

ФІЛОСОФСЬКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОЇ НАУКИ

УДК 78.27; 78.471

Тетяна Козум (Київ)

ХОРОВІ ЕПІЗОДИ ОПЕРИ «ДІАЛОГИ КАРМЕЛІТОК» Ф. ПУЛЕНКА В КОНТЕКСТІ ДУХОВНОЇ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА

У статті аналізуються три хорові епізоди з опери «Диалоги кармеліток», в основі яких – богородичні молитовні тексти (Ave Maria, Ave verum Corpus, Salve Regina). За стилістикою вказані епізоди близькі до хорових духовних творів Пуленка, що обумовлене своєрідністю сюжету опери.

***Ключові слова:** опера, хорова музика, молитовний текст, Діва Марія, григоріанський хорал.*

Франсіс Жан Марсель Пуленк (1899–1963) – один з найталановитіших французьких композиторів першої половини ХХ ст., піаніст, критик, яскрава та різносторонньо обдарована творча особистість. Будучи автором понад 160-ти пісень, він увійшов до історії сучасної музики як неперевершений лірик, «французький Шуберт ХХ століття», співець жіночої долі в операх. Незважаючи на широку творчу амплітуду, провідними для Пуленка були жанри, пов'язані зі словом. Г. Аполлінер, П. Елюар, Ж. Кокто, М. Жакоб, Л. Вільморен, Л. Арагнорн – це далеко не повний список поетів, до творчості яких звертався композитор. «Якщо на моєму могильному камені буде написано: «Тут похований Франсіс Пуленк, музикант Аполлінера і Елюара», мені здається, це було б найбільшою честю для мене», – писав композитор [8, с. 140].

Проте, не менш значною та цінною стала його духовна творчість, глибоке вивчення якої у вітчизняному музикознавстві лише розпочинається. «Я думаю, ви не будете заперечувати, якщо я скажу, що хорова і духовна музика дозволили вам повністю виразити себе» [8, с. 85], – зазначив Стефан Одель в розмові з Франсісом Пуленком, на що композитор відповів: «Так, це правда. Мені здається я вклав у них найкращу і найщирішу сутність свого «я» [там же].

Пуленк неодноразово наголошував, що духовна і світська музика – це дві невід’ємні сторони його творчості, в яких і розкривається його складна, суперечлива, багатогранна особистість. Поєднання цих двох складових відбулося в опері «Діалоги кармеліток» (1957, Мілан), створеній на основі діалогів з кіносценарію Жоржа Бернаноса. «Мені давно вже спадав на думку цей сюжет, – писав Пуленк П’єру Бернаку, – але я не знав, у якому плані про нього думати [...]. У будь-якому разі, я вважаю його цілком вдалим для мене» [7, с. 205].

«Діалоги кармеліток» – унікальна опера не лише у творчості Пуленка, а й в історії цього жанру в цілому. Композитор створив глибоко психологічну драму, пронизану сутінково-містичними настроями, розкрив страхи й страждання монахинь-кармеліток у драматичні дні Великої французької революції. Водночас, Пуленк показав стійкість їх духовності, протиставивши людській слабкості духовний стрижень, а саме – непохитну віру. Образ Жінки, яка, долаючи страх та сумніви свідомо йде на самопожертву, мученицьку смерть – ось що привабило композитора в сюжеті, позбавленому типової для опери любовної інтриги. Також – це можливість поєднати «небесне» і «земне», «духовне» і «світське», адже дія розгортається в монастирі, що змусило композитора включити в оперу характерні для устрою обителі сцени, а також звернутися до канонічних релігійних текстів.

Але робота над оперою видалася надзвичайно складним випробуванням для Пуленка, вимагаючи неабияких душевних сил. «Проблеми, що виникли у зв’язку з пред’явленими авторськими правами, перервали на багато місяців роботу Пуленка, – зазначає Г. Філенко. – Вимушена зупинка творчого процесу, сумніви щодо можливості коли-небудь побачити не сцені своє творіння спричинили глибоку депресію впродовж усього цього періоду» [7, с. 219]. Особливо болісним цей процес видався ще й тому, що композитор працював над оперою з особливим завзяттям. Про те наскільки Пуленк занурився у тривожно-сутінкову атмосферу дії, співпереживаючи стражданням 16-ти комп’єнських монахинь-мучениць, свідчать його численні думки у листах:

«Почав «Кармелітки», і через це я більше не сплю (буквально)» (Лист П. Бернаку від 22 серпня 1953 р.).

«Всього два слова, так як Мати Марія забороняє мені найменші відволікання. Я працюю наче одержимий, нікуди не виходжу, нікого не бачу...» (Лист С. Оделю від 31 серпня 1953 р.).

«Мати Настоятельниця забороняє мені покидати обитель...» (Лист П. Бернаку від 11 вересня 1953 р.).

«Мене охоплює страшенна туга [...]. Мабуть, така тривожна атмосфера потрібна моїм дамам...» (Лист А. Елю від 14 лютого 1954 р.).

«Безсумнівно, мої Святі Дами захотіли очистити мені душу вогнем [...]. Я думаю, що ці жакливі дами, пер ніж втратити власну голову, захотіли, щоб я пожертвував їм мою...» (Лист подружжю Жіраар, вересень 1954 р.).

Незважаючи на пригнічений стан та хворобу, викликану депресією, Пуленк не відступив від поставленої мети. Одна з вагомих причин – можливість ще і ще раз прославити Діву Марію, в заступництво якої він свято вірив: «Можливо, отець Карре правий, і я завжди буду «жонглером Богоматері»» [7, 220]. Дійсно, натхненне і пристрасне служіння Богоматері, будучи невід’ємною частиною життя і творчості Пуленка, викликає паралель з явищем у французькій культурі, справжній розквіт якого припадає на XII-XIII ст. Цей період вирізняється настільки широким вшануванням Діви Марії, що отримав назву епохи культу Діви Марії – цнотливої Матері Христа, яка стає символом спасіння роду людського. Цікаво, що св. Бернарда Клервоського – головного натхненника культу Богоматері серед середньовічних теологів – за особливу любов до Пресвятої Богородиці часто називали «трубадуром Діви Марії».

Середньовічний культ Прекрасної Дами, оспіваної трубадурами тісно пов’язаний з культом Діви Марії, адже образ недосяжної Прекрасної Дами – в певній мірі ефемерний, безтілесний. «Героїня лірики трубадурів, – зазначає А. Гуревич, – позбавлена конкретних ознак, це абстракція, ідеальний образ» [1, с. 186]. Невипадково багато дослідників бачать його витоки в поклонінні Діви Марії – уособленні чистоти і цнотливості. За словами Жака Ле Гоффа «трубадури розпочали на всі лади оспівувати особливу прекрасну даму, культу якій поклонялися з виключним завзяттям, і це була Діва Марія» [4, с. 214].

Слід зазначити, що особлива увага до богородичної тематики в духовній музиці Пуленка загалом пов’язана з багатовіковою традицією – «піднесеним вшануванням Богородиці, характерним для католицизму» [9, с. 141]. Вшанування Діви Марії на християнському Заході виразилося у формуванні богородичних свят літургійного року, присвячених Діви Марії, чи окремих набожеств до неї, таких як розарій,

молебень. Важливе свідчення вшанування Божої Матері в католицизмі – наявність особливих догматів¹.

Наслідуюванню чеснотам Діви Марії та їх натхненному оспівуванню в творчості Франсіс Пуленк присвятив значну частину свого життя. Звернення композитора до релігійної тематики було спричинене трагічними життєвими обставинами – смертю його близького друга П'єра-Октава Ферро, що підштовхнуло Пуленка здійснити паломництво до Рокамадуру (1936 р.). Протягом багатьох років композитор їздив за благословенням до Пресвятої Діви, благаючи її заступництва у найскрутніші моменти свого життя: «Тепер я часто приїжджаю в Рок, віддаючи під захист Чорній Богоматері найрізноманітніші свої твори – «Лик людський», «Stabat Mater», «Діалоги кармеліток» [5, с. 117].

Композитор не обмежився щедрими пожертвуваннями монастирю, а й прославив Божу Матір у своїх кращих творах.

- Літанії до чорної Богоматері Рокамадурської для дитячого (жіночого) хору та органу (1936)
- Мотет *Salve Regina* для чотириголосного мішаного хору *a cappella* (1941)
- Кантата *Stabat Mater* для сопрано соло, мішаного п'ятиголосного хору та оркестру (1950)
- *Ave verum corpus*. Мотет для трьох жіночих голосів (1952).

Окремі частини кантат «*Gloria*» (для сопрано соло, мішаного хору та оркестру, 1959) та «Сім респонсоріїв Страсного тижня» (для

¹ Прийнятий 1854 р. догмат про «непорочне зачаття» самої Марії у шлюбі її батьків (а не тільки «незайманому зачатті» нею Ісуса Христа, що є спільною християнською догмою), тобто про її повне вилучення із загальнолюдської спадкової гріховності. В цьому сенсі Марія – ніби безневинна Єва, що прийшла виправити справу «занепалої» Єви; в ній знімається прокляття, що спіткало за провину людини світ природи. Уявлення про тілесне Вознесення Марії на небо, пов'язане з ранньохристиянськими апокрифами, догматично сформульоване лише в католицизмі. Згідно католицькому догмату про вознесення Діви Марії, проголошеному «*ex cathedra*» папою Пієм XII в 1950 році, за Успінням Діви Марії слідувало її Вознесення в небесну славу тілом і душею. Поряд з терміном «Вознесення діви Марії» по відношенню до цього догмату (а також свята Успіння) використовується назва «Взяття Марії в небесну славу». Урочисте увінчання Марії як «цариці небесної» характерне лише для західної традиції: в 1964 р. Католицька Церква оголосила Марію «матір'ю церкви».

дитячого голосу, мішаного хору та оркестру, 1961) також присвячені Богоматері. Пуленк звернувся до молитовних текстів св. Франциска Ассізького (Чотири маленькі молитви св. Франциску Ассізькому для чоловічих голосів а cappella, 1948) – засновника францисканського ордену, який отримав у середньовічних університетах титул «Doctor Marianus» (Маріанський Доктор) за особливе вшанування Діви Марії.

Для хорових епізодів з опери «Діалоги кармеліток» Пуленк також обрав богородичні молитовні тексти, а саме – «Ave Maria», «Ave verum corpus» та «Salve Regina».

Проникливий, сповнений світлого суму хор «Ave Maria» / «Радуйся Маріє» зупиняє зовнішню дію, втілюючи зосереджено-піднесений молитовний стан монахинь. Цей хоровий епізод, завершуючи 2-гу сцену II дії, виконує роль своєрідного підсумку. В центрі сцени – проповідь нової Настоятельниці, присвячена значенню і силі молитви: «Я повторюю вам, що ми бідні доньки, які об'єдналися, щоб молитися Богу. Будемо остерігатися всього того, що може відвернути нас від молитви. Будемо остерігатися навіть страждань. Молитва – це обов'язок, страждання – це відплата».

Молитва «Ave Maria» набула особливого значення для християн. Так, в католиків склалася традиційна молитовна практика, яка полягає в прочитанні трьох «Ave Maria» вранці і ввечері. Молитва прославляє три чесноти Діви Марії – Силу, Мудрість і Милосердя. Першими цю практику започаткували францисканці, зокрема, св. Антоній Падуанський, постаті якого теж приваблювала композитора.

Ave Maria (Радуйся, Маріє) – католицька молитва до Діви Марії, названа за її початковим словами. Її називають також ангельським вітанням, або angelico salutatio, так як перша фраза – вітання архангела Гавриїла, звернене до Марії в момент Благовіщення:

Áve, María, grátia pléna; Dóminus
técum:

benedícta tu in muliéribus, et
benedíctus

frúctus véntris túi, Iésus.

Sáncta María, Máter Déi, óra pro
nóbis peccatóribus,

nunc et in hóra mórtis nóstrae.

Ámen.

*Радуйся, Маріє, благодатна,
Господь з тобою.*

*Благословенна ти між жінками і
благословенний*

плід лона твого, Ісус.

*Свята Маріє, Мати Божя,
молись за нас, грішних, нині та в
годину смерті нашої. Амінь.*

Хорова мініатюра Ave Maria, що охоплює всього 18 тактів, являє своєрідно мелодизований хорал. Заспів матері Марії, схожий на тужливу пісню (fis-moll), розпочинає кожна з двох строф («Ave Maria» та «Sancta Maria»). При цьому за другим разом гнучка мелодична лінія охоплює більший діапазон (спочатку октаву, а відтак дециму), неначе здіймаючись все вище до небес. У хорі зберігається респонсорний тип викладу: заспів матері Марії підхоплює більш стриманий триголосний хорал кармеліток. Періодично партія солістки дублює найбільш розвинений верхній голос хоралу, підкреслюючи його виразність. Композитор застосував тут надзвичайно прозору, акварельну фактуру: приглушене звучання жіночих голосів (превалює динаміка *pp*), яке лише зрідка підтримується оркестровими акордами, створюючи ефект акапельності. «Усе неймовірно вокально, – зазначав Пуленк. – Я зважую кожен звук [...]. По-моєму, зрозуміле буде кожне слово. Найвагоміші фрази дані майже без супроводу» (ст. 207 Листи). Гармонічна мова хору – барвіста, насичена м'яким звучанням септакордів та нонакордів (приміром коливання T7 та IV9 на словах «Dominus tecum...»). Зміна розміру надає молитві невимушеності, порушуючи симетричність структур. Разом з цим відчуття дискретності тут надають зупинки на домінанті, що підкреслюють завершення окремих фраз молитви.

Уважний до найменших деталей тексту, Пуленк виділяє динамічно та гармонічно слова, в яких неначе зароджується передчуття смерті кармеліток («*молись за нас, грішних, нині та в годину смерті нашої*»). Слово «смерть» виділене напруженим звучанням зменшеного септакорду та низхідним рухом нижнього голосу (своєрідний *catabasis*), після чого настає заспокоєння та умиротворення в заключному «Amen».

В ехаристичній літургії Марія вшановується, перш за все, як Діва, яка дала Ісусу людське тіло. Це було оспіване в середньовічному гімні «**Ave verum Corpus, natum de Maria Virgine...**» / «*Радій, істинне тіло, народжене від Марії Диви...*». Як вже зазначалося, у 1952 році Пуленк створив на цей текст мініатюрний мотет для трьох жіночих голосів на замовлення пітсбургського жіночого хору. Якщо в мотеті використано лише початкові два вірші, то в хорі опери – увесь текст:

Ave verum corpus, natum
de Maria Virgine,
vere passum, immolatum
in cruce pro homine,
cuius latus perforatum
fluxit aqua et sanguine:
esto nobis praegustatum
in mortis examine.
O Iesu dulcis, O Iesu pie, O Iesu,
fili Mariae.
Miserere mei. Amen.

Радій істинне тіло, народжене
Від Діви Марії
яке страждає
від хреста для людства,
Його сторона була пробита
текла водою і кров'ю:
Передчувайте прихід
суду смерті
О Ісусе солодкий, Ісусе святий, Ісусе,
сину Марії.
Помилуй мене. Амінь.

На відміну від просвітлено-споглядального мотету, хоровий епізод опери має драматично-виглядний характер, неначе втілюючи передчуття трагедії.

«Ave verum Corpus» (4-та сцена II дії) – один з переломних моментів у драматургії опери – розпочинається після слів Священника, який сповіщає монахиням страшну новину: «Я звільнений від своїх обов'язків і вигнаний. Це богослужіння, яке я щойно відслужив – останнє. [...] Сьогоднішній день – визначний день монастиря. Прощайте, я вас благословляю. Давайте помолимося Господу всі разом».

«Ave verum Corpus» – це полум'яне звернення сестер, які стоячи навколішках, благають заступництва Господа Бога й Пресвятої Діви. В цьому мініатюрному хоровому епізоді (22 т.) композитор теж застосовує респонсорний принцип викладу: двічі заспів Священника змінюється хором сестер. Заспиви – піднесено-величні (*ff*); стримана мелодія, близька до григоріанського хоралу, підтримується потужними «ударами» оркестру, що нагадують дзвін. Особливої яскравості звучанню надає співставлення барвистих гармоній: на глибокий бас «с» накладаються тризвуки *g-moll*, *c-moll* та III7 / *c-moll*, а в другому проведенні оркестрова фактура стає ще більш насиченою, з'являються багатопверхові акордові комплекси. Відповідь сестер різко контрастує: майже відсутня оркестрова партія, прозоре 3-голосся, що являє мелодизований хорал; строга гармонічна вертикаль.

Хор завершується просвітленою кодою: завершальні слова молитви («*O clemens! O pie! O Iesu, fili Mariae. Amen / O милостивий! O благий, O Ісусе, Сине Марії*») звучать приглушено (*pp*) на тлі м'яких

переливів оркестру². Кожне з останніх проведень стає все більш проникливим, благальним.

Важливо, що у сцені зі Священиком Мати Марія говорить пророчі слова: «Мені здається, що Святий Дух говорив устами її преподобія. Щоб у Франції ще були священики, дочкам монастиря залишається лише віддати свої життя».

Трагічна кульмінація опери, її драматична розв'язка, припадає на фінальну, 4-ту сцену III дії, коли кармелітки одна за одною ступають на ешафот, співаючи молитву «**Salve Regina**»:

Salve Regina, Mater misericordiae, Vita dulcedo et spes nostra. Ad te clamamus exules filii Hevae,	Слався Царице, Мати милосердя Життя, вірада і надія наша, слався. До Тебе звертаємося у вигнанні, чада Єви.
Ad te sospiramus gementes et flentes In hac lacrimarum valle. Eja ergo advocata nostra Illos tuos misericordes oculos Ad hos converte.	До Тебе зітхаємо, стогнучи й плачучи в цій долині сліз. О Заступнице, наша, До нас спрямуй Твого милосердя погляд.
Et Jesum benedictum fructum ventris tui Nobis post hoc exsilium ostende. O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria Salve Virgo Maria.	І Ісуса, благословенний плід черева Твого Яви нам після цього вигнання. О лагідність, о милість, о вірада, Діва Маріє.

Salve Regina – один із чотирьох Маріанських, так званих «фінальних», антифонів. Богородичні антифони (або Маріїні антифони) – в Римо-католицькій церкві особливі піснеспіви на честь Діви Марії, що виконуються в кінці богослужінь Літургії часів. Антифон Salve, Regina був створений приблизно у першій половині XII століття. Авторство віршів і музики приписується Герману розслабленому; його авторами також називають Ансельма Лузького, Бернарда Клервоського та інших. Мелодію Salve Regina використовували як *santus firmus* протягом пізнього Середньовіччя та Відродження, приміром, в мотетах Окегема, Обрехта, Жоскена де Пре, де ла Рю, Гомберта, Вікторії, Герреро та ін.

² Необхідно зазначити, що Пуленк дещо змінив текст останньої строфи. В оригіналі: O Iesu dulcis, O Iesu pie, O Iesu, fili Mariae. Miserere mei. Amen (О, Ісусе найсолодший, Ісусе благий. О, Ісусе, сине Марії. Помилуй нас. Амінь.)

До молитовного тексту *Salve Regina* охоче зверталися композитори епохи Бароко, на нього (зазвичай – в скороченому однострофному варіанті) писали Монтеверді, Бьорд, Люллі, Шарпантьє, Перголезі, А. Скарлатті, Вівальді. У XIX столітті Ф. Шуберт написав на текст *Salve Regina* шість вокальних творів для різних виконавських складів.

Цікаво, що за драматично-напруженим звучанням хоровий епізод з опери різко контрастує зі світлим мотетом «*Salve Regina*», створеним композитором у 1941 році. У сцені страти це проникливе звернення до Богоматері отримало геніальне втілення, набуваючи значення передсмертної молитви монахинь.

Незважаючи на свою монолітність, наскрізність розгортання, фінальна сцена опери – внутрішньо багатоскладова, утворена паралельним розгортанням декількох ліній:

1. Неухильне, остинатне пульсування оркестру, що припиняється наприкінці сцени тільки з появою Бланш.

2. Гудіння натовпу (спів «*motomando*»), що є важливим шаром фактури. Тут можна почути і зойки в моменти різкого удару гільйотини, і несамовиті вигуки, і стогін. Цей пласт утворюється за допомогою тривалих унісонних педалей, а також розвинених багатоголосних фрагментів, що з'являються в найбільш напружених моментах сцени.

3. Унісонна молитва кармеліток, що нагадує строгий і суворо-піднесений церковний наспів.

У фінальній хоровій сцені можна виділити декілька етапів:

1) Триразове проведення початкової строфи тексту:

«*Sálve, Regína, máter misericórdiae;
vita dulcedo et spes nostra, salve*».

«Слався Царице, Мати милосердя
Життя, відрода і надія наша, слався».

Після кожного з трьох ударів гільйотини відбувається тональне зрушення (a-moll, c-moll, g-moll), розширення регістрових меж (особливо напружено починають звучати жіночі голоси у високій теситурі), зростає динаміка (від *pp.* до *ff.*). Важливо, що мелодія молитви не перебиває гудіння натовпу, як це зазначає Медведєва, а навпаки, розростається пропорційно до збільшення звучання теми кармеліток.

2) Другий етап припадає на слова:

Ad te clamamus, exsules filii Hevae.
Ad te suspiramus, gementes et flentes,
in hac lacrimarum valle.

До Тебе звертаємося у вигнанні, чада Єви.
До Тебе зітхаємо, стогнучи й плачучи в цій долині сліз.

Мелодія молитви тут втрачає стриманість, стаючи пристрасно-схвильованою (поступеневий рух змінюється хвилеподібним, з'являються загострені тритонові звороти, інтонації-вигуки); частішими стають удари гільйотини (на відміну від першого розділу, тут їх п'ять). Все це розкриває зміст молитовного тексту, в якому йдеться про страждання людини.

Своєрідна реприза початкової теми звучить загадково й примарно (починається в *as-moll* на *pp*; *glissando* арф у високому регістрі), якнайкраще розкриваючи зміст молитви:

Eja ergo, advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos ad nos converte.

О Заступнице, наша,
До нас спрямує Твого милосердя погляд.

Молитва кармеліток тут двічі переривається неухильними ударами гільйотини.

Останній етап сцени – неухильне наближення розв'язки. На ешафоті – лише чотири монахині. Після тривалого унісонного викладу з'являється чотириголосся (починаючи від слів «Et Esum benedictum fructum ventris tui» / «І Ісуса, благословенний плід черева Твого»). Шум натовпу тут майже зникає, створюючи лише приглушений фон. Ніжний чотириголосний хорал, перериваючись ударами гільйотини, змінюється триголоссям, потім дуєтом, а відтак соло Констанци, яка ледь чутно (на *pp*) проголошує на втриманому звуці «с» заключні слова молитви («O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria» / «О лагідність, о милість, о відрода, Діва Маріє»). Останнє слово «Магія» обривається ударом гільйотини.

Особливо вражаючою тут є кода. Сам композитор був задоволений своєю знахідкою: «В момент найбільш крайніх хвилювань і морального потрясіння я знайшов фінал «Кармеліток» – прихід Бланш та її сходження на ешафот» [7, с. 220]. Бланш, яка з'являється

перед стратою Констанц, завершує сцену заключними словами гімну «Veni, creator Spiritus» / «Прийди, Дух животворчий»:

*Deo Patri sit gloria,
Et Filio, qui a mortuis
Surrexit, ac Paraclito,
In saeculorum saecula.
Amen.
Отцю Небесному хвала,
У славі з Ним воскреслий Син,
І Той, Хто втішає нас,
Він святий, і вічний, і єдиний.
Амінь.*

Її соло на фоні розмірених мірних ударів дзвонів, являє своєрідну декламацію з ніжно-м'якими, заколисуючими інтонаціями. Генеральна пауза після останнього, 16-го удару гільйотини, наче риторична фігура смерті «арозіорезис», символізує останню жертву.

Весь розвиток фінальної сцени являє величезну хвилю наростання напруги, яка не завершується екстатичним скандуванням молитовного тексту. Як і в багатьох духовних творах, цю сцену увінчує просвітлено-споглядальна кода, в якій – віднайдений душевний спокій (на це вказує і просвітлена мініатюрна оркестрова постлюдія).

Отже, в хорових епізодах опери «Діалоги Кармеліток» виникають численні паралелі з духовними творами Франсіса Пуленка, що обумовлено, перш за все, унікальним сюжетом. В опері композитор використав тексти, до яких звертався і в своїх духовних творах (раніше були написані мотети «Salve Regina», «Ave Verum Corpus»). Важливо, що Пуленк обрав для опери самі ті тексти, які є молитовними зверненнями до Богоматері. Саме в них прославляється Діва Марія, як Матір Ісуса Христа й заступниця усіх знедолених. «Я пожертвую дароносицю Року як вираження вдячності по завершенні „Кармеліток”» [7, с. 225], – писав Пуленк, маючи на увазі свою незриму «покровительку» Чорну Богоматір Рокамадурську.

Музична мова хорів опери – винятково споріднена з духовними творами Пуленка:

- Переважає фактура, близько до мелодизованого хоралу (поєднання гнучких мелодичних ліній);

- Використання респонсорного принципу (чергування заспіву соліста й відповідей хору);
- Особливий старовинний колорит, якого композитор досягає завдяки ладо-гармонічним засобам (зупинки фраз на кварто-квінтових співзвуччях, використання руху паралельними тризвуками, руйнування квадратності завдяки частій зміні розміру).
- Своєрідним індикатором духовної музики Пуленка (а також хорових сцен з опери «Діалоги Кармеліток»), що відрізняє її від світської є використання стилізованого григоріанського хоралу, особливої просодії. Це надає звучанню строгості, піднесеності й внутрішньої стриманості.
- Хорові епізоди «Ave Maria» та «Ave verum Corpus» нагадують мотети Пуленка (тут майже відсутня партія оркестру, прозоре багатоголосся, більш деталізований підхід до тексту). А заключний хор «Salve Regina» наближається за стилістикою до вокально-симфонічних творів: масштабність; більш складна композиція; поєднання декількох пластів фактури, що розвиваються паралельно; значимість оркестрової партії тощо.
- Важливою рисою, характерною для хорової музики Пуленка в цілому, що особливо яскраво проявляється в його духовних творах та хорових сценах опери «Діалоги Кармеліток» є надзвичайно тонке прочитання молитовних текстів, слідування за їх синтаксичною будовою, виділення ключових слів. Звідсіль – наявність величезної кількості цезур, які, відокремлюючи певні фрази тексту, дозволяють більш рельєфно розкрити його сакральний зміст.

Хорові епізоди з опери «Діалоги кармеліток» разом з іншими богородичними опусами Пуленка – це своєрідний розарій, через який композитор щирозсердно звертається до Господа Бога й Діви Марії. Ставлення Пуленка до Пречистої Діви, віра в її заступництво, служіння Богородиці через творчість перегукується з ідеями, викладеними у працях св. Людовіка Грін'йона де Монфора (1673–1716) – французького святого, одного з найбільш великих маріологів західнохристиянської церкви, автора відомого «Трактату про істинне вшанування Пресвятої Діви Марії», а також праць «Таємниці Розарію», «Секрети Марії». Згідно вчення св. Людовіка: «Вшанування Діви Марії полягає в тому, щоб «віддати себе цілковито, як раба, Пречистій Діві Марії і Господу Ісусу Христу в Ній; і потім здійснювати всі свої справи з Пречистою Дівою Марією, в Пречистій Діві Марії, через Пречисту Діву Марію і для Пречистої Діви Марії» [6, с. 26].

Література

1. Гуревич А. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.
2. Калошина Г. «Диалоги кармелиток» Ф. Пуленка в контексте эволюции французской исторической оперы. Проблемы концепции и жанрового синтеза // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2006. – № 3. – С. 119–128.
3. Кандюхина Е. Музыкальный театр Франсиса Пуленка: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Е. А. Кандюхина. – М., 2011. – 313 с.
4. Ле Гофф Ж. Герои и чудеса средних веков / Ж. Ле Гофф. – М.: Текст, 2011. – 220 с.
5. Медведева И. Франсис Пуленк / И. Медведева. – М.: Советский композитор, 1969. – 238 с.
6. Монфор Г. Тайна Пресвятой Богородицы / Г. де Монфор. – Брюссель, 1953. – 70 с.
7. Пуленк Ф. Письма / Ф. Пуленк. – Л.-М.: Советский композитор, 1970. – 309 с.
8. Пуленк Ф. Я и мои друзья / Ф. Пуленк – Л.: Музыка, 2005. – 160 с.
9. Яблоков И. Основы религиоведения / И. Н. Яблоков. – М.: Высшая школа, 2006. – 568 с.
10. Hell H. Francis Poulenc, musicien francais / H. Hell. – 1974. – 392 p.
11. Francis Poulenc. Dialogues des Carmelites. Opera en 3 Actes et 12 Tableaux. Clavir. Paris, 1957.

Когут Т. В. Хоровые эпизоды оперы «Диалоги кармелиток» Ф. Пуленка в контексте духовного творчества композитора. В данной статье анализируются три хоровые эпизода из оперы «Диалоги кармелиток», в основе которых – богородичные молитвенные тексты (Ave Maria, Ave verum Corpus, Salve Regina). По стилистике указанные эпизоды близки хоровым духовным произведениям Пуленка, что обусловлено своеобразием сюжета оперы.

Ключевые слова: опера, хоровая музыка, молитвенный текст, Дева Мария, григорианский хорал.

Tatyana Kogut. Choral pieces from the opera «Dialogues of the Carmelites» by F. Poulenc in the context of composer's spiritual work.

Francis Poulenc repeatedly emphasized the spiritual and secular music to be two inseparable aspects of his creative work, which factually reveal his complex, contradictory and multifaceted personality. The combination of these two components can be observed in the opera «Dialogues of the Carmelites» (1957, Milan) being based on the dialogues from the Georges Bernanos screenplay.

“Dialogues of the Carmelites» is considered to be a unique opera not only in the creative work of Poulenc, but also in the history of the genre as a whole. The composer created a profoundly psychological drama, where the mystical moods of dusk season are intertwined, as well as the fears and sufferings of the Carmelites nuns in the dramatic days of the French Revolution are shown. Concurrently Poulenc illustrated the unchangeable nature of their spirituality, that spiritual core as opposed to human weakness, namely – their unwavering faith. An image of the woman overcoming her fear and doubts and consciously self-sacrificing

Despite hypochondria and illness caused by depression, the composer did not surrender his goal. One of his important reasons was the opportunity once again to honor the Virgin Mary, in whose patronage he firmly believed. It is important that the opera choral pieces are dedicated to the Mother of God for they play a crucial role in her dramaturgy.

«Ave Maria» / «Hail Mary» is a lyrical and contemplative, full of fair sorrow chorus (completes the 2nd scene of II act, serving a kind of summary); terminates the external action, embodying the sublime prayer-focused state of the nuns. The prayer «Ave Maria» is recognized to have acquired a special significance for the Christians. Attentive to the smallest details of the text, Poulenc dynamically and harmoniously highlights the words in which a premonition of the Carmelites’ death emerges. The word «death» is emphasized with the intense sound of the diminished seventh chord and the downward movement of the lower voice, followed by the calm and tranquility in the final «Amen».

«Ave verum Corpus» / «Hail the true body» (the 4th scene of II act) is one of the turning points in the dramaturgy of the opera (the priest notifies his expulsion). In the medieval hymn «Ave verum Corpus» Mary is revered as the Virgin who gave Jesus the human body. In 1952 for this text Poulenc created the miniature motet for three female voices on the order of the Pittsburgh women’s choir. Unlike the enlightened contemplative motet, the choral opera piece has a dramatically majestic character, as if embodying the premonition of disaster.

«Ave verum Corpus» is an ardent appeal of kneeling nuns, begging the Lord God and the Blessed Virgin for protection. In this miniature choral piece the composer also applies the responsorial principle of presentation: twice the priest solo close to the Gregorian chant is changed with the reserved chorale of nuns; the powerful «beats» of orchestra resemble bell toll.

The tragic climax of the opera, its dramatic denouement, is in the final 4th scene of III act when the Carmelites, one after another, tread on the scaffold, chanting the prayer «Salve Regina» / «Glory to the Queen.» It is interesting that with its dramatically tense sound this chorus acutely contrasts with the light motet «Salve Regina» created by the composer in 1941. In the execution scene this insightful appeal to the Virgin receives the brilliant embodiment, gaining the meaning of the dying nuns’ prayer.

The final scene of the opera is internally polysyllabic, created by means of parallel deployment of several lines:

1. The steady pulsation of the orchestra which stops at the end of the scene only with the arrival of Blanche.

2. The whirring sound of the crowd («mormorando» singing), which is an important layer of the texture.

3. The Carmelites' prayer in unison, reminding the rigorous and strict sublime church chant.

The whole development of the final scene is a huge wave of voltage rise, which is not followed by the ecstatic chanting of the prayer text. Like in many other spiritual compositions, this scene is crowned with the enlightened contemplative code, where the peace of mind is rediscovered.

In the choral pieces of the opera «Dialogues of the Carmelites» there are numerous parallels with the spiritual works of Francis Poulenc, above all, due to its unique plot. In the opera the composer used the texts, also appearing in his spiritual compositions. Importantly, in the opera Poulenc opted for the very texts which are the prayerful appeals to the Virgin.

The musical language of the opera choruses is close to the spiritual works of Poulenc:

- The choral texture prevails formed by means of combining the flexible melodic lines;*
- Use of the responsorial introductory song (alternating soloist introductory song and chorus replies)*
- A special antique coloring which is achieved due to the tune-harmonic and metro-rhythmic measures.*
- A peculiar indicator of the Poulenc's spiritual music (the same as choral scenes from the opera «Dialogues of the Carmelites»), which distinguishes it from the secular one is the use of the stylized Gregorian chant, a special prosody. This provides a rigor, elation and internal restraint to the sound.*
- Choral pieces «Ave Maria» and «Ave verum Corpus» remind the Poulenc's motets. A final chorus «Salve Regina» is close in its style to the vocal-symphonic works namely due to the magnitude, more complex composition, combination of several layers of texture developing simultaneously, significance of orchestral part and so on.*
- An essential feature typical for the Poulenc choral music on the whole, and appearing particularly evident in his spiritual compositions and choral scenes of the opera «Dialogues of the Carmelites» is an extremely subtle interpretation of the prayer texts, following their syntactic structure, highlighting the keywords. Subsequently, there can be observed a huge number of caesuras which, separating certain phrases of the text, allow to reveal more vividly its sacred meaning.*

Keywords: *opera, choral music, prayer text, the Virgin Mary, Gregorian chant.*