких динамических сопоставлений). Отметим, что найденный в заключительной части Мессы прием диалога сопрано соло и хора станет одним из ярких выразительных средств в поздних духовных сочинениях Пуленка — кантатах для солиста, хора и симфонического оркестра Stabat Mater (1951), Gloria (1959), Sept répons des Ténèbres (1962).

Последние такты Agnus Dei вновь поручены сольной партии сопрано, которое в завершении Мессы несколько раз повторяет восходящий мело-

¹² «L'Agnus, который завершает [Мессу] и который просто поразителен, написан для сопрано соло или (мечта!) для дисканта, хорошо звучащего с хором». Письмо Ф. Пуленка П. Коллеру. 12.10.1937 // Poulenc F. Correspondance. P.455.

дический оборот (I–III–VII^н–I) в g-moll на словах Dona расем¹³. Пуленк отмечал:

Agnus Dei — это чудо чистой выразительности, это символ христианской души, верующей в жизнь на небесах¹⁴.

Взор верующего словно направлен вверх, и звучание последних тактов Agnus Dei напоминает о спокойном мерцании далекой звезды, вечный свет которой приносит покой. В постижении этой тайны композитор оставляет каждого наедине с самим собой; окончание Мессы растворяется в тишине. И, может быть, не случайно через двадцать лет, завершая оперу «Диалоги кармелиток», Пуленк впишет на последней странице партитуры заключительный мотив из Мессы — как символ обретения монахинями, взошедшими на эшафот во имя веры, мира и душевного покоя.

Месса G-dur занимает особое место среди хоровых сочинений Пуленка. Ее «эхо» не единожды прозвучит в более поздних работах композитора (в частности, в кантате Gloria). Особенностью Мессы стал сложный сплав разных типов хоровой фактуры, стремительно сменяющих друг друга. Более всего эта особенность проявилась в Kyrie и Gloria, в которых представлены монодийный распев и хоровой антифон, хорал и вкрапления имитаций наряду с развитой аккордовой фактурой. Так реализуется композиционный принцип контраста, причем контраст фактурный зачастую дополняется у Пуленка контрастом тембровым, динамическим, ритмическим, интонационным. И это придает хоровой ткани особую гибкость и пластичность. Вокальные партии отличаются самостоятельностью и развитостью, способны мгновенно переходить от tutti к ансамблю корифеев хора. Часто Пуленк вводит приемы перекличек тембровых групп, сопоставление высоких и низких регистров (что характерно для ренессансной хоровой техники). Архитектоника Мессы отличается цельностью, чему способствует не только развитие сквозных ритмо-интонационных формул, наличие тематических арок, но и тональные связи. Так, через все произведение проходит принцип терцового соотношения тоналностей — как между следующими друг за другом частями Мессы (Kyrie eleison — Gloria [G — h/H]; Sanctus — Benedictus [E — C/E]), так и внутри частей Sanctus — Benedictus (Benedictus, звучащий в C-dur, завершает Hosanna в E-dur). Цепь терцовых сопоставлений замыкает переход от Hosanna к Agnus Dei (E — G/g). Кроме того, общая тональность G-dur

¹³ Пропущенное в партии сопрано соло слово nobis звучит в партии альтов.

¹⁴ Hell H. Francis Poulenc, musicien Français. Paris, 1978. P.132.

в *Kyrie eleison* и *Agnus Dei* создает тональную арку между крайними частями Мессы.

Месса стала любимым сочинением Пуленка, и сегодня она остается одним из наиболее популярных его произведений.

Немало людей, услышавших это произведение, плакали!!! Все это, возможно, и преувеличено, и я не создал чего-то выдающегося, достойного слез Поля Валери или других поэтов; но если без шуток, я думаю, что это очень хорошо¹⁵.

Так писал композитор в октябре 1937 года в письме к П. Коллеру. Лето 1937 года, закрепившее оригинальный стиль хоровой духовной музыки Пуленка, запомнилось ему как один из самых светлых периодов жизни и творчества. Впоследствии он еще не раз вспомнит с ностальгией о «Пуленке 37 года»¹⁶.

Литература:

1. *Дубравская Т.Н.* Звуковые образы ренессансной мессы // Музыкальная культура христианского мира. Материалы международной научной конференции / Ред.: Дубравская Т.Н. и др. Р-н-Д.: изд-во Рост. гос. консерв., 2001. С. 206–231.
2. *Пуленк Ф.* Я и мои друзья / Предисл. С. Оделя; пер. с фр., вст. ст., примеч. и общ. ред. Г. Филенко. Л.: Музыка, 1977. 158 с.
3. *Тихонова А.И.* Прочтение текста в музыке католической мессы: от грегорианского хорала к Гайдну и Моцарту // Вестник ПСТГУ. Серия V: Музыкальное искусство христианского мира. Вып. 1. М.: ПСТГУ, 2007. С. 140–170.
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. *Schmidt C.B.* The Music of Francis Poulenc (1899–1963): A Catalogue. Oxford: Clarendon Press, 1995. 608 p.

¹⁵ Письмо Ф. Пуленка П. Коллеру. 12.10.1937 // Poulenc F. Correspondance. P.455.

¹⁶ См.: Письмо Ф. Пуленка Д. Мийо. 13.08.1959 // Poulenc F. Correspondance. P.930; Письмо Ф. Пуленка П. Бернаку. 20.08.1959 // Poulenc F. Correspondance. P.932.