

## 2.6. ФРАНСІС ПУЛЕНК «QUATRE MOTETS POUR LE TEMPS DE NOËL» ДЛЯ ХОРУ А CAPPELLA: ПИТАННЯ ВИКОНАВСТВА ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

*Олексій Бояр*

### **Вступ**

Хорові твори Франсіса Пуленка нікого не залишають байдужими, тому що саме в них, відчувається щире та по-особливому ліричне ставлення композитора до тих образів, які він втілює в своїй музиці. Інтерес до теми виник у нас в процесі практичного (виконавського) знайомства з творчістю Ф. Пуленка, зокрема з його хоровими творами, які складають значну частину його композиторської спадщини. На сьогодні існує досить об'ємна та авторитетна кількість літератури, що присвячена життю та творчості композитора. Творчість Пуленка вивчалась за життя композитора і сьогодні є цікавою та актуальною. Музикознавці та критики не обходили появи нових музичних дітищ Пуленка, які вже тоді судилось бути класикою ХХ століття. Та що парадоксально для музичного світу минулого століття, хорова та вокальна творчість композитора залишилась по за увагою. Про це свідчать досить короткі та бігли відомості, які можна прочитати на сторінках монографій, статей та інших досліджень як французьких так і вітчизняних дослідників, адже за певною несправедливістю, постать Пуленка довгий час вивчалась як автора опер, симфонічної та інструментальної музики.

Незважаючи на велику кількість робіт присвячених Ф. Пуленку, вивчення його хорової духовної музики у зарубіжному та українському музикознавстві лише розпочинається, що також актуалізує обрану тему. Дослідження цієї важливої віхи творчості композитора має великі перспективи.

Оскільки проблема виконавської інтерпретації та максимально наближеного до аутентичного виконання, через яке, власне, і розкривається слухачам сутність композиторського задуму та творчого методу, є завжди актуальною і не другорядною. Проведений нами аналіз одного із циклів духовних творів Ф. Пуленка — «Чотирьох Різдвяних мотетів» — визначає актуальність дослідження.

### § 1. «*Quatre motets pour le temps de Noël*» у творчості Франсіса Пуленка

Франціс Пуленк — становлення постаті художника. «Париж — дивне місто. З усіх міст, які мають щасливу долю визначати не стільки географічний, скільки історико-культурний ареал, він володіє особливою властивістю ставати частиною того, хто наважився пов'язати з ним свою долю; перетворюватися із мрій і бажань, цілей та надій в улюблене "дитя" — капризне і примхливе, але неповторно-захоплене і вдячне, якщо вже щось прийшлося йому до смаку» [15].

На початку ХХ століття Париж був шумним і надзвичайно багатоліким містом, яке вражало строкатістю свого населення. Люди стикалися в «столицю миру» з усіх куточків Землі. Саме в Париж — місто мистецтва — прагнули початківці поети, музиканти, художники. «*Париж — це місто, де все дихає мистецтвом, —* згадує художник Марк Шагал. — *...Тут навіть консьєрж розбирається у живописі*». Взагалі — це слід підкреслити особливо — французькій культурі притаманна рідкісна здібність асиміляції інонаціональних елементів, що найочевидніше у музиці. Жоден народ Європи не знав такої великої кількості композиторів-вихідців з інших країн, котрі так органічно вросли б у його музичне життя, ставали представниками, навіть більше того, — лідерами культури, так плідно впливали б на її розвиток. Це — італійці Люллі, Керубіні, Спонтіні, німці Мейербер, Оффенбах, фламандець Франк, швейцарець Онеггер, росіянин Стравінський. Усі ці вторгнення іноземних елементів якимось, на диво, природньо вливалися в основне русло французької музики, адаптувалися, «усиновлювались» нею. Можливо, це викликано тим, що Париж здавна — іще з часів Версалю Людовіка XIV — славився як центр європейської художньої культури.

Така централізація музичного життя — відмінна риса французької культури. Великого значення набуває побутова музика міста. Вона увійшла в плоть і кров французької музики. Звідси і риси «салонності», яка нерідко прослизає у творчості французів — від Гуно, Массне до Пуленка, Форє — котра сприймається ними, на відміну від «не французів», як дещо органічно-національне. «*Франція — це, передусім, блискучий світ розуму*» (А. Онеггер) [20], чіткість і краса думки, злагодженість побудови. Такою є проза Вольтера і Флобера. І навіть про неясне, хистке французький автор уміє говорити ясно, визначено. Онеггер підкреслює відмінності розуміння пропорцій

у німців і французів, відчуття протяжності часу (довготи німців і стислості французів). Це пов'язано з увагою до точно сказаного слова, до логічного і, разом з тим, помітного розгортання думки, до мистецтва красномовності, яке так високо цінується французами. Для французького стилю характерним є популярний афоризм Бюффона: «*Стиль — це людина*».

В період між війнами культурне життя б'є ключем. Воно насичене різноманітними подіями, що стрімко змінюють одне одного, і являє собою строкату картину співіснування самих суперечних, на перший погляд взаємовиключних тенденцій, течій, напрямків.

*Імпресіонізм*, як течія, перестав існувати. На зміну йому йшли нові художні напрямки і школи. Художники, які ще нещодавно були «знедолені», тепер ставали бажаними учасниками офіційних паризьких салонів, професорами шкіл живопису. Через короткий час після смерті Сіслея, який закінчив своє життя в глибокій убогості у 1899 р., його картини починають користуватися великим попитом. У 1901 р. помирає Тулуз-Лотрек, в 1903 р. закінчується життя Гогена, в тому ж році йдуть із життя чудові художники Піссаро, Ізістлер, які заклали разом із Моне, Мане і Ренуаром основи естетики і технології імпресіоністського живопису.

Французька школа імпресіонізму отримує, нарешті, міжнародне визнання. Це відбувається тоді, коли сам напрямок імпресіонізму вичерпується, однак вплив його на світове мистецтво залишається відчутним багато років по тому. Перша світова війна дала поштовх виникненню *дадаїзму*. Війна відкрилась письменникам, художникам, музикантам як страшне знаряддя винищення людства. Головним завданням своєї програми дадаїсти об'явили війну війні. Тому, намагаючись зруйнувати стале життя суспільства, дадаїсти влаштовували акції протесту, випускали листівки-звернення, маніфести. Зламати ритм життя буржуазного суспільства їм не вдалося, проте літературу вони наповнили словесним хаосом і нісенітницею. Виступаючи проти символізму, вони проголошували нетерпимість словесному штампу.

На початку 20-х років, по закінченні війни, дадаїзм згасає, уступаючи місце *сюрреалізму*. Естетична база сюрреалістів викладена у положенні Аполлінера про ірраціональність творчості. Теоретик напрямку Андре Бретон виділив його платформу так: «*Психологічний автоматизм, за допомогою якого передбачається досягнути вираження... дійсного функціонування думки... Диктовка думки поза усіляким контролем з боку розуму, без врахування яких-небудь естетичних і етичних*

*міркувань... Сюрреалізм спирається на віру у вищу реальність форм асоціацій, якими до нього нехтували, на віру всемогутності Мрії» [12].*

В музиці ситуація мала дещо інакший вигляд, ніж у літературі. З одного боку, деякі сюжети музичних творів мають риси абсурдності і нігілізму, які є характерними для школи сюрреалізму. З іншого боку, ідеолог молодого покоління музикантів Жан Кокто в брошурі «Півень і Арлекін» закликає до ясності, простоти, до земної музики, вважає справжнім мистецтвом для всіх, для вулиці. Виступаючи проти імпресіонізму Кокто вважає, що основою музики повинна стати мелодія: *«Досить ганятися за вишуканими гармоніями. Французька музика — музика насамперед мелодична» [13].*

В кінці війни у французькій музиці спостерігається помітний поворот у її направленості в цілому: у змісті, тематиці, жанрах, формах, засобах виразності, музичній мові. Поворот цей був зовсім не раптовим. Він готувався у передвоєнні роки і знаменував собою відхід від естетики музики імпресіонізму чи прагнення розширити межі властивих йому форм музичного мислення. Група молоді, яка повстала проти академічних традицій та естетичних поглядів старшого покоління в ім'я наближення музики до «духу сучасності», лише підхопила, відібрала, сконцентрувала, полемічно загострила окремі знахідки і «вилазки в невідоме», перетворивши їх в основу свого стилю. Перший час із попередників вони визнали для себе повчальним лише досвід Е. Саті та І. Стравінського, новий етап творчості котрого дав потужний поштовх молодому поколінню, був сприйнятий ними як орієнтир. Деякий час Стравінський постає як незаперечний лідер у шуканнях нового. Своїми безперервними і неочікуваними стилістичними «перетвореннями» він справляє значний вплив не тільки на французьку музику, але і на розвиток усєї світової культури 20–30-х років ХХ століття. Його музика все більше протистояла розпливчатості, туманності вираження, символістської багатозначності «натяків». Малюнок брав верх над фарбою, організованість, ясність — над плинною процесуальністю. Крутий поворот — і Стравінський стає на чолі *неокласичної течії* в музиці ХХ століття. Він стверджував неокласичні тенденції, прагнучи до створення музики раціональної, зрівноваженої, внутрішньо вивіреної, але сучасної по духу.

Інакша справа — художня постать Саті, вплив якого був зовсім недовгим і хвилював французьких композиторів післявоєнного періоду не стільки своїми художніми зверненнями, скільки властивим йому неспокійно-пошуковим духом. Знехтуваний «вищим музичним

світом», він виділявся гостротою думок, стверджень. Деякі з них виявилися «прозорливими», вірними: світосприйняття Саті відрізнялося влучною чіпкістю, і тому, де в чому йому вдалося передбачити майбутнє. Так було в кінці 80-х років, коли він випередив Дебюссі в пошуках нового гармонічного письма, так було й в кінці 10-х років, коли, енергійно вболіваючи за відродження мелодичного начала в музиці, за гармонічну ясність і простоту, він, як переконаний анти-дебюссіст, став якщо не зразком, то знаменням для молодих композиторів «Шістки».

Зародилася ця група у 1920 році «з легкої руки» відомого музичного критика Анрі Колле. У спільному творчому концертному виступі молодих композиторів він побачив зародження нової творчої асоціації і назвав її, на зразок російської «Могутньої кучки», яку французи називали «Великою п'ятіркою», «Шісткою». Знайшовши загальні риси у їх творах, він припустив наявність у них єдиної ідейно-естетичної платформи, якої в реальності не було. Зате їх поєднували дружба і взаємодопомога. І, аби закріпити свої позиції, на перших порах вони не тільки не заперечували проти об'єднання їх у творчу групу, але навіть прийняли запропоноване Колле «прізвисько» і виступали з колективними публікаціями («Альбом Шести»). Пізніше вони намагалися довести, що їх поєднує тільки дружба, але в очах публіки й історії вони залишилися «Шісткою» [14]. А на той час молоді композитори боролися за ствердження в музиці істинно французького духу. Головним об'єктом нападок став Дебюссі, хоча ім'я його не називалося. Пізніше усі представники «Шістки» зізнавалися у своїй щирій любові до нього, захоплювалися його музикою. Але зараз, за прикладом Стравінського і Саті, вони виступають проти «дебюссізму». У їх баченні імпресіонізм — дещо «тепличне», вишукане, витончене. Їм же, що пережили жахи війни, хотілося би протиставити йому мистецтво сильне, мужнє, ясне. Але, незаслужено дорікаючи Дебюссі в естетстві, вони самі — під впливом Саті — впадали в нігілістичне заперечення художньої спадщини минулого. В силу інакшого світосприйняття вони не зуміли тоді зрозуміти глибокий ліризм музики Дебюссі, одухотвореної дивовижно чистим і проникливим відчуттям Всесвіту, її таємних покликів, гри світла, барв. Такими були загальні положення естетики групи «Шести» на той час, до складу якої входили Даріус Мійо, Луї Дюрей, Жорж Орік, Арутр Онеггер, Франсіс Пуленк і Жермена Тайефер. Перебування у групі «Шести» виявилось для них свого роду інтермецо — буйним, насиченим, яке сколихнуло їх і залишило в пам'яті помітний відбиток.

З плином часу талант кожного композитора проявлявся все більше в індивідуальному світлі, вони все менше уваги приділяли загальним виступам. «Шістка» потроху розпадалася. Роки юнацьких пустощів й експериментаторства залишилися позаду. Для них назріла необхідність серйозно обдумати подальший шлях, самостійно вирішити проблему музичного стилю» [14].

Франціс Пуленк (1899–1963) — одна із найбільш значимих постатей серед французьких музикантів першої половини ХХ століття. В історію музичної культури він увійшов як глибоко національний композитор, виразник гуманістичних ідеалів своєї епохи. Його різностороння творчість позначена яскраво вираженим індивідуальним почерком. Композитор жив у нелегкий час. Він був сучасником обох світових війн: в першій він приймав участь як солдат, а другу війну йому довелось спостерігати очима жителя окупованого Парижу. У творчості композитора, як у краплі води, відобразилися події часу: на нього наклали свій відбиток і горе поразок, і радість перемог.

«Склад натури Пуленка — глибоко емоційний, йому не властиві ні рефлексія, ні раціональність. Пережите і те, що було відчуте безпосередньо відображається в його музиці. Разом з тим він проявляє гостру і тверезу споглядальність і вражає тонке почуття гумору, яке подекуди зовсім близько межує із самим потаємним ліризмом. *«У питаннях естетики для мен є чужою будь-яка система або упередженість, — говорить він про свій творчий метод. — Я пишу про що мені захочеться і так, як мені хочеться».* Думається, суть цих слів — у зізнанні *переважання у творчому процесі інтуїції над розсудливістю. «Працюю без системи, на самоті, так як легко відволікаюся на зорові враження»* [23].

Пуленк був простим у спілкуванні, веселим, чуйним і вірним у дружбі. Його товариські зв'язки доволі широкі й різноманітні. Багато хто із видатних діячів мистецтва світового масштабу цінували спілкування з Пуленком, захоплювались його музикою, цінували його думку про свої твори. У зібранні листів Пуленка перед нами проходять імена композиторів і поетів, піаністів і співаків, художників і музично-громадських діячів. З ним листуються Б. Барток, І. Стравінський, М. де Фалья, П. Елюар, Ж. Кокто, Е. Саті, М. Лорансен, А. Соре, Д. Мійо, А. Онеггер, В. Ландовська, П. Бернак, Д. Дюваль, С. Одель та багато інших. Спілкування Пуленка помічено щирістю та прямоотою думок; правда, коли його думки стосуються когось із рідних, він тактично вміє пом'якшити їх, шкодуючи самолюбивість того, кого вони можуть образити. Зовсім не приховуючи своїх особистих симпатій чи



антипатій, Пуленк відштовхується від єдиних критеріїв в наданні оцінки собі та іншим, зберігаючи тим самим об'єктивність. Він володіє рідкісною рисою характеру — умінням без єдиної краплі гіркоти чи заздрощів радіти чужим досягненням, особливо успіхам друзів.

«Не було дружби більш вірної, більш постійної, ніж дружба цього великого егоцентрика. "Я люблю тільки справжніх аристократів і простий народ", — зізнався Пуленк. Йому варто було додати: і моїх друзів, але це було настільки очевидно для нього, що він навіть не вважав за потрібне згадувати це» [27]. Він також дуже суворий і тверезий у судженнях про самого себе, хоча і не схильний до того, щоб зменшувати свої достоїнства. Деколи він уміє шуткуючи, легко і дотепно писати про свої пошуки і сумніви. А в інший час окремі його думки перетворюються на сповідь. Клод Ростан, один із дослідників його життя і творчості й близький друг, пояснює це тим, що «Пуленку властива неспокійність, він рідко задоволений собою і внаслідок цього завжди готовий зайнятися самоаналізом». Композитор любив повторювати: «Моя музика — мій портрет» [30], і його слова цілком справедливі, якщо рахувати цим портретом всю його спадщину загалом. Але в такому портреті Пуленка, змальованому їм самим у музиці, розмовах та листах, ми побачимо також і характерні риси французького художника, який несе на собі відбиток культурного життя своєї епохи з усіма її протиріччями. Одним із яскравих проявів таких протиріч є два начала, які виділяють усі дослідники його життя й творчості, а саме: нестримна життєлюбність і гаряча релігійність, фривольність й аскетизм, які поляризуються в його суто світських по змісту і духовних творах.

У творчій біографії Пуленка можна виділити декілька відмінних один від одного періодів. У 20-ті роки, в період існування «Шістки» композитор захоплювався ексцентріадою, естетикою мюзик-холу, ідеями урбанізму. Майже цілком він черпає свою музику із життя міста: шумних натовпів вулиць і безтурботну тишу провулків — лабіринтів Парижу. В 30-ті роки у творчості Пуленка намічається яскраво виражений перелом — з'являється схильність до вокального жанру, твори стають більш глибокими і серйозними. Тобто розкривається іще одна грань особистості Пуленка як композитора духовної музики [5]. «Але слід звернути увагу саме на 1936 рік, який Пуленк назвав "однією з золотих дат його життя й творчості". Кардинальна зміна у світосприйнятті, яка відбулася в той період, торкнулася і його творчості» [15]. Поштовхом до таких змін стала загибель у серпні 1936 року в автокатастрофі одного із його колег — композитора П'єра-Октава Ферру.

Маючи вразливий характер, Пуленк буквально впадає у заціпеніння: *«міркуючи про таку тлінність нашої фізичної оболонки, я знову повернувся до духовного життя»*. Його пам'ять воскрешає розповіді батька про знамените місце паломництва неподалік від Авейрону. І, в пошуках душевного спокою, композитор відправляється туди, в Рокамадур» [2]. Що слугувало причиною духовного перевтілення Пуленка — особлива енергетика святого місця чи містична загадка Чорної Диви, але так чи інакше, в Нотр-Дам де Рок-Амадур Франціс Пуленк побачив те, що захопило його. Як говорив сам композитор, *«Рокамадур остаточно повернув мені віру мого дитинства»* [2]. З того часу паломництва до святої обителі стали важливою частиною його життя. Це надзвичайно спокійне місце допомагало відключитися від навколишньої метушні, очистити душу; тут зароджувались нові творчі задуми. Віднині Чорна Рокамадурська Богоматір стала незмінною покровительською композитора, під захист якої він ставив багато своїх творів.

Піднесене і земне — два різних світи. В один і той же час, у творчості Пуленка вони склали дивну єдність, в якій вираження гарячої молитви могло вільно уживатись із соковитими замальовками сюжетів зі світського життя. Переплетіння піднесених суворих мотивів з веселими, зухвалими і ліричними образами стало характерною рисою його творчості. Недарма, з легкої руки французького критика Клода Ростана, Пуленк уславився «монахом і хуліганом». А сам композитор залишив про себе наступне жартівливе висловлювання: *«Якщо би дама, яка живе на Камчатці, надіслала б мені листа із проханням розповісти про себе, я відправив би їй мій портрет за роялем роботи Кокто, мій інший портрет, виконаний Бераром, "Бал-маскарад" і Мотети на покайні молитви. Думаю, при цьому вона отримала б дуже точне уявлення про Пуленка — дволикого Януса»* [30].

Перші хори Пуленка з'явилися ще в першій половині 1920-х років. Але тільки з 1936 року, коли музикант відкрив для себе К. Монтеверді, Т. Л. де Вікторії, Д. Букстехуде і Д. Фрескобальді (які він почув у виконанні ансамблю Н. Буланже), твори для хору стають невід'ємною часткою його творчості. Пуленк, визнаний майстер вокальних жанрів, не приховував свого особливого ставлення до хорової музики: *«цей тип письма, не дивлячись на свою складність, не викликає у мене ніякої напруги»* [9].

Вірний собі, композитор звертався в рівній мірі як до світської, так і до духовної тематики. Але в пізній період його творчості лінія світських хорових творів не знайшла продовження, в той час



як духовна досягла своєї кульмінації. Вперше виразивши релігійні почуття в *Літаніях Чорної Богоматері* (1936) для жіночого або дитячого хору і органу, Пуленк далі звернувся до жанру месси (*Месса G-dur для мішаного хору а cappella /1937/*) і мотету (*Чотири покаючих мотети /1938-1939/*, *Чотири Різдвяні мотети /1951-1952/ для мішаного хору а cappella*). Його перу належать *Exultate Deo, Salve Regina /1941/* для мішаного хору а cappella, «*Чотири маленькі молитви святому Франциску Ассизькому*» /1948/ для чоловічого хору а cappella, «*Ave Verum Corpus*» для жіночого тріо /1952/ і *Лауди святому Антонію Падуанському* для чоловічого хору а cappella /1959/. Вінцем духовної творчості Пуленка стали три оркестрово-хорові твори з участю солістів: *Stabat Mater* (1951), *Gloria* (1959), *Sept répons des Ténèbres* (1962).

В одній із статей, присвячених композитору, Клод Ростан відмітив безсумнівну і дуже важливу якість, властиву духовній музиці Пуленка. «*Уде у своєму першому творі, Літаніях Чорної Рокамадурської Діви*», — пише критик, — «*Пуленк подав нам унікальний знак: він створив на найвищому рівні індивідуальний стиль церковної музики, стиль, який був далеким від усіляких формул, кліше, усіх шаблонів, котрим була сповнена рутинна жанру з початку XIX століття*» [30]. Дійсно, духовним хорам Пуленка властиві особлива експресія, емоційна відвертість, стилістична «багатомовність». У них проявляються принципи григоріанської монодії, елементи барокової стилістики і гармонічної мови XX століття. Поєднуючи стильові принципи музики історичних епох, композитор у вже, здавалося б, давно відомому відкриває нову виразність. Можливо, частково через це, його музика, така знайома, близька і нова водночас, й має властивість швидко знаходити шлях до широкої аудиторії слухачів.

Слід відмітити, що двоякість, що виражається у творчості Пуленка у рівноправ'ї світського й релігійного начал, також знаходилась і в його духовній музиці. І якщо камерні хорові мотети, молитви святым, мессу можна прирівняти до суворих ліній романських церков, то масштабні, багаті тембровими барвами оркестрово-хорові кантати (*Stabat Mater, Gloria, Sept répons des Ténèbres*), за вдалим порівнянням Жана Руа, можуть порівнюватись з архітектурним стилем часів Людовіка XIII або XIV, або, як говорив К.Ростан, відноситься до «версальського» періоду творчості Пуленка. Сам же Франсіс «еквівалент» власної духовної музики знаходив у образотворчому мистецтві. Зв'язок музики і живопису — дуже цікавий аспект творчості Пуленка. За словами композитора, у багатьох його творів

були свої художники-«покровителі». Але свої духовні твори Пуленк пов'язував з полотнами виключно двох художників: «Мантенья і Сурбаран, дійсно, дуже точно відповідають моєму релігійному ідеалу; один з його містичним реалізмом, другий — своєю аскетичною чистотою, хоча він і одягає часом своїх святих у вбрання поважних пані» [30]. Про цю ж властивість музики Пуленка, «поміченому» у Сурбарана, писав і його біограф, Жан Руа: «навіть коли вона [музика Пуленка — О.Б.] має вигляд декоративної музики, вона молиться. Оточення змінюється, але гарячність залишається тією ж» [31].

Багатогранна і контрастна творчість французького майстра, як живопис Мантеньї і Сурбарана, склали різні типи церковної музики — аскетичні повсякденні молитви й пишні прославлення Господа. Тут звучав і смиренний голос віруючого і радість від приєднання до Божественного світу. А також тут яскраво прозвучала пасійна тема, котра багато років «супроводжувала» композитора. Тема Страстей Христових, як джерело роздумів про вічні питання життя і смерті, добра і зла, знайшла втілення в Покаянних мотетах, в *Stabat Mater*. І, мабуть не випадково, саме Страсті Христові стали змістом *Sept répons des Ténèbres* — останнього релігійного твору Франсіса Пуленка, його духовного заповіту.

Сьогодні духовна музика Пуленка вважається однією із найбільш яскравих сторінок творчої спадщини композитора. Адже, як писав Клод Ростан, «він [Пуленк — О.Б.] продовжував говорити власною мовою, зберігаючи безтурботність навіть тоді, коли він звертався до Бога. Його глибока віра давала на це право. І саме завдяки цьому він зміг залишити декілька найбільш вагомих сторінок духовної музики нашого часу — *Messe a cappella*, Чотири покаянних мотетів, які можна сміливо уявити у живому звучанні між Ласо і Вікторією» [3].

Показово і особисте висловлювання Франсіса Пуленка, який написав у 1937 році в листі до Нори Орік: «...мені не вдається зрозуміти, чому хорова музика дає мені відчуття комфорту. Я повинен був би жити у XVI столітті» [17].

## **§ 2. Музично-художній зміст кожного з мотетів та засоби хорового письма у його втіленні**

«Пуленк — релігійний музикант? Є чому дивуватися», — висловився одного разу про творчість Франсіса Пуленка його біограф, французький критик Анрі Ель. — «Як міг автор стількох вишуканих

*і чарівних творів, які є немов вираженням естетики задоволення, бути настільки набожним?»* [18]. Але у творчості Пуленка духовне органічно поєднувалось зі світським, а піднесені і строгі мотиви вільно переплітались з веселими, зухвалими або ліричними образами. «*Монах і хуліган*», виразник істинно французького духу і «*перший релігійний музикант свого часу*» — так називали французького майстра сучасники, підкреслюючи важливість і повноцінність кожної зі сфер його творчості. Творча спадщина Ф. Пуленка не є широко відомою у нашій країні, тим паче це стосується його духовних творів. Між тим, духовна царина творчості композитора має для нас особливу цінність. Сам Пуленк відзначав, що хорова і духовна музика дозволила йому повністю виразити себе: «*Здається, що я вклав у них [у свої твори — О. Б.] кращу і саму справжню сутність мого "я".<...> Мені здається, що саме в цю область я вклав децю нове*» [24].

**Мотет** — багатоголосний твір поліфонічного складу. Це один із найстаріших жанрів, розквіт якого припадає на добу Відродження. Назва жанру (від фр. mot — слово) вказує на тісний зв'язок зі словом. Час виникнення — XII ст. Ранні форми цього жанру — твори духовного або світського характеру, суто вокальні або із супроводом, один або декілька текстів. Не мав суворих рамок щодо змісту, місця виконання. З часом мотет набував нових рис і для кожного століття особливості жанру були різними. Головною особливістю мотету XIII ст. — побудова багатоголосної композиції на основі мелодії григоріанського хоралу, що викладена в тенорі. Основна показова риса — триголосся, кожен з голосів має свій текст, викладений суто латиною, або різними мовами.

Мотет доби ars nova (XIV ст.) — це ізоритмічний мотет (Філіп де Вітрі). Головна відмінна риса стосується ритмічної організації голосів. Музична форма будується на основі двох компонентів: talea (остинатна ритмічна формула) і color (остинатний мелодичний малюнок).

XV ст. — становлення однотекстового мотету, мотетний принцип розвитку. Мотети цього періоду відображають характерну тенденцію всього мистецтва — посилення індивідуалізації в творчому підході. В період існування нідерландської поліфонічної школи (XV–XIV ст.) жанр мотету був провідним, в цей час формується класичний зразок мотету. Такі мотети ми знаходимо в творчості Жоскена Дебре, Орландо Лассо, Джованні Палестріна.

Пуленк звернувся до цього жанру саме як до жанру духовної музики, в якому використовуються традиційні релігійні та богослужбові

тексти. Аналіз показав, що для Пуленка важлива була сама сутність цього жанру — увесь ряд засобів музичної виразності направлений на найбільш повне *розкриття вербального тексту* в музиці. Чотири різдвяні мотети написані Пуленком в 1951–1952 роках. Всі чотири хори складають цикл, об'єднаний тематикою. Кожен із них передає головні події Різдваної ночі. Перший мотет — «*O magnum mysterium*» («О велике таїнство»), розповідає про непорочне зачаття Ісуса Христа; другий мотет — «*Quem vidistis, pastores? dicite*» («Кого (ви) бачили, пастухи? скажіть») — розповідь про те, як пастухи побачили Віфлеємську Зірку; «*Videntes stellam*» («Ті, що побачили Зірку») — третій мотет, виражає радість і смирення волхвів, які віддали поклін Новорожденному; «*Hodie Christus natus est*» («Сьогодні Христос народився») — четвертий мотет, в якому воздається хвала Ісусу Христу.

### **Мотет перший — «*O magnum mysterium*»**

Форма твору — мішана. Номер складається із трьох розділів зі вступом, в яких проявляються риси наскрізної, строфічної, варіантної з епізодом і репризної форм. Створенню строфічної форми сприяє триразове повторення одного й того самого вербального тексту, до якого у другому проведенні додається ще один рядок іншого тексту. Кожний повтор вербального тексту підкреслюється проведенням на початку виразної музичної фрази, яка набуває у такий спосіб значення тематичної: «*O magnum mysterium*» — «О, велике таїнство». Проте строфи музично варіюються, в результаті чого виникає *строфічно-варіантна форма*. Внаслідок варіантного перетворення цих строф намічається їх тенденція до утворення безкінечної розімкненої форми, по-принципу  $a, a_1, a_2$  і т.д., що, відповідно, породжує виконавську проблему вибудовування форми цілого. Проте, у межах другої строфи, в зв'язку з появою нового тексту, формується самостійний тематичний епізод, який вносить контраст в музичний матеріал строф і виконує функцію середнього розділу. Тому виникає ефект репризності заключної строфи, що надає формі цілісності, замкненості, закінченості. Третя строфа є не простою, а динамічною репризою. Загалом, все це — контрастний епізод, репризність третьої строфи і її динамічна якість — допомагають виконавцю вибудувати форму в цілому.

Вступ вводить нас у атмосферу таємниці, дуже глибокої і незбагненної у цій глибині. Такий ефект створює, по-перше тональність *b-moll*, по-друге, теситурно низьке розміщення акордів ( $B / f / des_1$ ), по-третє, затемнене забарвлення акордової послідовності ( $t\langle b \rangle_3^5 - D \rightarrow (II_{\text{одн\iм}} T) - t\langle b \rangle_3^5 - D_{\text{гарм}} / t(6) - t\langle b \rangle_3^5$ ). Але, незважаючи на такий

затемнений колорит, характер виконання повинен визначатися ре-маркою, яку пише композитор: він не пише «*mysterioso*», а пише — «*Tres calme et doux*», що у перекладі означає «Дуже тихо і ніжно, м'яко та спокійно». Таке визначення, на наш погляд, робить неможливою присутність будь-якої патетики та експресивності як такої.

Мелодична логіка партії чоловічих голосів основана на оспівуванні основного тону  $t^5_3 b\text{-moll}$ . А у мелодичному русі партії *Soprano* з'являється то мінорний, то мажорний варіант терцієвого тону тоніки. Наявність цих двох варіантів терцієвого тону вказує на те, що тут одночасно присутні і *b-moll*, і *B-dur*. І звук  $ces_1$ , який розміщений в межах квінти  $G - d_1$  після тонічного тризвуку на слух сприймається як звук  $h$ , — тому і виникає відчуття відхилення в *c-moll*. Але в *b-moll* діатонічному *c-moll* відсутній — він може бути тільки в розширеній системі тональностей, в якій зону тоніки утворюють, у даному випадку, однойменні *b-moll* і *B-dur*. Другий акорд в оточенні *b-moll* являється поліфункційним сполученням: тобто, яскравий елемент  $D^5_3 (a-c_1)$  накладається на терцієвий тон тоніки (який є мелодичним показником тональної функції).

Гармонія вступу визначається  $t^5_3 b\text{-moll}$ , котрий абсолютно преважує у часовому співвідношенні: із 27-ми вісімок 17 із них випадають на долю  $t^5_3 b\text{-moll}$ . Верхній голос у своєму мелодичному русі ніби в'ється навколо опорного терцієвого тону тоніки: поряд із  $des_1$  з'являється  $d_1$  (двічі) — як ознака  $T^5_3 B\text{-dur}$ . Проте  $d_1$  звучить у складі іншого акорду, так як тризвук *B-dur* у тексті не з'являється. Тобто, присутність *B-dur*-ного варіанту являється прихованою, але активна участь тональності *c-moll* свідчить не лише про наявність тоніки *B-dur*, але і про її рівноправну роль поряд з *b-moll* у керуванні тональним процесом. Врешті-решт нею завершується мотет.

Таким чином, поєднаними в одне ціле виявляються несумісні і різноспрямовані елементи, які викликають взаємне переосмислення значень. Завдяки таким от проявам різноманітних логічних принципів (мелодичні рухи з однієї сторони і взаємозв'язок акордів у гармонічній послідовності з іншої сторони) *втільюється образ «дивного і незбагненого тайнства»*. Виходячи з цього, зрозуміло, що *Tenor* повинен співати саме звук  $ces_1$  відповідно до логіки мелодичного оспівування  $t$  з двохсторін: фрїгійською секундою зверху і ввідним тоном знизу. Але результативний акорд, до складу якого він входить, вимагає звуку  $h$ , тому, при правильному виконанні акорд буде звучати дещо неточно, ніби розпливчато — як образ невиразного, мерехтливого

світла. Цей образ (мерехтливого світла) асоціюється з картиною ночі, коли обриси предметів стають розпливчастими, неясними і, очевидно, пов'язані з образом Різдвяної «мерехтливої» Зірки, котра була знаменням цієї великої таємничої події. Гармонічна послідовність про-світлюється в кінці побудови, де композитор використовує нормативну кадансову формулу епохи Бароко:  $t - t_6 - D_5^{4-3}$  (типове затримання терцієвого тону домінантової функції). В контексті індивідуального гармонічного письма Пуленка використання ясної і чіткої формули сприймається як навмисна, обдумана стилізація. Можна припустити, що у такий спосіб Пуленк наділяє кадансову формулу значенням емблеми (відповідно до емблематичності риторичної епохи Бароко), виражає певний закон нормативності, сталості, вічності.

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of two systems of four staves each, representing Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The music is in 3/4 time and features a complex harmonic structure with many accidentals. The lyrics are: "O ma - gnum mys - te - ri - um, et ad - mi - ra - bi - le sa - cra - men - tum". The first system ends with a fermata over the final note of the first staff. The second system continues the melody and accompaniment.

Приклад 1



Перший мотет написаний на канонічний текст 5-го респонсорію заутрені Різдва: «*O magnum mysterium, et admirabile sacramentum, ut animalia viderent Dominum natum, jacentem in praesepio. Beata Virgo cuius viscera meruerunt portare Dominum Christum*».

«О, велике Таїнство і дивне Чудо: творіння побачили Господа рожденного, який лежить у яслах. Блаженна Діва, чиє тіло [чрево] удостоїлося носити Господа Христа».

Початкова музична строфа вміщує текст «*O magnum mysterium, et admirabile sacramentum, ut animalia viderent Dominum natum, jacentem in praesepio*» — «О, велике Таїнство і дивне Чудо: творіння побачили Господа рожденного, який лежить у яслах». Як уже зазначалося вище, кожна нова музична строфа починається тематичною фразою на словах «*O magnum mysterium*». Фактура викладення — поліфонічна: мелодія проходить в партії *Soprano*, а решта голосів — *Alto*, *Tenori*, *Basso* — розспівують одне слово на витриманих тривалостях, виконуючи роль супроводу. Пуленк дає нам чіткі вказівки відносно того, як повинен звучати цей епізод: у партії *Soprano* виписана речка «*bien lie et bien doux*», що з французької означає «добре — спокійно, м'яко», а в інших трьох голосах — «*a peine artikule*» — «ледве вимовляючи». Динаміка *ppp* довершує образ.

Зібравши усі ці вказівки воедино, можна намітити виконавські аспекти. В мелодії *Soprano* відчувається так майстерно передана Пуленком простота, невагомість, нескінченність — як образ Того, Хто був, є і буде вічно. Відчуття безмежності простору і невагомості виникає завдяки висхідному стрибку на ч. 5 (квінта — як найконсонантніший інтервал, який символізує гармонію Всесвіту) і наступному низхідному стрибку на ч. 4. Сповнена дихання, ця мелодія ніби плине у повітрі над землею — далеко від світської метушні, від галасу, від часового виміру простору, вона ніби нагадує голос Вічності. Згідно з побажаннями автора, обов'язково повинна бути збережена лінійність і рівність звучання — без єдиної шорсткості і «під'їзду», на безкінечне *legato*. У трьох інших партіях звук повинен залишатися таким же приглушеним, трохи затемненим, як і у вступі — вони створюють основу, звукове підґрунтя для *Soprano*. Але, щоб уникнути у музиці статичності і уповільнення, кожний співак повинен відчувати внутрішню пульсацію вісімками — тоді музичний текст знайде життя й звуковисотну інтонацію. Слід звернути увагу на партію *Tenori* в такті 7, де вони ніби підхоплюють мелодію *Soprano*, яка у такий спосіб влітається в музичну канву

трьох груп голосів (*Alto, Tenori, Basso*) і поєднує два «пласти», які утворюються між партією *Soprano* і групою партій — *Alto, Tenori, Basso*. На наш погляд, тут можна провести паралель із об'єднанням двох світів, двох вимірів — життя вічного, яке завжди було і буде, і життя земного, обмеженого у часовому просторі.

1

*ppp* *bien lié et bien doux*

O ma - gnum mys - te - ri - um — et  
*à peine articulé*

mys - te - ri - um. — mys -  
*à peine articulé*

mys - te - ri - um, mys -  
*à peine articulé*

O ma - gnum — mys -

Приклад 2

На словах «*et admirabile sacramentum*» слідує завершення цієї фрази, яке у кожній строфі буде варіюватись. Важливо відмітити, що фактура тут також поліфонічна: мелодія на новий текст віддана партії *Soprano* і виписана вісімками, а три партії рухаються чвертями, розспівуючи слова «*mysterium magnum*». І тільки *Tenori* у дев'ятому такті знову ніби підхоплюють лінію *Soprano* й співають той самий текст, що у них. Завершується перше речення першої строфи кадансовою формулою, яка вже звучала раніше на слові «*sacramentum*».

Друге речення починається словами «*ut animalia viderent Dominum natum, jacentem in praesepio*». Динаміка підвищена до нюансу *mf* — образно зображаючи явлення найбільшого Чуда на землі («творіння

побачили»). У першому такті цього речення (т. 10) зберігається поліфонічна фактура: мелодія звучить у *Soprano*, *Tenori* є ніби підголоском по відношенню до партії *Soprano*, а у партіях *Alto* і *Basso* звучить скорочене слово «*amalia*» (від «*animalia*»), що дає трохи крупніші тривалості. Необхідно звернути увагу на *просодичні нерівності*, які виникають при співставленні вербального і музичного текстів. Наприклад, наголошений склад «*-ma-*» у слові «*animalia*» припадає на слабку музичну долю. Але Пуленк майстерно вирішує ці «незручності»: ненаголошений склад він вміщує в тривалість шістнадцятої і одразу ж після неї виставляє шістнадцяту паузу. Це значно «полегшує» звучання. Наступна фраза на словах «*Dominum natum*» звучить на *p*, так йдеться про Господа, щойно Народженого тільки що — і, як до Немовляти, відношення до нього дуже трепетливе й ніжне. А от слово «*jacentem*» різким контрастом звучить на *f* — як звістка, що «ось Він, лежить вже Народжений, вже на Землі»: теситура наче хвилию підіймається, відбувається відхилення у паралельний *D-dur*. Але потім знову динаміка на *diminuendo* повертається до *pp*. На словах «*in praesepio*» — «в яслах» звучить повернення в основну тональність *b-moll* і символічна кадансова формула. В цьому місці потрібно слідкувати за внутрішньою пульсацією і за збереженням темпу, тому що при виконанні через велику кількість пауз, зміни розміру і часті каданси, може з'явитися тенденція до уповільнення.

Друга строфа починається тією ж самою фразою-темою. Принципи побудови фактури і нюансування зберігаються ті ж самі, що в першій строфі. Тільки тепер з 17-го такту відбувається відхилення спочатку у тональність *c-moll*, а потім, у 19-му такті — у тональність *g-moll*. В цій строфі каданс звучить аж в кінці усїєї строфи. Після нього починається другий розділ II строфи на новий текст: «*Beata virgo cujus viscera meruerunt portare Dominum Christum*» — «Блаженна Діва, чиє тіло [чрево] удостоїлося носити Господа Христа». Цей епізод є повністю контрастним по відношенню до попереднього матеріалу. Змінюється тональний план: спочатку звучить сфера *G-dur/e-moll*, потім звук *cis* у *Tenori* (т. 25) дає ознаку присутності тональності *D-dur*, а у наступному такті (т. 26) звучить *H-dur*. Останнім акордом у такті 26 є  $B^5_3^{-5}$ , який на слух після *H-dur* сприймається як  $Ais^5_3$ . Власне, це і є  $Ais^5_3$ , просто Пуленк не виписує прирівнювання тональності  $Ais^5_3$  до  $B^5_3$ , а виписує одразу останній акорд, встановлюючи у такий спосіб зв'язок з акордами наступної тональності. Після повного викладу тексту ще раз повторюються слова «*Beata virgo*».

2.6. Франціс Пуленк «Quatre motets pour le temps de Noël» для хору  
а cappella: питання виконавства та інтерпретації

S  
Bouche fermée  
bien en dehors

A  
ta - re Do - mi - num Chris - tum. Be - a - ta vir - go

T  
Bouche fermée  
Be - a - ta vir - go

B  
Bouche fermée  
vir - go

S  
très doux  
Bouche fermée (très - très)  
doucement en dehors

A  
Be - a - ta vir - go cu - jus vis - ce - ra me - ru - e - runt

T  
Be - a - ta vir - go

B  
Be - a - ta vir - go

Приклад 3

Такий контраст у музичному викладенні зумовлений появою нового образу – постаті Діви Марії. Це власне єдиний епізод, де згадується безпосередньо про Неї. Сфера дієзних тональностей (символічно – сфера чоловічого начала – начала активного, діючого, висхідного), зміна фактури викладення, постійні «хибні» відхилення у гармонії – увесь цей музичний фрагмент передає саме дійство Зачаття Христа в Її утробі, Його втілення у земній природі. Тема починається у партії *Tenori* (24–25 тт.), потім її підхоплюють *Alto* (26–27 тт.). Цікаво, що в партії *Tenori*, на словах «*Beata virgo cujus*

*viscera meruerunt...*» Пуленк виписує ремарку «*doucement en dehors*» — «тихо на фоні», хоча і ставить динаміку *mf*. Тим паче, що у «супроводі» позначено *piano* — не великий динамічний розрив. А у партії *Alto* над темою виписана інша ремарка — «*bien en dehors*», що з французької означає «чітко на фоні». Тобто, в партії *Tenori* музика характеризує Діву Марію — її ніжність, непорочність, святість — ті якості, завдяки яким Вона стала Обраною. А музична лінія *Alto* звучить «яскравіше» через те, що тут розкривається образ Христа — Царя і Бога, Який «вмістився» у лоні Земної Диви. При проведенні теми у *Tenori* партія *Alto divisi* співає на *mormorando*, утворюючи між собою кварто-квінтові і секстові співзвуччя, що віддалено нагадують «золотий хід» валторни і асоціюються зі священними трубами, фанфарами, які ніби сповіщають про найбільше і найвагоміше Таїнство на Землі. Важливо відмітити, що у цьому епізоді представлена *ідея трійчності*, яка далі червоною канвою проводиться крізь увесь цикл. У вербальному тексті мотетів освітлюються різні події, які пов'язані з центральною темою циклу — Народження Ісуса Христа, як Сина Божого. Зокрема, в даному фрагменті йдеться про те, що земна діва стала Його Матір'ю. Відповідно до теми циклу мотети багаті на образи, які пов'язані з Божественним світом і проявляють дію Божественного Начала. Для Пуленка образ Божественного начала невід'ємно пов'язаний з Його Трійчністю. В музиці Пуленк застосовує триголосний фактурний виклад, тобто технічний засіб, у семантичній функції — як «емблему» *ідеї трійчності*. Через неї композитор розкриває Божественну природу явищ або особливу дію Божественного Начала у фактах та подіях, в яких необхідно підкреслити *проявлення* у створеному світі Божественного Начала та Його дії. У даному фрагменті першого мотету це знаходить вираження в триразовому проведенні тексту «*Beata virgo...*» і у триголосному викладенні останнього повтору цих слів (27–28 тт.). Вперше це визначення звучить у партіях *Tenori* і *Basso* одночасно. Вдруге — у партії *Basso* у вигляді педалі на витриманій ноті *g* із стрибком на ч. 8 вниз на *G*, що вміщує семантичне значення вербального тексту: чиста октава — як символ закругленості, довершеності, повноти (об'єму Всесвіту), яка вмістилася в тілі звичайної земної людини. І втретє звучать ці слова у (знову ж таки!) трьох голосах одночасно: у т. 27 — у партіях *Soprano*, *Alto*, *Tenori*, а у т. 28 — у *Alto*, *Tenori*, *Basso*. У такий спосіб тут розкривається обожнювання земної жінки та Божественна Іпостась Її Сина. Обов'язково слід звернути увагу на *гармонічне забарвлення третього*

проведення (т. 27–28). В ході аналізу виникали сумніви з приводу ноти « $h_1$ » у партії *Alto*: чи переноситься бемоль, який був виписаний у цій партії в попередньому такті 26 біля ноти « $h$ » (звук  $b$ ) у партії *Alto* у наступний такт 27 на ноту « $h_1$ », біля якої ніякого знаку немає. Адже, від цього залежить гармонія цього фрагменту. Зробивши детальний гармонічний аналіз усього мотету, ми дійшли висновку, що повинен звучати саме  $h$ : по-перше,  $3b^5_3$  і  $3m^5_3$  (*elipsis*), які утворюються на слові «*Beata*», органічно вплітаються в музичну канву гармонічної мови Пуленка, його індивідуального письма; по-друге, семантичне навантаження цього слова розкривається саме завдяки цим характерним тризвукам, а в протилежному випадку будуть вибудовуватись звичайні мажорні тризвуки, які звучатимуть надто «просто» в контексті гармонії мотету, і музично не розкриють сутності вербального тексту. У цьому місці композитор хоче показати усю складність долі, яка була призначена Діві Марії — звичайній земній людині, з людськими емоціями і почуттями. Її материнське серце відчуває, що Народження Христа разом із радістю несе в собі і щось тривожне — ознака майбутніх страждань і смерті Спасителя. Тому й гармонія така «неблагозвучна». На слові «*virgo*» звучить кадансова формула і повернення у тональність *b-moll*. Важливо, що на слові «*Beata*» виписана динаміка  $p$ , а на слові «*virgo*» —  $mf$ . Цим автор показує важливе значення кадансу. Теситура також виступає в значенні засобу музичної виразності: низхідна лінія мелодичної лінії партії *Soprano* ніби зображає смирення Пресвятої Діві, яка прийняла Волю Божу і стала Матір'ю Господа Ісуса Христа.

Третя строфа починається вже варійованою темою-фразою, але з 33-го такту проводиться точний повтор аналогічного фрагменту першої строфи. У такті 36 відбувається розширення за рахунок триразового повтору слова «*jacentem*». З кожним повтором підвищуються динаміка і теситура. За третім разом змінюється фактурне розташування з тісного на широке і на наголошеному слові стоїть фермата, помічена ремаркою композитора — «*court*» («*коротко*»). Це пряма вказівка на те, що уповільнення тут бути не повинно. Після  $ff$  на *subito p* знову звучить кадансова формула, яка тепер, як остання крапка, звучить у збільшенні (замість четвертей і вісімок композитором виписані вдвічі крупніші тривалості).

#### **Мотет другий — «*Quem vidistis pastores dicite*»**

Другий мотет написаний на канонічний текст 3-го респонсорію заутрені Різдва: «*Quem vidistis, pastores? dicite, annuntiate*



*nobis, in terris quis apparuit? Natum vidimus, et chorus Angelorum collaudantes Dominum.*

¶ *Dicite quidnam vidistis? et annuntiate Christi Nativitatem»*

«Кого (ви) бачите, пастухи? Скажіть, розкажіть нам, на Землі Хто з'явився? (Ми) Рожденного бачимо, і сонм Ангелів, вихваляючих Господа.

¶ Скажіть, Кого (ви) бачили? і сповістите Христове Рождество».

Оскільки Другий мотет присвячений образу пастухів (починається мотет зверненням «Кого (ви) бачите, пастухи?»), то створюється образ пасторальності. Багатоголосся дуже легке, прозоре, без *Basso*. Саме запитання, закладене в першій же фразі — «*Quem vidistis, pastores? dicite*» — «Кого (ви) бачите, пастухи?», — містить у собі два образи. І музичний матеріал дає нам підставу припустити, що саме ці два образи втілює Пуленк.

nun - tia - te no - bis in ter - ris quis ap - pa - ru - it?  
nun - tia - te no - bis in ter - ris quis ap - pa - ru - it?  
nun - tia - te no - bis in ter - ris quis ap - pa - ru - it?  
Вестите нам, на землі хто з'явився?

*Allegretto* ♩ = 66

*pp*  
Quem vi - dis - tis, pas - to - res? di - ci - te, an -  
*Banche fermée pp*  
Quem (ви) бачите, пастухи? скажіть, розкажіть нам?

Приклад 4

Октавний унісон між *Soprano* і *Tenori*, висхідна квінта на слові «*dicite*» створюють «просторовий» ефект — ефект простору розрідженого,

ненасиченого. Паузи, призначені для дихання, наповнюють цей простір «повітрям». Усе це пов'язане з образом пастухів, труд яких протікає на природі, під відкритим небом. Інакшу лінію веде партія *Alto*, яка поділяється на два голоси: рух паралельними терціями створює ніби звукову хвилю, що одразу ж нагадує погойдування колиски. Тобто, в перших двох тактах композитор створює образ пасторальності, передає характерну сферу, обставини тієї ночі, коли відбувається «та давня подія». Наступні ж два такти доносять до нас уже конкретний зміст питання. По суті, це і є сама «запитальна» фраза. Втіленню цих образів сприяє розташування голосів — вони знаходяться у зручній *тесатурі*, в якій плавний рух кожної з партій *не потребують вокальної напруги*. Необхідно також звернути увагу на правильне виконання наголосів у словесному тексті. Словесні наголоси не співпадають із музичними сильними долями, і це вимагає особливої уваги виконавців до правильного інтонування цього музичного фрагменту. Чому Пуленк, прекрасний знавець вокальної музики і високий поціновувач поетичного слова, не дотримується правил просодії і допускає такі «незручності» у виконанні? На наш погляд, Пуленк цим самим ставив завдання досягнення «рівності» фрази, котру можна побудувати лише охопивши її від початку до кінця — інакше форму вибудувати не вдасться. Але, щоб слово не втратило своєї ваги і значимості, композитор найважливіші для нього слова виділяє акцентами, котрі допомагають виділити наголошені склади. А звучання ненаголошених він «полегшує» паузами після них. В результаті, музична тканина виходить прозорою і наповненою повітрям — «дихаючою». Шістнадцяті, які присутні в партії *Alto*, на наш погляд, також грають важливу роль у створенні відчуття великого об'ємного простору (у горах, у полі — де зазвичай пасуть стадо пастухи і де, власне, і з'явилися їм ангели), бо вони утворюють ефект реверберації. На закінчення 1-го підрозділу I-ї частини мотету на словах «...*quis apparuit?*» — «хто явився?» гармонічна послідовність, яка починається септакордами, завершується *перфектним співзвуччям*, яке вже зустрічалося у першому мотеті. А його звучання, як найдосконалішої консонантної гармонічної структури, виступає тут символом Божественної гармонії, як відсвіт образу Того, про Кого йдеться у запитанні. Можна сказати, що у такий спосіб композитор *виділяє сталий прийом і наділяє семантичним навантаженням*, що, в свою чергу, встановлює арку з першим мотетом і з усіма іншими мотетами циклу.

У першому проведенні запитання звучить ніби із вуст Ангельського світу — у музиці немов стилізується «давнина»: гармонія тут

діатонічна, голоси рухаються паралельними тризвуками, переважає лінійне голосоведення, і все завершується перфектним співзвуччям вкінці. А у другому проведенні — ніби від імені усього людства, котре щоразу переживає це Чудо заново: музична тканина більш терпка, тому що, внаслідок мелодичної самостійності голосів, порушується консонантність вертикалі; з'являється гармонічний мінор у вигляді гармонічної доміанти, як ознака загострення людських почуттів — хвилювання, переживання.

Після другого проведення з'являється новий музичний матеріал (розділ **b**) на нові тексти: «*Natum vidimus, et chorus Angelorum collaudantes Dominum*» — «(Ми) Рожденного бачимо, і сонм Ангелів, вихваляючих Господа». Це є відповідь на запитання, яке звучало раніше. Фактура цього розділу протиставляється фактурі попередніх підрозділів. Пуленк використовує прості співзвуччя — тризвуки, секстакорди, натуральну доміанту і, на завершення цієї фрази, — перфект. Після кожного слова композитор виписує паузи — восьмі і шістьнадцяті. Така переривчастість дихання передає стан натхненного, тремтливого ставлення до Немовля, розуміння таємного Чуда Боговітлення. Це підтверджується ремаркою дев'ятого такту — «*doux*» (з фр. «ніжно, м'яко») — як ніжно поводяться із немовлятами. Цікаво те, що на словах «...*et chorus Angelorum*» (т. 10) дається формула, котра повторюється тричі. Це єдиний елемент музичного тексту, який протягом усього мотету повторюється в незмінному вигляді.

The image shows a musical score for three voices in 3/4 time. The first staff has the lyrics "et cho - ros An - ge - lo - rum" with a dynamic marking of *mf*. The second staff has the lyrics "cho - ros An - ge - lo - rum" with a dynamic marking of *mf*. The third staff has the lyrics "et cho - ros An - ge - lo - rum" with a dynamic marking of *mf* and handwritten notes "и сонм ангелов" below the lyrics. The score is divided into three measures, each ending with a fermata. The time signature is 3/4.

Приклад 5

Незмінним також являється склад голосів у цьому фрагменті: це триголосся *Soprano, Alto, Tenori*. Триразовий повтор і трьохголосний склад говорять про наявність тут *індивідуальної пуленківської «емблеми»*, через яку розкривається Божественна природа у фактах і подіях. У цих подіях Пуленку необхідно підкреслити *проявлення*, виявлення Божественного Начала і Його впливу. А в даному випадку Ангели є проявом присутності творинь Небесного світу. У цьому такті також важливо відмітити те, що знову словесні наголоси не співпадають з музичними. Як уже відзначалося вище, можна припустити, що і тут це не випадково, бо при правильному виконанні наголосів словесних в рамках даної метро-ритмічної організації (4/4) створюється ефект звучання маленьких дзвоників. Композитор допомагає виконати задумане, виписуючи акцент на складі «*cho-*» і шістнадцяту тривалість на складі «*-ros*», підкреслюючи також це слово лігою. Далі слідує слово «*collaudantes*» — «*вихваляючих*», в якому також є просодичні «нерівності» і які Пуленк вирішує дуже просто — акцентом на наголошеному складі «*-lau-*». Але цей акцент, на наш погляд, повинен бути не гострим, а м'яким (як і всі акценти у цьому номері), так як і світло місяця й зірок може бути яскравим, але не осліплюючим, не різким. Наступний такт (т.12) є заключним оборотом усього першого розділу I-ї частини. І також не дарма, що каданс цей відбувся на слові «*Domine*» — як музична характеристика, що вже зустрічалася раніше: перфектне співзвуччя, яке «означає» тут гармонію Всесвіту. За допомогою цього повтору встановлюється арковий зв'язок з іншими мотетами циклу.

Другий розділ I-ї частини починається з 2-ї цифри, проведенням першого тематичного матеріалу на той самий текст — «*Quem vidistis, pastores? dicite*». Але викладений цей епізод інакше: а) звучить *tutti* — чотириголосся без *divisi*, що дає більший об'єм звучання; б) динаміка піднята на щабель (ступінь) вище — від *pp* до *p*; в) тема проводиться так само у *Soprano* і *Tenori* в октавний унісон; г) *Basso* рухається октавно-секундовими стрибками, ніби витримуючи педаль; д) партія *Alto* звучить на *mormorando*, заповнюючи той простір, який утворюється між *Soprano* і *Tenori*. У цьому проведенні, об'єднуючи всі партії, композитор умовно об'єднує Ангельський і людський світи. При виконанні даного епізоду дуже важливо слідкувати за тим, щоб звук залишався легким і м'яким, щоб партія *Basso* не «задавила», не обтяжувала загального звучання, а навпаки, була м'якою і наповненою основою для інших голосів. Важливо також, що у цьому підрозділі Пуленк не виставляє акценти на наголошених складах, як він робив

це у першій частині, де потрібна була чітка вимова кожного слова, проте вона певним чином розчленовувала звукове полотно. А тут відсутність акцентів сприяє створенню однієї великої, єдиної фрази. Все ж при виконанні співаки все одно повинні пам'ятати про вимову і прагнути виконувати наголоси правильно. Вони не потребують виділення — *досить усвідомлювати їх*.

В наступному підрозділі (*b<sub>v</sub>*) продовжує звучати чотириголосся, а не триголосся, як у підрозділі *b*. Динаміка виписана значно вища — *mf* порівняно з *p*, і ремарки «*ніжно*» тут нема. Тобто, це проведення музичного матеріалу слід співати уже з більшою впевненістю у звуці, ніж попередні. Тоді був лише натяк, зовсім несміливе ствердження, яке підкорялося більше інтуїції, ніж розуму. А тепер ці слова звучать впевнено, з усвідомленістю того, що сталося. Пуленк ніби показує нам на цьому прикладі велич і силу Божого Дива, сутність якого людським розумом збагнути, пізнати і усвідомити в повній мірі неможливо. Далі знову звучить «формула» Ангелів на словах «*et chorus Angelorum*» — як вираження закономірності, незмінності, сталості Небесного світу. Звучання дзвонів у цьому підрозділі передається також і на слові «*collaudantes*» — «*вихваляючих*»: *Vas* — як самий великий дзвін, що йде чітко «в долию», жіночі голоси — як малі дзвони, що звучать в синкопу з *Basom*, а у *Tenore* проходить висхідний мелодичний оборот — як символ вознесіння хвали від землі до неба. На слові «*Dominum*» звучить каданс із затриманням терцієвого тону *D* і розв'язанням в тризвук з високою терцією.

[3] a Tempo, sans ralentir

*ff*

Di - ci - te quid - nam vi - dis - tis ?

Di - ci - te quid - nam vi - dis - tis ?

Di - ci - te quid - nam vi - dis - tis ?

Di - ci - te quid - nam vi - dis - tis ?

Приклад 6

Яскравим контрастом до I-ї частини є середня II частина. Починається вона загально-хоровим октавним унісоном в динамічному нюансі *ff* на словах «*Dicite quidnam vidistis?*» — «Скажіть, Кого (ви) бачили?»

Фраза ця звучить уже не як запитання, а як ствердження, повеління. Унісон цей ніби розшаровується на дві лінії — верхні і нижні голоси. Висхідний стрибок на ч. 5 у *Soprano* і *Tenore* звучить заклично і нагадує фанфари. Ця сигнальність викликає асоціацію із закличністю старозавітних священних труб, котрі використовувались священнослужителями (законниками) у двох функціях: на Богослужінні, як звернення до Бога, та як сигнальний інструмент при скликанні всенародних загальних зборів. В даному випадку ці дві функції об'єднуються: в «ролі» священнослужителів виступають Ангели і Архангели (як найвірніші Богові і непорочні служителі Господні), які закликають увесь світ сповістити Христове Рождество і прославити Бога. Оразу ж за цим закликом звучить і ангельська хвала: «...*et annuntiate Christi Nativitatem*» — «*І сповістіть Христове Рождество*». Фраза починається висхідною мелодією у *Tenora* на фоні витриманої ч. 4 у *Soprano* і *Alta* (ніби на педалі). В партії *Tenori* Пуленк виписує ремарку «*eclatant*», що в перекладі з французької означає «блискуче, яскраво». Далі фактра змінюється на гармонічну, теситура висока, що асоціюється з «вишнім» хором — хором Ангелів. У цьому епізоді ми знову бачимо невідповідність словесних наголосів із сильними долями метро-ритмічної організації музичної тканини. Пуленк відмічає наголошені склади акцентами, котрі, як і попередні, повинні бути виконані м'яко. Цікаво, що на слові «*Christi*» акцент виставлений тільки у *Soprano*. У *Alta* і *Tenora* його немає, що вказує на те, який голос потрібно виділити найбільше. Слово «*Nativitatem*» викладено паралельними септакордами без квінтового тону, які сходяться (знову ж таки!) в перфектне співзвуччя. Висока теситура у жіночих голосів, тональність *H-dur* надають звучанню яскравості та хвалебності. Звук у цьому фрагменті повинен бути легким, ніби іскритися світлом, але обов'язково опертим на дихання, інакше замість мерехтіння вийде крик, і звук буде важким. Цікаво також, що перші два такти (21–22 тт.) розділу *c* викладені в чотириголосній фактурі, а наступні два такти (23–24 тт.) — Ангельське хваління — у триголосній. Причому, у триголоссі відсутній низький голос — *Basso*, що акустично полегшує звучання, яке стає більш прозорим, невагомим. Тут також проявляється «емблема» Ангелів, які є жителями світу Небесного.

Розділ *c<sub>1</sub>* викладений по принципу розділу *c*. Починається він таким же «закликом» — «*Dicite quidnam vidistis?*», але уже в більш



тісному розташуванні голосів, що звучить більш конкретно, сконцентровано. На словах «...*et annuntiate Christi Nativitatem*» відсутні акценти, котрі були виставлені в першому проведенні цього фрагменту, але авторське визначення характеру звучання залишається. Слово «*Nativitatem*» повторюється двічі: за першим разом звучать паралельні секстакорди (на відміну від аналогічного місця в попередньому розділі), що робить звучання менш яскравими, іскристим, але більш м'яким та прозорим. За другим разом слово «*Nativitatem*» звучить в чотирьох голосах, у такому ж викладенні, як і на початку цієї частини: загально-хоровий унісон, що розділяється на дві лінії — на верхні і нижні голоси, які знову утворюють октавний унісон. Ці два такти (повтор слова «*Nativitatem*») є ніби аркою, яка «закругляє» середню частину и повертає нас у початковий *h-moll*.

5 Quem vi - dis - tis pas - to - res ?  
*pp*  
*Bouche fermée*  
pp  
Quem vi - dis - tis pas - to - res ?  
*p un peu en dehors*  
vi - dis - tis pas - to - res ?  
*pp*  
Quem vi - dis - tis

res ? di - ci - te an - nun - tia - te no - bis in ter - res ?  
res ? di - ci - te an - nun - tia - te no - bis in ter - res ?  
res ? di - ci - te an - nun - tia - te no - bis in ter - res ?  
pas - to - res ? an - nun - tia - te no - bis in ter - res ?

Приклад 7

III частина — реприза. Але у цій репризі вже, разом із запитанням «Кого (ви) бачите, пастухи?», одночасно звучить і відповідь. Пуленк майстерно вирішує це завдання наступним чином: тема в октаву проходить у *Soprano I* і у *Alta* (раніше у *Soprano* і *Tenora*); *Soprano II* співають на *mormorando*, виконуючи функцію заповнення октави; *Bas* точно повторює свою партію розділу  $a_2$ . Усі три голоси — *Soprano*, *Alt*, *Tenor* — озвучують запитальну фразу, а от відповідь закладена у партії *Tenora*, де співається дещо інакший текст: «*Vidistis, pastores? dicite...*» — «*Бачили, пастухи? скажіть...*». Дуже важливим є момент відсутності першого слова «Кого?», що змінює зміст і значення запитання: уже відомо, Кого бачили пастухи в ту дивну Ніч, уже відбулося усвідомлення того, що відбулося Боговтілення, тепер залишилося розповісти, сповістити усьому світу про це. Тому речення це звучить не як запитання, а як ствердження-веління, що зобов'язує діяти — розповісти. На таку інтерпретацію композиторського задуму вказує і ремарка «*un peu en dehors*» в партії *Tenora*, що з французької означає «трохи виділяючи», і динаміка *p*, тоді як у всього хору *pp*, і рівні тривалості. Також у цьому розділі відсутні акценти, що робить рух менш рельєфним, а фразу — більш об'ємною і рівною.

Наступний розділ починається в тій же динаміці — *pp* (у попередніх розділах подібні фрагменти звучали в динаміці на кілька рівнів вище). Але інтонаційний зміст початкових тактів відчутно контрастує попередньому епізоду. Цілий комплекс формульних засобів виразності близьких одна одній по духу епох Бароко та романтизму проявляється на словах «*Natum vidimus*» — «(Ми) Родженого бачимо», спрямованих на розкриття глибинного змісту цих слів. Гармонічна послідовність починається риторичною фігурою *elipsis* у яскраво романтичній формі:  $V_{9 \text{ гарм.}} (\rightarrow S) - V_7 (\rightarrow VII_{\text{нам.}}) - s_6$ . Ця фігура символізує розрив безпосередніх зв'язків між елементами та втрату певної орієнтації, а  $s_6$  у даному контексті має характер дезальтерації, яка раптово гасить спалах патетики еліптичного *exclamato* (риторична фігура «вигуку»). «Події» у гармонічній послідовності доповнюються тим, що одночасно відбувається в унісонному партій *Soprano II* та *Alto I*. У прихованому двоголоссі цих партій утворюється два мелодичних мотиви: низхідна лінія одного з них складається у хроматичний хід « $a_1 - gis_1 - g_1 - fis_1$ », — аналог риторичної фігури *catabasis*, емблеми *Lamento* у добу Бароко. Другий мотив — « $c_2 - h_1 - e_1$ » — поширений «зображальний»

мелодичний зворот романтичної музики, так звана «лірична секунда» — тужлива, жалібна, яка «висить» над «пустою» тонічною квінтою.

Цей комплекс патетично-скорботних інтонаційних елементів, який аж ніяк не узгоджується з радісною звісткою слів «*(Ми) Рожденного бачимо*», утворює смисловий підтекст епізоду. Він виражає розуміння високої місії Боговтілення, сходження Сина Божого до рівня земної людини, та привістки про майбутні випробування, уготовані Ісусу Христу в кінці життя, про трагічні душевні коливання Спасителя у Його передсмертний час, коли Він просив Бога: «*Отче! Пронеси Чашу цю повз Мене; але нехай буде не Моя воля, а Твоя*», про нестерпно тяжкий Хресний шлях Людини Ісуса, який привів людство до спасіння. Можливо, це не єдино правильне прочитання та трактування музичного тексту, але, на наш погляд, як же іще інакше пояснити таку раптову появу таких насичених «гострих» гармоній в оточенні діатонічного мінору? Втретє звучить «формула Ангелів». На цей раз вона звучить в нюансі *pp* — нібито віддалившись вище в небо. Слово «*collaudantes*» повторюється двічі: перше проведення є точним повтором аналогічного місця в підрозділі *b<sub>1</sub>* і на *mf*, а в другому проведенні музична тканина в трьох партіях (*Alt, Tenor, Bas*) залишається незмінною, а у *Soprano* змінюється одна нота на складі «-*dan*-». Стрибок на ч.5 вгору зазвичай асоціюється з розширенням простору, а в даному випадку, в середині такту Пуленк виписує визначення «*ceder*» — з французької «*розширюючи*». Тобто розширення відбувається не тільки в просторовому, а і в часовому відношеннях. Динаміка піднята на щабель вище — з *mf* на *f*. Завершується цей номер кадансом барокового зразку — із затриманням терцієвого тону (який раніше вже зустрічався) на слові «*Dominum*» — «*Господа*». Каданс є найбільш вагомим не лише в даній частині, але і в номері в цілому. Про це свідчать: метро-ритмічне розширення (замість четвертей і вісімок — половинні і четверті), агогічні зміни, визначені композитором («*cedez encore*» — «*іще більше розширюючи*»), у порівнянні із попередньою гучністю, висока динаміка — *mf*. На останньому складі виписана фермата, з чіткою вказівкою щодо виконання: «*court*» — «*коротко*», що на перший погляд здається протиріччям. Але в ході аналізу стає зрозуміло, що Пуленк поєднує ці «несумісні» деталі задля того, щоб уникнути занадто великого уповільнення. В ході виконавської роботи необхідно взяти до уваги саме поступеневе збільшення динаміки, а не через рухомий динамічний нюанс *crescendo*. Таке динамічне нюансування характерне для всього циклу. Важливий також той факт, що компо-

зитор готує кульмінацію всього двома тактами, використовуючи середній і високий регістри та широке розташування голосів, а сама кульмінація викладена в низькому регістрі в тісному розташуванні на нюанс *ff*. Тому, виконуючи цей фрагмент, слід бути дуже пильним, аби не допустити форсованого звуку, так як чистота строю і ансамбль будуть втрачені. На наш погляд, така динаміка тут говорить в першу чергу про наповненість звуку, про його щільність, так би мовити, енергетичне навантаження, а не про гучність, як таку.

Na - tum vi - di - mus  
Na - tum vi - di - mus  
Na - tum vi - di - mus  
Na - tum vi - di - mus

Приклад 8

### Мотет третій — «*Videntes stellam*»

Третій мотет був написаний раніше за всі інші мотети циклу на канонічний текст Антифону до пісні Богородиці (*Magnificat*) в октаву Богоявлення і присвячений він образу волхвів, які йшли поклонитися Маленькому Христу, і Різдваїній Чудесній Зірці. Саме чарівність, мерехтіння і магічність цих образів намагався втілити у цьому хорі композитор.

«*Videntes stellam Magi, gavisus sunt gaudio magno: et intrantes domum, obtulerunt Domino aurum, thus et myrrham.*»

«Ті, що побачили Зірку, Волхви обрадувані були великою радістю: і, ввійшовши в дім, принесли Господу золото, ладан і смірну».

Форма твору — 3-строфна з кодою. Схематично це можна зобразити так:

I строфа    II строфа    III строфа    Кода  
період повторної будови

1розділ    2розділ    1р.    2р.    1р.    2р.  
(1–8 тт.)    (9–15 тт.)    (16–19)    (20–26)    (27–30)    (31–37)    (38–43 тт.)  
**a, b**    **a, b1**    **a1**    **b2+c**    **a2**    **b3+c1**    **a+d**

Основну тональність твору визначити важко. Одночасне використання споріднених далеких та одноіменних тональностей дуже природно вплетено в музичну канву. І хоча композитором виставлені знаки *A-dur* при ключі, ця тональність не є головною. Тільки в кінці раптом з'являється уже забутий нами *A-dur*, який звучить як ремінісценція і нагадує нам про ту далеку Зірку, яка була першим знаменням про народження Христа на Землі.

Першим виникає образ мерехтливої Чарівної Зірки, для створення якого Пуленк вибирає самі прості співзвуччя — *T, S, D* в тональності *A-dur*. Бемольні тональності в хорі звучать м'якше і більш гладко, а дієзні — більш дзвінко і «гостро». Тому композитор вибирає саме цю, дієзну, тональність — значить йому потрібна певна загостреність, яка буде передавати яскравість Зірки. А так як ця Зірка далека, то Пуленк виписує *ppp*. Але для хору таке теситурне (у *Soprano* —  $e_2$  і  $fis_2$ , у *Alto* —  $cis_2$ ) і фактурне (між *Tenori* і *Alto* відстань у в.10) розташування, та ще й в динаміці *ppp* є не дуже зручним. Тільки хороша опора дихання, зібраність звуку і висока позиція формування звуку допоможуть подолати ці незручності. Для того, щоб остання вісімка в такті на складі «*stel-*» не була важкою і не «стріляла», потрібно, починаючи з другої долі цього такту нівелювати звучання. Тоді і музична фраза буде рівною, і зберегти вокальну позицію буде легше. Тим паче, що ненаголошений склад «*-lam*» припадає на сильну долю музичної лінії і його потрібно буде «приховати».

Calme et doux ♩ = 58  
*ppp*

Vi - den - tes stel - lam Vi - den - tes stel - lam  
Vi - den - tes stel - lam Vi - den - tes stel - lam  
Vi - den - tes stel - lam Vi - den - tes stel - lam

Приклад 9

У 5-му такті поява образу Волхвів викликає зміни музичної характеристики — гармонічна мова стає більш різноманітною (з'являються септакорди), гра мажорно-мінорних барв вносить певний колорит і емоційність в музичну тканину.

mf f

Ma gi, ga - vi - si sunt gau - di - o ma -

Ma gi, ga - vi - si sunt gau - di - o ma -

Ma gi, ga - vi - si sunt gau - di - o ma -

Волхви      возвратились      великої      ра

Приклад 10

Тут виникає контрастне співставлення двох образів: а) непопушна споглядальність покою і тиші через картину нічної природи — образ сталості творіння Божого, сутність якого є стабільною; б) постійна перемінність, дівість (різноманітна гармонія, ритміка, динаміка і більш подрібнена фраза, яка передається «репліковою» організацією структури) за допомогою згадування Волхвів — образ людини, емоційний, душевний стан якої постійно змінюється. У створенні образу останнього важливу роль грають паузи, які у цьому хорі (і в циклі загалом) є дуже різноманітними — від шістнадцятих до четвертих. Ці паузи, як самостійні «звуки» музики вплетені в канву музичної тканини і надають твору більш нахненного змісту. Що стосується дихання, то воно буде підпорядковуватися штриху *legato* і буде ланцюговим, діючим на всю фразу. На перший погляд це може здатися сумнівним, якщо мати на увазі велику кількість пауз. Але придивившись, стане зрозуміло, що вони створені композитором як самостійний елемент музичної звучності, який виконується лише на диханні. Друге проведення тематичного матеріалу є точним повтором першого проведення, за винятком останніх двох акордів підрозділу **b1**: композитор перегармонізовує партію *Soprano*, переводячи нас таким чином в іншу тональність — в *E-dur*.



Друга частина починається третім проведенням тематичного матеріалу в новій тональності — *E-dur*. В цьому розділі задіяні усі голоси, звучить хор *tutti* з *divizi* в *Basso*, що надає відчуття акустичної повноти звучання. В цій тональності музична тканина звучить м'якше, глибше, оксамитово. Відчуття м'якості виникає завдяки більш низьким теситурним умовам, в яких і звуковедення вільне від напруги. На слові «*stellam*» композитор подовжує останній склад із до, але розмежує цю фразу від наступної шістнадцятою паузою, яка служить люфтом саме для відокремлення слів і наповнення музики «повітрям». В 2-му розділі II-ї частини відбувається перехід зі сфери дієзних тональностей у сферу бемольних. Причому не просто в яку-небудь «просту» тональність, а в *as-moll* із сімома бемолями! Для чого знадобилась йому така заміна? Бемольні тональності в нетемперованому строї, зокрема в хорі, звучать м'якше і більш згладжено у порівнянні з дієзними. На наш погляд, ця заміна відбулася як знак того, що тут йдеться про дари Господові, потаємний, прихований зміст яких знали лише вони: золото — знак царського достоїнства, ладан — символ жертвовності, смирна — поховальне помазання. Дивно, що на словах «*обрадувані були*» звучить мінор і мелодія рухається вниз. На нашу думку, це, знову ж таки, пояснюється тим, що Волхви знали про долю, яка була уготована Великому Немовляті. Лідійський лад, що з'являється на словах «*і, ввійшовши [в дім]*» можна пояснити як стилізацію, так би мовити створення відчуття стародавності, архаїчності, простоти (адже *лідійський лад* — діатонічний мажорний лад, як найбільш відповідне вираження діатоніки; а *діатоніка* — символізує простоту, гармонію, природність, як максимальну наближеність до того, що створив Бог).

The image shows two musical staves for a choral piece. The first staff is for the vocal line, starting with a forte dynamic marking (f) and a 3/4 time signature. The lyrics are 'au - rum, thus et'. The second staff is for the basso part, with lyrics 'myr - rham'. The music is written in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values and rests, with a fermata over the final note of the basso part.

Приклад 11

Гармонія на словах «золото, ладан і смирну» вельми виділяється на фоні попереднього музичного матеріалу. «Золото» «блистить» акордом  $D_2$ , який переміщується, до тональності *fes* з відсутністю тонального тяжіння, септакорд звучить рішуче, стверджуючи. Наступний акорд на слові «ладан» — поєднання двох ч. 4 на відстані м. 2 — звучить терпко. А слово «смирна[у]» забарвлено акордом  $D_9$ , з секстою без квінти і з пониженою ноною, що на слух дає відчуття терпкості, але вже, на відміну від попереднього «терпкого» акорду, гіркої терпкості — ніби слабкий, але вже дуже конкретний, поки ще тільки натяк на майбутні страшні події останніх днів земного життя нещодавно Народженого Немовляти.

Цю частину слід співати дещо інакшим звуком, ніж ті розділи, в яких описуються події Різдвяної Ночі. Ця музика повинна звучати більш експресивно, емоційно, звук має бути більш наповненим та щільним. Якщо на словах «*Videntes stellam*» потрібен легкий, прозорий, «мерехтливий» звук у витриманому нерухомому динамічному нюансі, то в цьому розділі, де мова йде про дії Волхвів і значення їх дарунків, звук повинен зображати «дію», тим паче, що композитор ясно вказує на це детальними позначеннями динаміки (статичної і рухомої), штрихів.

Третя частина починається четвертим проведенням тематичного матеріалу уже в тональності *As-dur*, яка звучить значно м'якше і більш впевнено, ніж *A-dur*, «стверджуючи». В тональності *A-dur* світло мерехтливе, далеке, проміння вузьке і тонке, а в тональності *As-dur* — світло м'якше і більш близьке, проміння широкі, теплі. (Тут проявляються загальні принципи інтонування в умовах бемольних і дієзних тональностей: дієзні в нетемперованому строї звучать загострено і яскраво, а бемольні — м'якше, спокійніше, «ширше».) На словах «*Magi, gavisu sunt...*» гармонічна послідовність збережена, але тепер вона звучить в іншому колі тональностей — у сфері *a-moll* / *C-dur*. На відміну від тональності *as-moll*, *a-moll* звучить гостріше, контури музичної канви більш чіткі. Акордова структура повторюється точно до слів «*...domum obtulerunt Domino...*». У цьому (другому) проведенні *c1* відчувається інша енергетична навантаженість. Перехід у сферу мінору відбувається раніше, ніж у підрозділі *c* — на слові «*domum*». Тобто, якщо за першим разом переважає радість за народження Христа, то за другим разом відчувається явна скорбота, жаль за ту жертву, котру принесе Ісус Христос для спокути усіх гріхів своєю смертю. На слові «*aurum*» немає вже того блиску і життєстверджуючого  $D_7$ , а замість нього —  $VII_7 \rightarrow a-moll$ . Слово «ладан»

забарвлене в  $DD_7$ , а слово «*myrram*» позначається  $D_9^{(6-5)} \rightarrow a\text{-moll}$ , причому на другій долі секста ( $c_2$ ) не розв'язується, а продовжує звучати. Нона з квінтою ( $f_1$  і  $e_1$ ) звучать одночасно в одній октаві: у *Tenori* нона залишається, а у *Alto* звук  $f_1$  переходить в  $e_1$ , тому в цьому місці потрібно виділити партію *Soprano II*.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The time signature is 3/4. The lyrics are "au - rum, thus et myr - rham". The score includes dynamics such as *f* (forte) and *P* (piano). There is a watermark "Музична Школа" overlaid on the score.

Приклад 12

Різким контрастом після таких похмурих гармоній, після емблематично «смертоносного» акорду  $VII_7$  ( $gis / d_1 / f_1 / h_1$ ) знову звучить первинний тематичний матеріал — як ремінісценція, що повертає нас до свята Світлого Різдва, іще не затемненому подіями далекого майбутнього. З точністю повторюється підрозділ *a*. Відмінність полягає тільки в динаміці: на початку твору стоїть *ppp*, а тут в кінці — *pp*. Озвучити цю різницю досить складно, але мені здається, Пуленк цим позначенням показує різницю у відношенні до звуку: *pianissimo* співається ледь-ледь, трошки «сміливіше», ніж *piano pianissimo*. Завершується номер початковими словами — «*Videntes stellam*» — у всього хору в динаміці *ppp*, як відгук. Цікаво, що в завершенні хору Пуленк не обмежується простими співзвуччями, а дає співставлення септакордів (причому бемольних в *A-dur*!):

$$F_7(D) \rightarrow (b)_7^{-5} - C6 - E^5_3(D \rightarrow A) - A\text{-dur}.$$

Це останнє «швидкоплинне» звернення до бемольної сфери разом із септакордами, встановлюють арочний зв'язок із музичним матеріалом, який характеризує Волхвів.

### Мотет четвертий — «*Hodie Christus natus est*»

Четвертий мотет написаний на канонічний текст *Антифону до пісні Богородиці (Magnificat) на Різдво Христове*: «*Hodie Christus natus est: hodie Salvator apparuit: hodie in terra canunt Angeli, laetantur Archangeli: hodie exsultant justi, dicentes: Gloria in excelsis Deo, alleluia*».

«Сьогодні Христос народився; Сьогодні Спаситель явився; Сьогодні на землі співають Ангели, радіють Архангели; Сьогодні тріумфують праведні, кажучи: Слава у вишніх Богу, алилуйя».

Форма твору — тристрофна з кодою. Цей мотет є заключним і носить величальний характер, на що вказує в першу чергу композиторська ремарка — «*Allegro maestoso*» («Швидко, урочисто»). Це позначення відноситься насамперед до характеру твору, а не до темпу. Надто швидкий темп може спровокувати проявлення рис жанру маршу, що в рамках цього мотету і циклу є недоречним. Для цього хору Пуленк обирає тональність *C-dur*, яка історично відзначилась як найсвітліша, «біла» тональність — ніби символ непорочності, простоти і природності Божественної гармонії. Починається мотет фразою-темою, повторенням якої визначається кожна наступна строфа у композиції мотету. В першому проведенні тема викладена в партії *Alto* одноголосно, в динаміці *ff* на словах «*Hodie Christus natus est*» — «Сьогодні Христос народився». Складний розмір 6/4, який композитор виписує при ключі, вказує на те, що потрібно мислити крупними фразами, незважаючи на те, що розмір часто змінюється.

Allegro maestoso ♩ = 92

*ff*

Ho - di - e Chris - tus na - tus - est

Сьогодні Христос народився,

Приклад 13

Фраза-тема має риси закличності: пунктирний ритм, висхідний стрибок на ч.5, спрямованість до домінантового тону, на якому звучить кульмінаційне по змісту слово «[natus] est», що в дослівному перекладі означає «[народжений] був» — саме це слово «est» вказує на те, що дія вже відбулася. Тобто Чудо настало — і тому радіє весь світ ангельський і людський. Фраза ця дуже «підступна» у виконанні, особливо перший склад, який вміщує не зовсім зручні, під кутом зору вокальності, голосні «i», «e». Уникнути «під'їздів» і нечіткостей допоможе єдиноманерна вимова усіх голосних. Склад «-e» повинен зазвучати одразу в потрібній динаміці, а не розвиваючись поступово. На цей же текст, ніби «відгукуються» три голоси — *Soprano, Alto, Tenori*. Одразу виникає асоціація: спочатку сповіщає одна труба, а за нею у відповідь вступають усі труби.

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, Tenors) and a tuba. The score is in G major and 4/4 time. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: "Ho - di - e Chris - tus na - tus - est" and "Ho - di - e Sal - va - tor ap - pa - ru - it". The first part is marked "ff" and the second part is marked "ff".

Приклад 14

Далі слідує новий текст: «*Hodie Salvator apparuit*» — «Сьогодні Спаситель явився». У *Soprano* і *Alto* в цьому фрагменті виписані акценти, котрі слід виконувати вже більш твердо, ніж у попередніх номерах відповідно до характеру твору. Наступний такт є майже точним повтором третього такту, за винятком кадансу: у третьому такті він виписаний по тональності *G-dur*, а в четвертому каданс звучить по *C-dur*, повертаючи нас, так чином, в основну тональність. Важливо відмітити, що у цьому підрозділі також представлена ідея троїчності, яка прослідковується у всьому циклі., шляхом використання триголосся у різних комбінаціях. Оскільки у вербальному тексті безпосередньо йдеться про Ісуса Христа і Його Народження, то цей прийом прочитується скоріше як образ Ісуса Христа, Який є однією з Іпоста-

сій Святої Трійці. Ймовірно, саме з цим пов'язана зміна голосів — як символ явлення Спасителя на Землі. Далі мова заходить про світ земний, в якому звучить ангельська хвала: «*Hodie in terra canunt Angeli, laetantur Archangeli: hodie exsultant justi, dicentes: Gloria in excelsis Deo, alleluia*» — «Сьогодні на землі співають Ангели, радіють Архангели; Сьогодні тріумфують праведні, кажучи: Слава у вишніх Богу, алулуйя». Цю сферу Пуленк змальовує дуже барвисто і яскраво: паралельний мініор *c-moll* — бемольна сфера, як символ земного світу (нижня сфера), різкий спад динаміки — *subito piano* і повне чотириголосся. Усі ці прийоми надають музиці контрастності. Спів Ангелів, які у Святу Ніч славословлять Народженого Господа на Землі, на слові «*canunt*» передається «монолітними» паралельними септакордами в динаміці *mf*, як образ єдності і постійності, незмінності. Архангели ж уособлюють світ вишній, небесний. Саме тому, коли мова йде про них, музична тканина стає ніби невагомою, прозорою і дуже витонченою — динаміка *pp*, висока теситурне розташування голосів і шістнадцяті тривалості, які подібно мереживу переходять із партії *Tenori* в партію *Soprano*. Разом з Ангелами торжествують праведні: «*Hodie exsultant justi dicentes:...*» — «Сьогодні тріумфують праведні, говорячи:...». На цих словах готується вершина усієї строфи, про що свідчать *subito forte*, гострий пунктирний ритм, синкопа на слові «*justi*», каданс на слові «*dicentes*». Доречі, в синкопі слід виділити саме перший склад, який позначений акцентом, що на практиці доволі складно. «*Gloria in excelsis Deo, alleluia*» — «Слава у вишніх Богу, алулуйя» — зазвучало врешті-решт загальне славослів'я у основній тональності *C-dur*. Необхідно звернути увагу на просодичні невідповідності і в даному фрагменті. Але композитор і тут майстерно долає цю перешкоду: змінюючи розмір з 4/4 на 5/4 він, таким чином, ламає відчуття «квадратності» чотириохдольного метру. Важливо відмітити значиму роль пауз, які у цьому номері винятково змістовні. Завдяки їм випукло і рельєфно звучить кожне слово, а також «полегшується» звучання ненаголошених складів. Саме паузи наповнюють музичну тканину повітрям. Що стосується наголосів вербального тексту, то варто сказати, що і в цьому номері, як ми вже зрозуміли, вони не співпадають із сильними долями музичного тексту. Тому, знову-ж таки, виконавцям потрібно бути дуже уважними і усі зняття виконувати на диханні.

Друга строфа починається проведенням теми-фрази партією *Tenori* з відмінністю в одній ноті: на складі «*Chri-*» при першому проведенні звучить *f*<sub>1</sub>, а тут (в другому проведенні) виписаний *fis*<sub>1</sub>. Завдяки цьому



діезу відтворюється колорит лідійського ладу, який зазвичай пов'язується з ідеєю стародавності, первинності: Христос Своїм Народженням закрив «книгу» Старого Заповіту і відкрив нам Новий — дієз одраз ж скасовується і на словах «*natus est*» звучить уже діатонічний оборот зі звуком *f*. Наступний такт переводить музичну думку в область тональності *E-dur*. Динамічний план повністю співпадає з нюансуванням першої строфи. Але тут тепер звучить мажор, до того ж у дієзній сфері, — що спричинює більш легке, повітряне звучання, яке ніби іскриться. Але в 20-му такті різко і не підготовлено наступає *G-dur / g-moll*. Цей стик двох тональностей — *E-dur / G-dur* — інтонаційно одне із найскладніших місць у цьому номері. Для правильного інтонування при розучуванні слід позначити опорні тони й обов'язково намітити тональний план, щоб чути гармонічну послідовність наперед.

*pp*

læ - tan - tur Ar - chan - ge - li

læ - tan - tur Ar - chan - ge - li

læ - tan - tur Ar - chan - ge - li

læ - tan - tur Ar - chan - ge - li

4

*f*

Ho - di - e ex - sul - tant jus - ti, di - cen - tes:

Ho - di - e ex - sul - tant jus - ti, di - cen - tes:

Ho - di - e ex - sul - tant jus - ti, di - cen - tes:

Ho - di - e ex - sul - tant jus - ti, di - cen - tes:

Приклад 15

Завершується ця строфа таким жепрославленням, як і перша, тільки у першій строфі структура закінчення дещо інакша:

1 строфа: *Gloria... / Alleluja / Gloria...*

2 строфа: *Gkoria... / Gloria... / Alleluja.*

Необхідно також звернути увагу на партії *Tenori* і *Basso* в такті 23. На другій долі на складі «-lu-» ці голоси обмінюються нотами, в результаті чого мелодична лінія значно ускладнюється у виконанні в обох голосів. Для чого ж Пуленк робить такі незручні ходи? Явно навмисно. Він підказує нам, що кожна *нота повинна пульсувати*, тобто для нього важливий рух не речитативний, а мелодичний.



Приклад 16

Третя строфа починається тією ж темою-фразою, але у фактурному ущільненні: *Basso* + *Alto (divisi)* + *Soprano* — ніби об'єднання Ангельського і людського світів. Дещо змінений мотив на словах «*natus est*» направлений вгору, посилюючи «стремління» до *D* (вгору, до неба) ще більше.

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Alto, and Bass. The time signature is 3/4. The lyrics are 'Ho-di-e Chris-tus na-tus est'. The Soprano part has a melodic line with a slur over 'na-tus est'. The Alto and Bass parts have similar melodic lines. The lyrics are written below each staff. The dynamic marking *ff* is present at the beginning of the score.

Приклад 17

З такту 27 по такт 30 наступає точний повтор аналогічного місця у першій строфі — тактів 5-8. У 33-му такті починається фрагмент прославлення, на цей раз із розширенням, яке готує коду: *Gloria.../ alleluja / Gloria.../ alleluja / alleluja, alleluja / alleluja*. І знову у 37-му такті проявляється образне мислення композитора: чотири голоси розподілені на два пласти — група жіночих і група чоловічих голосів, кожна з яких веде свою лінію. І між чоловічими, і між жіночими голосами утворюється рух паралельними квінтами, які по вертикалі утворюють паралельні септакорди різних видів. Такий фактурний виклад малює образ *Ангелів* (Небесних сил безтілесних). Пунктирний ритм додає яскравості і рельєфності. Виставляючи акценти на наголошених складах і виписуючи шістнадцяту тривалість на ненаголошених, Пуленк тим самим допомагає виконавцям правильно поєднувати вербальний текст із музичним. Голосні «а» та «е» необхідно виконувати в одній вокальній манері, інакше гармонічна конструкція розвалиться і замість архаїчності, яка проступає у паралельних квінтах, з'явиться розхристаність і недбалість.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 4/4 time. The text is "al - le - lu - ia al - le - lu - ia" repeated four times. The score is written on four staves, with the first two staves representing the female voices and the last two representing the male voices. The music features parallel motion in fifths between the two groups of voices. The lyrics are: al - le - lu - ia al - le - lu - ia.

Приклад 18

Завершується мотет кодою на словах «*Gloria in excelsis Deo, alleluja*». Останні три проведення «*alleluja*» — найвища точка усього твору і циклу

загалом. Колористичні фарби гармоній, дрібні тривалості у всього хору, динаміка *fff* – усе це робить завершення яскравим і всеоб’ємним.

The image displays a musical score for a choral setting. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment staff. The lyrics are in Latin: "Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o al - le - lu - ia". The score includes dynamic markings such as *fff* and *surtout*. The piano part has markings like *sans retenir* and *sec*. The score is presented in two systems, with the second system showing a continuation of the vocal lines and piano accompaniment.

Приклад 19

## Висновки

Провівши детальний аналіз циклу «Чотири Різдвяні мотети» можна зробити певні висновки відносно творчого підходу композитора у використанні музичних засобів виразності хорової звучності. Тонко відчуваючи особливості, добре знаючи фарби і відтінки нетемперованого строю, як особливості хорового звучання, Пуленк уловлює саму суть вербального тексту, його

головну думку, і майстерно створює неперевершений звуковий образ. Особливістю мотетів Пуленка є те, що їхня музична тканина насичена *великою кількістю пауз*. В абсолютній більшості це не дихальні паузи, а змістовні. В різних епізодах вони виконують різні функції. Зокрема, в першому мотеті йдеться про Велике Таїнство Боготілення і саме завдяки паузам створюється ефект об'ємного, розрідженого, наповненого повітрям простору. Ще паузи допомагають рельєфному виділенню вербального тексту, а також вони грають важливу роль у правильному виконанні просодично нерівних епізодів. Ці особливості «змістовних» пауз активізують загальновідомі *проблеми якості вокального звуку*, а саме — його наповненість та спів на опертому диханні. І вирішується ця проблема разом із вирішенням проблеми виконання пауз: співаки не повинні змінювати чи розслабляти дихання в момент паузи. Отже, сама пауза повинна бути дуже збіраною і концентрованою, відповідно, тоді не буде втрачена необхідна якість звуку.

Друга виконавська проблема пов'язана зі *співвідношенням сфер дієзних та бемольних тональностей*. У першому мотеті Пуленк не виставляє ключових знаків. Проте, на відміну від четвертого, який витриманий саме в «білій» тональності *C-dur*, перший мотет багатий випадковими знаками — як бемольними, так і дієзними. Він починається одразу ж тональністю *b-moll* і далі теж звучить сфера бемольних тональностей.

У першому ж номері намічається співвідношення бемольних і дієзних тональностей. По-перше, вони грають не лише конструктивну роль: поява їх прямо зумовлена змістом вербального тексту. У першому мотеті виражається головна ідея всього циклу, а ведучим образом є образ «Таїнства» (таємниці, «сокровенності»). Образ цей виражається засобами бемольної сфери тональностей, що, ймовірно, пов'язано зі специфікою звучання вокально-хорового нетемперованого строю. Адже відомо, що у нетемперованому строї звучання дієзних тональностей відрізнятиметься від звучання бемольних. Сфера *дієзних* тональностей пов'язана з *чоловічим началом* — началом активним, дієвим, висхідним, а сфера *бемольних* тональностей в свою чергу пов'язана з *жіночим началом* — пасивним, недієвим, низхідним. Дієзна сфера тональностей інтонується, як правило, більш загострено, яскраво, і «твердо», а бемольні тональності буде інтонуватись більш м'яко, округло.

В першому мотеті дієзно виписаний лише фрагмент, в якому йдеться про відносно дієвий момент — про факт зародження Богочоловіка. Увесь інший текст зосереджений навколо образу Таємниці, відповідно абсолютно переважає бемольна сфера. Виконавською проблемою є саме досягнення відповідної якості звуку. Тому повинен переважати м'який, округлий звук, в умовах будь-якого динамічного відтінку — в *p*, *mf*, *f*, *ff*.

В другому мотеті розповідається про події в Різдвяну Ніч (як пастухи, побачивши Народжене Святе Немовля, зустріли Ангелів, які казали їм сповістити про Христове Рождество усьому світу). Тут, відповідно до тексту, абсолютно переважає дієзна сфера з її яскравим і, ніби загостреним, звуком.

У третьому мотеті в сферу дієзних тональностей вторгається бемольна сфера — коли в тексті розповідається про волхвів, як володарів таємних знань, що створює *арку* з бемольною сферою першого мотету.

Четвертий мотет «білий». Він витриманий у ясній тональності *C-dur*. Проте, оскільки музичний процес вимагає тонально-гармонічного дійства, то тут зустрічаються короточасні відхилення в дієзну і бемольну сфери. Вони співвідносяться між собою так само, як і в попередніх хорах і в змістовному співвідношенні пов'язані з відповідними сюжетними лініями.

У цьому циклі ми зустрічаємося з ще однією особливістю цього циклу та індивідуального стилю письма Пуленка: в деяких місцях композитор навмисне порушує *норми просодії*. Наприклад, коли наголошений склад припадає на слабку музичну долю, композитор вміщує ненаголошений склад він в тривалість шістнадцятої і одразу ж після неї виставляє шістнадцяту паузу — це значно «полегшує» звучання. Подібних моментів у циклі є досить багато. По-перше, Пуленк майстерно допомагає обійти подібні просодичні труднощі, незручності. І завдання виконавців полягає в тому, щоб точно слідувати, «прислухатись» до вказівок автора і точно виконати всі деталі музичного тексту, скрупульозно виписані композитором: акценти виділити, короткі тривалості приховати, а довгі — навпаки, протягнути, точно вираховувати паузи, не перетримуючи і не скорочуючи їх звучання.

В основному Пуленк обирає *зручне теситурне розташування голосів*, яке свідчить про те, що композитор прекрасно «чує» хор і добре знає можливості вокальних голосів. Однак і тут ми



зіштовхуємося з тим, що в ряді випадків він *порушує це основне правило*. Наприклад, третій мотет починається у вокально незручній теситурі і в динаміці *ppp*. Але мова йде про Чарівну Зірку — провісницю Христового Різдва і тому Пуленку потрібне саме загострене звучання, яке могло б передати ледь вловиме, мерехтливе зоряне сяйво. Крім того, в ряді випадків Пуленк створює *інтонаційні труднощі*, це випадки, коли він порушує природній напрямок руху голосів і виписує незручні стрибки, в результаті чого голоси перехрещуються. Єдиний шлях подолання таких «незручностей» — вчити такі епізоди окремо по партіям і групам.

Наступною особливістю є *виставлення «дивних» знаків альтерації*, які можна побачити в тексті, але неможливо сприйняти «на слух». Як правило, це пов'язане з конкретним змістом вербального тексту. Правильне інтонування тут неможливе без усвідомлення семантичного навантаження вербального тексту кожним із виконавців.

---

## Література

---

1. Арнонкур Н. Музыка мовою звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.
2. Васіна Т. «Мотети на час покаяння» Ф. Пуленка: погляд в минуле на шляху до майбутнього. *Київське музикознавство*. 2010. Вип. 164. С. 152–158.
3. Васіна Т. «Різдваїні мотети Ф. Пуленка в дзеркалі традицій старовинного жанру». *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2009. Вип. 5 : Музичне мистецтво XXI століття. С. 36–42.
4. Гнатів Т. Ф. Музична культура Франції на межі XIX–XX століть : посіб. для вищ. та серед. муз. навч. закл. Київ : Муз. Україна, 1993. 206 с.
5. Жаркова В. Б. Прогулки в музикальному мире Мориса Равеля (в поісках смьсла послания мастера) : монографія. Киев : Автограф, 2009. 528 с.
6. Жукова О. А. Фортепіанна творчість Франсіса Пуленка в контексті французьких клавірних традицій : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 280 с.

7. Когут Т. В. Духовні твори Франціса Пуленка: особливості прочитання сакральних текстів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 19 с.

8. Лубський В. Т. Релігієзнавство. Київ : Наук. думка, 2007. 364 с.

9. Михайлова О. Музикальня живопись Ф. Пуленка. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2011. Вип. 73. С. 153–161.

10. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів: музичні форми. Тернопіль : Богдан, 1999. 238 с.

11. Brelet G. Francis Poulenc. *Histoire de la musique*. 1960. Vol. 2.

12. Bruyr J. *L'écran des musiciens*. Paris, 1930.

13. Cocteau J. *Le coq et l'arlequin*. Paris, 1918. 88 p.

14. Collaer A. *La musique moderne*. Paris, 1955. 220 p.

15. Dumesnil R. *Histoire de la musique*. Paris, 1959. Vol. 5.

16. Michel F. *Encyclopedie De La Musique*. Paris : Fasquelle, 1958. 715 p.

17. Hayoz J. M. Francis Poulenc et son temps. *Revue musicaie Suisse*. 1963. XI.

18. Hell H. Francis Poulenc : Musicien Français. Paris : Fayard, 1978. 391 p.

19. Hell H. Francis Poulenc / translated from the french and introduced by E. Lockspeiser, London : Grove Press, 1959. 118 p.

20. Honegger A. *Incatation aux fosiles*. Lausanne, 1948. 220 p.

21. Houdin M. La jeunesse nogentaise de Francis Poulenc. *Bulletir de la Societe historique et archeologique de Nogen-surMarne*. 1964. XV.

22. Milhaud D. *Etudes*. Paris, 1927. 98 p.

23. Poulenc F. *Correspondence, 1915–1963*. Paris : Éditions du Seuil, 1967. 269 p.

24. Poulenc F. *Entreticns avec Claude Rostand*. Paris, 1954. 225 p.

25. Poulenc F. *Journal de mes Melodies*. Paris, 1964 // Woodson Research Center Rice University. Box 3, Folder 7: Lambiotte Family/ Francis Poulenc archive, MS 623.

26. Poulenc F. La musique de piano d'Eric Satie. *La Revue Musicaie*. 1952. No. 214. P. 23–26.

27. Poulenc F. La musique de 'piano de Prokofieff. *Musique Russe*. Paris, 1953. Vol. 2.

28. Poulenc F. *Moi et mes amis / Confidences recuellies par Slcphane Audel*. Paris, Geneve : La Palatine, 1963. 198 p.

29. Poulenc F. Une lettre de Francis Poulenc. Avant «La voix humaine» a L'Opera-Comique». *Les Lettres frangaises*. 1959. No. 759.
30. Rostand C. La musique frangaise contemporaine. Paris, 1957. 128 p.
31. Roy J. Francis Poulenc. Paris : Seghers, 1964. 190 p.

Видавничий Центр КНУКІМ