

«Семь респонсориюв Страстной недели» Ф. Пуленка – особенности музыкальной драматургии и внутренняя театральность духовного жанра»

Номинация: Музыкальное искусство XX в.

Гимазетдинова Алиса Разилевна

КПОУ УР «Республиканский музыкальный колледж»

Теория музыки 3 курс

Наталья Владимировна Лазария, председатель ПЦК музыкальной литературы

## Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Особенности жанра, строения и содержания «Семи респонсориев Страстной недели» Ф.Пуленка.....	6
Глава 2. Музыкальное воплощение внутренней театральности духовного жанра.....	12
Заключение.....	27
Список литературы.....	30

## Введение

Франсис Пуленк – французский композитор XX века, входивший в молодые годы в объединение «Французская шестёрка», но нашедший свой собственный путь в композиторском творчестве. Молодой композитор увлекался творчеством Дебюсси, Равеля и Стравинского. Пытаясь избавиться от влияния последнего, Пуленк знакомился с творчеством композиторов нововенской школы. Однако, к додекафонии в своём творчестве так и не обратился, признаваясь, что *«солнце Стравинского» жгло ощутимее*<sup>1</sup>. Уникальный стиль, сформировавшийся в творчестве Франсиса Пуленка, – пример равновесия между традициями и новаторством в музыке.

Круг жанровых интересов композитора широк – это оперы, балеты, кантаты, сонаты, камерно — инструментальные жанры. В 30-е годы в творчестве композитора происходит первое обращение к духовным жанрам. Внимание к религиозно — философской тематике стало своеобразным откликом на накалявшуюся обстановку в мире. В предвоенные и военные годы Пуленк пишет ряд масштабных духовных произведений: Литания к Чёрной Рокаматурской Богородице (1936) – первое сочинение этой тематики, Мессу G-dur, посвящённую памяти отца (1937), Четыре покаянных мотета (1938–1939), примыкающую к этой области кантату «Лик человеческий», в которой поднимается тема протеста против ужасов войны (1943). В 50-е годы – это кантаты Stabat Mater (1951) и Gloria (1959). В духовных сочинениях композитор смешивает черты разных эпох – *«архаичность григорианских хоралов, прихотливость ренессансной полифонии, гармоническую наполненность барочных месс»*<sup>2</sup>, при этом, как композитор XX века, усложняет гармонию, насыщая её альтерациями и добавочными тонами.

---

<sup>1</sup> Привалов С.Б. Зарубежная музыкальная литература: Эпоха модернизма: Учебник. — СПб.: Композитор, 2014. С.338.

<sup>2</sup> Привалов С.Б. Зарубежная музыкальная литература: Эпоха модернизма: Учебник. — СПб.: Композитор, 2014. С.340.

Важнейшим жанром позднего периода творчества Пуленка является опера. «Грудь Тиресия» (1944), «Диалоги кармелиток» (1956) и «Человеческий голос» (1958) собрали в себе лучшие черты стиля зрелого композитора, достижения в области вокальной и инструментальной музыки. Каждая из этих опер уникальна как по содержанию, так и по жанру.

Но мастерство Пуленка как композитора – драматурга проявилось не только в операх, а также в произведениях других жанров. Так его духовные сочинения отличаются стремлением не просто изложить религиозное писание, но и отразить чувства и переживания, заложенные в текстах. Благодаря драматургическому таланту композитора, образы его произведений становятся практически зримыми, а действие – осязаемым. При этом ярко выраженный конфликт и борьба противоположных начал, прослеживающиеся в произведениях, укладываются в чёткие этапы драматургического развития. Эти качества характерны и для завершающего весь творческий путь композитора произведения «Семь респонсориюв Страстной Недели», особенности музыкальной драматургии которого рассматриваются в данной работе.

Актуальность работы обусловлена отсутствием развёрнутой информации на русском языке о такой важной области творчества Пуленка как духовная музыка и о последнем сочинении композитора «Семь респонсориюв Страстной Недели» в частности. Интерес представляет взгляд композитора XX века на каноническую форму респонсориюв, облачённых в жанр духовной кантаты, и композиторское решение музыкальной драматургии, приближающее религиозный жанр к театральным произведениям.

Цель работы: проанализировать «Семь респонсориюв Страстной Недели» Ф.Пуленка с точки зрения музыкальной драматургии, которая обусловила внутреннюю театральность духовного произведения, не предполагающую сценического действия и реализованную на уровне музыкального текста.

В ходе работы предстоит выполнить следующие задачи:

1. Выяснить особенности жанра респонсориев, их место в богослужении и эволюцию в концертное произведение.
2. Познакомиться с текстовой основой респонсориев.
3. Определить круг образов «Семи респонсориев Страстной Недели» и обозначить характерные для каждой образной сферы средства музыкальной выразительности.
4. Определить и систематизировать приёмы и средства музыкальной драматургии и внутренней театральности, благодаря которым религиозная по содержанию кантата приобретает характер театрально – сценического действия.

Под внутренней театральностью исследователи понимают ряд признаков, которые *«присущи театральному искусству, но не являются органичными для других искусств»*<sup>3</sup>. Согласно исследованию Ивачевой Д.А. *«главное из признаков внутренней театральности ... персонификация, диалогичность, режиссёрское начало в драматургии, обострение контрастов, тембровая дифференциация... Эти знаки могут отчуждаться от театральных жанров и переноситься в жанры фортепианной музыки. Театральность выявляется на разных уровнях музыкальной композиции: интонационно - тематическом, темброво - фактурном, формообразующем, драматургическом...»*<sup>4</sup>.

Отмеченные исследователем признаки оказываются возможны не только в фортепианной музыке, но и в других областях музыкального искусства, не связанных напрямую со сценическим воплощением.

---

<sup>3</sup> Ивачёва Д.А. Семантика театральности и форма её проявления в фортепианном искусстве XIX-XX веков: автореф. дис. канд. искусствоведения:17.00.02. Новосибирск, 2022. — С.7.

<sup>4</sup> Там же

## Глава 1. Особенности жанра, строения и содержания «Семи респонсориюв Страстной недели» Ф.Пуленка

Духовная музыка занимает значительную область в творчестве Пуленка. Но впервые к религиозной тематике композитор обращается лишь в зрелый период своего творчества. Сам он указывает на конкретное событие, пробудившее его интерес к христианским образам и темам. После посещения святилища Чёрной Рокамадурской Богоматери<sup>5</sup> в 1936 году Пуленк писал: *«Размышляя о бренности человеческого существа, я снова обратился к жизни духа. Рокамадур вернул меня к вере моего детства. ... В тот же вечер, когда я посетил Рокамадур, я начал свои Литания Чёрной Деве»*<sup>6</sup>. Последним же произведением духовной тематики, написанным в 1962 году, стали «Семь респонсориюв Страстной Недели». Более того, это произведение завершает все творчество композитора. Содержание респонсориюв аналогично пассионам, но является как бы их краткой версией. Не случайно музыковед и критик Анри Элю назвал произведение Пуленка *«страстями в миниатюре»*<sup>7</sup>. В конце своего творческого пути композитор размышлял о завершении земной жизни Иисуса.

В жанровом плане произведение приближается к кантате, состоящей из 7 частей – респонсориюв, написанной для дисконта, смешанного хора и оркестра.

Респонсории – жанр в католическом богослужении, в котором текст распевается респонсорно<sup>8</sup>. Хоровой рефрен, в текстовой основе которого лежит Священное писание, чередуется с сольными мелизматическими распевами псалмового стиха.

---

<sup>5</sup> В соборе Нотр-Дам-де-Пюи, находившемся в посёлке Рокамадур, хранилась старинная чёрная деревянная статуя Богоматери.

<sup>6</sup> Библиотека переводов Михаила Фельдштейна // [Stravinsky.online](http://Stravinsky.online) [Электронный ресурс]. URL: [https://stravinsky.online/bibliotieka\\_pierievodov\\_mikhaila\\_feldshtieina](https://stravinsky.online/bibliotieka_pierievodov_mikhaila_feldshtieina) (дата обращения: 18.09.2025).

<sup>7</sup> Бакун М.И. Семь респонсориюв Страстной недели Ф.Пуленка: к истории создания // «Opera musicologica». 2009. №2. — С. 95.

<sup>8</sup> Лебедев С.Н. Жанры и формы. Техника композиции.// Большая энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <https://bigenc.ru> (дата обращения: 28.09.2025)

Респонсории звучали во время ноктурнов, которые являются частью утрени, в свою очередь входящей в суточный круг служб – Оффичий. Каждая утренняя состояла из трёх ноктурнов. Один ноктурн содержал три чтения и по три кратких респонсория к ним, подытоживающих каждое из чтений. Начиная с эпохи возрождения и в эпоху барокко сохранили значение респонсории трёх последних дней Великой Седьмицы, составлявшие главное украшение службы. Постепенно сложился цикл из двадцати семи респонсориюв: по девять на Великий четверг, пятницу и субботу. Соответственно событиям Страстной Недели содержание текстов связано со страданиями Христа и эпизодами, предваряющими его воскресение. Таким образом, в респонсориях к Великому Четвергу говорится о Тайной Вечере, Молении о чаше в Гефсиманском саду, о предательстве Иуды и пророчестве о предательстве. Респонсории Пятницы повествуют о распятии Господа, о молитве благочестивого разбойника, затмении и воскресении усопших. Кроме того, звучат воспоминания о событиях предыдущего дня: аресте и бичевании Христа, следовании за ним Петра, суде над Иисусом. Субботние респонсории посвящены положению во гроб и воспоминанию о пребывании Господа в аду и победе его над дьяволом. Последовательность хронологии здесь не соблюдается точно.

В музыкальном плане респонсории Страстной Недели изначально были аналогичны григорианским хоралам, позднее сочинялись как многоголосные произведения. Начиная с XVI века, к текстам двадцати семи респонсориюв обращались, прежде всего, итальянские композиторы. Так, в период с середины XVI до середины XVII столетия было издано более ста подобных циклов. В этом жанре сочиняли такие композиторы, как Марко Индженъери, Карло Джезуальдо, Алессандро Скарлатти, Леонардо Лео и Михаэль Гайдн.

Во Франции отдельные циклы респонсориюв появлялись не столь часто. Наиболее яркий пример, созданный ранее 1690 года, – Девять респонсориюв Великой среды М. Шарпантье и его же цикл из девяти респонсориюв, относящихся к разным дням.

После реформы II Ватиканского собора (1962 – 1965 гг.) респонсории вышли из служебной практики, но получили новую жизнь в качестве концертного жанра<sup>9</sup>. Кантата Франсиса Пуленка – один из наиболее известных примеров.

Композитор начал сочинение кантаты «Семь респонсориюв Страстной Недели» в 1960 году, закончив работу в 1961. Первое исполнение произошло лишь в 1963 года связи с задержкой открытия Филармонического зала Линкольн-центр в Нью-Йорке, к которому была приурочена премьера сочинения. Сам композитор так отзывался о своей работе: *«Ténèbres закончены. Я думаю, это очень красиво, и не жалею о потраченном времени, так как все очень тщательно отделано. Думаю, что вместе с Gloria и Stabat у меня теперь есть три значительных духовных произведения»*<sup>10</sup>. Пуленку не суждено было услышать свой шедевр, в день премьеры его уже не было в живых.

«Семь респонсориюв Страстной Недели» написаны для смешанного мужского и детского хора, дисканта solo и оркестра. Особое внимание Пуленк уделял роли солиста – дисканта, следуя традиции отказа от женского пения в ходе церковной службы. Английский музыкальный критик Уилфрид Меллерс подчеркивал, что *«Пуленк проявил определенную смелость, создав такое мрачное религиозное произведение для пышного торжества... Он не сделал никакой попытки скрыть его природу, поскольку не только выбрал традиционные литургические тексты, но и настаивал на исполнении вокальных партий мальчиками —певчими»*<sup>11</sup>.

На солисте лежит важная художественная задача, ведь именно партия дисканта в кантате зачастую изображает голос невинного Иисуса. Несмотря на

---

<sup>9</sup> Козлыкина С.А. Респонсории на Святой неделе // «Духовная музыка» 2015. №2 (19)

<sup>10</sup> Пуленк Ф. Correspondance, 1910–1963 / сост. текста М. Шимен // Fayard. — Париж, 1994. — С. 990.

<sup>11</sup> Бакун М.И. Семь респонсориюв Страстной недели Ф.Пуленка: к истории создания // «Opera musicologica». 2009. №2. — С. 103.

то значение, которое сам композитор придавал выбору солиста, в современной практике партию дисканта зачастую исполняет сопрано.

Из двадцати семи респонсориюв выбор композитора пал лишь на семь наиболее насыщенных событиями. Это два респонсория Великого Четверга, три – Страстной пятницы, два – Великой субботы. Пуленк использовал подлинный текст респонсориюв, который был принят в церкви. Перевод текста, выполненный С.А. Козлыкиной, приведен ниже.

## **Четверг**

### **1. Judas, Mercator pessimus - «Иуда, подлейший торговец».**

«Иуда, наихудший из купцов, хочет дать поцелуй Господу.

Он, как невинный Агнец, не отверг поцелуя Иудина:

За несколько монет Христа иудеям предал.

Лучше было бы ему, если бы он никогда не родился».

### **2. Una hora non potuistis vigilare mecum - «Один час вы не могли бодрствовать со Мною»**

«Один час не могли бодрствовать со Мной, как же могли бы умереть за Меня?

Или вы не видите Иуду, что он не спит, но спешит предать Меня иудеям?

Что вы спите? Встаньте и молитесь, чтобы не впасть в искушение».

## **Пятница**

### **3. Tenebrae factae sunt – «Настала тьма».**

«Настала тьма, когда иудеи распяли Иисуса: и около девятого часа возгласил Иисус громким голосом:

«Боже мой, зачем Ты Меня оставил?» И опустил голову, испустил дух.

Иисус возгласил громким голосом: «Отче, в руки Твои предаю дух Мой».

### **4. Jesum tradidit — «Иисуса предал».**

«Предал Иисуса нечестивый первосвященникам и старейшинам народа.

Пётр же следовал за Ним издали, чтобы видеть конец.

И отвели Его к Кайафе первосвященнику, куда собрались книжники и старейшины».

### **5. Caligaverunt oculi mei — «Затуманились глаза мои».**

«Помрачились очи мои от рыдания, ибо далеко от меня утешитель, который оживил бы душу мою.

Смотрите, все народы: есть ли болезнь, как моя болезнь?

О вы, все проходящие этим путём, придите и видите».

### **Суббота**

### **6. Ecce quomodo moritur — «Вот смотри, как умирает праведник».**

«Вот, как умерщвляют Праведника, и никто не принимает этого к сердцу, праведных мужей убивают, и никого это не заботит;

на глазах незаконных повешен Праведник. И память Его будет с миром».

### **7. Sepulto Domino — «Когда похоронили Господа».**

«Когда Господь бы погребён, они запечатали гроб,

прикатив камень ко входу во гроб и поставив стражу охранять его.

Первосвященники пришли к Пилату, прося у него».

Однако, Пуленк меняет церковный порядок следования респонсориюв, располагая их в более хронологически точном порядке. Композитор последовательно выстраивает все этапы драматургического развития: от экспозиции основных действующих лиц, через завязку и развитие событий к кульминации и эпилогу. Порядок респонсориюв в кантате «Семь респонсориюв Страстной недели» Пуленка следующий:

### **Четверг**

1. *Una hora non potuistis vigilare mecum* («Один час вы не могли бодрствовать со Мною») – Моление о чаше в Гефсиманском саду

2. *Judas, mercator pessimus* («Иуда, подлейший торговец») — Иуда и его предательство.

### **Пятница**

3. *Jesum tradidit* («Иисуса предал») — пленение Христа, путь к первосвященнику.

4. *Caligaverunt oculi mei* («Затуманились глаза мои») — реакция на пленение Христа.

5. *Tenebrae factae sunt* («Настала тьма») — распятие и смерть Иисуса.

### **Суббота**

6. *Sepulto Domino* — «Когда похоронили Господа» — положение во гроб.

7. *Ecce quomodo moritur* «Вот смотри, как умирает праведник» — эпилог

Центральное место в кантате занимают два главных героя — Иисус и Иуда. В первых двух респонсориях даётся характеристика каждого из них — это экспозиция двух основных образов. Общий накал событий усиливается в следующих двух частях, где осуждается предательство Иуды, служащее завязкой действию. Напряжённые фрагменты чередуются с более отрешёнными, характеризующими образ Христа и оплакивающих Спасителя. Отклик на страшные события звучит из уст безымянного персонажа, которого можно назвать Верующей душой. Такие контрасты и насыщенность событиями обеспечивают динамичность развития действия. Пятый респонсорий, повествующий о распятии и смерти Иисуса, становится кульминацией произведения. В нём непрерывная череда событий сменяется своеобразным «эпизодом оцепенения» – Иисус обращается к Богу-отцу перед своей смертью. В двух завершающих респонсориях количество событий сводится к минимуму: сообщается о положении Иисуса во гроб. Последний респонсорий берет на себя

функцию эпилога — это вновь монолог Верующей души, реагирующей на смерть сына Божьего.

Пуленк, практически не используя фрагменты текста, где упоминаются другие действующие лица, акцентирует внимание на двух главных фигурах — антагонистах Иисусе и Иуде. Подобная персонификация, перерастающая в диалогичность, основанную на противопоставлении двух образов, каждый из которых определяется своим комплексом характерных черт — один из приёмов театрального искусства (например, жанра оперы).

Меняя порядок следования респонсориюв, Пуленк создаёт стройное логичное повествование со всеми необходимыми драматическими узлами. Особое значение композитор придаёт выводу — эпилогу, поручая ему функцию некоего *moralite*, в котором порицается людское греховное бездействие и предательство собственных идеалов. Как известно, подобные морализующие заключения были типичны для опер XVIII века. Каждый респонсорий закруглён в смысловом и временном отношении, превращаясь, по сути, в законченную сцену. Чередование контрастных эпизодов — сцен и постепенное повышение градуса контрастности, также присущи театральным жанрам.

Таким образом, Пуленк подходит к респонсориям как композитор — драматург, превращая их из духовных песнопений в настоящие театральные сцены: *«Думаю, я нашел мой первый респонсорий... Это или пышно, или слишком театрально»*<sup>12</sup>.

## **Глава 2. Музыкальное воплощение внутренней театральности духовного жанра**

Драматическому прочтению содержания респонсориюв способствуют музыкальные средства их воплощения, словно подчёркивающие сценический потенциал произведения. Рассмотрим их в анализе.

---

<sup>12</sup> Пуленк Ф. *Correspondance, 1910–1963* / сост. текста М. Шимен // Fayard. — Париж, 1994. — С. 959

**1. Una hora non potuistis vigilare mecum — «Один час вы не могли бодрствовать со Мною».** Иисус в Гефсиманском саду укоряет своих учеников за то, что те заснули во время его молитвы.

Форма первого респонсория выстроена по контрастно-составному принципу. Открывает часть лаконичное инструментальное вступление, состоящее из двух тем. Первая — в a-moll, с авторской ремаркой «Très calme» («очень спокойно») — начинается с выдержанного тонического септаккорда на *pp* в исполнении струнных. На этом фоне духовые создают спокойный образ — флейта пикколо и гобой на *ppp* ведут певучую диатоническую мелодию, которая дублируется у валторны на расстоянии септимы. Мягкая диссонантность, нерегулярность метра (размер 3/4 сменяется 5/4) придаёт ощущение текучести повествования. В то же время, эта тема символизирует смирение Христа с приготовленной ему участью.

*Пример №1*



The image shows a musical score for a piano introduction. It consists of four staves: two for the right hand and two for the left hand. The tempo is marked 'Très calme' with a metronome marking of ♩ = 46-48. The dynamic is marked 'PIANO'. The score begins with a long, sustained chord in the right hand and a melodic line in the left hand. The meter changes from 3/4 to 5/4. The score ends with a 'long' marking over a final chord.

После долгой цезуры (ремарка long - долго) появляется вторая контрастная тема в чётком размере 4/4. Яростная и грозная, пронизанная пунктиром и синкопами, она звучит на *f* и «Très agite» («очень неистово»), словно воплощая праведный гнев Иисуса. Тема проходит у медных духовых с сопровождением литавр, а затем уже менее пронзительно у скрипок. Она относится к инструментальному типу тематизма, представляя собой поток коротких длительностей с акцентами на сильных долях.

*Пример №2*



Гармонический язык заостряется. Отчётливое присутствие *a moll* осложняется неаккордовыми звуками в виде добавленных тонов. Ясные функционально аккорды вуалируются перечениями, возникают политональные наложения: на фоне квартсектаккорда в *g moll* звучит трезвучие *es moll*, *D* функция превращается в остро диссонантное созвучие за счёт наложения на трезвучие *E dur* аккорда *B dur*.

Вступление завершается повторным проведением этих двух тем, но уже в сокращённом варианте. Своей контрастностью, как в темповом, так и в тембровом плане, вступление задаёт тон всей части.

Раздел А начинается в *tempo 1* с ремаркой «*Tres calme et tres lie*» («Очень спокойно и очень тихо»). Реплики Иисуса печально «запевают» на *pp* тенора: «Один час не могли вы бодрствовать со мной». Мелодия 1 раздела, напоминающая напев григорианского хорала, близка теме смирения из вступления: такая же плавная, обрисовывающая аккордовые звуки *a moll*. Она парит над статичной прозрачной фактурой – струнные на протяжении всей фразы держат тонический септаккорд.

На следующей фразе «Как же могли бы умереть за меня?» хор звучит уже *tutti*. На последних словах происходит эмоциональный всплеск - динамика возрастает, в вокальных партиях и в оркестре звучит внезапный *VII<sub>9</sub>*, усложнённый альтерациями и заменой квинтового тона на сексту.

После небольшой цезуры тональность сменяется на *cis-moll* – начался контрастный второй раздел В (ц.6). Хор на *ff* яростно восклицает – «Или!». Повествование продолжается с ремаркой «*Tres violent*» («Очень жестоко»), темп становится в три раза быстрее темпа предыдущей части. Тенора и басы в унисон сурово вопрошают: «...вы не видите...» — кантилена сменилась мелодией

декламационного типа с широкими скачками. Уже tutti хора продолжает: «...что Иуда не спит, но спешит предать меня иудеям». Мелодии голосов пронзительно и с яркими акцентами дублируются у труб и тромбонов. Контрабасы, пульсирующие терции скрипок дополняют грозный образ, акцентируя каждую долю такта в размере 5/4, диссонантная гармония, завершается умVII<sub>7</sub> к cis moll. Накал распространяется как на оркестр, в котором усиливается роль медных (валторн и труб), так и на вокальную партию, где появляются скачки на уменьшенную септиму.

Раздел С (ц.8) начинается с возвращения tempo 1 и динамики pp. Хор tutti вновь вопрошает: «Что вы спите?». Фраза звучит жалобно, страдания Христа подчёркивает вариант риторической фигуры креста (в сопрано – c-des-a-b) и расчленение фраз паузами, напоминающее tmesis.

*Пример №3*

The image shows a musical score for a vocal ensemble. It consists of two systems of staves. The first system has five vocal staves, each with the lyrics 'Quid dor-mi - tis?'. The second system has two staves, likely for piano accompaniment, with the same lyrics. The tempo is marked 'Tempo 1° (très calme)' with a metronome marking of 48-50. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo). The score is numbered '5' in the top right corner.

В оркестре тоже воцаряется спокойствие – медные духовые сменяются деревянными, контрабасы – скрипками. Сопровождение движется параллельными секстами и квинтами на pp, что делает фактуру более прозрачной. На фразе «Встаньте и молитесь, чтобы не впасть в искушение» в оркестре остаются лишь краткие аккорды арфы на первую долю, партия хора наполняется интонациями lamento. Такая скупость фактуры подчёркивает важность мысли. В последний раз эти слова будут произнесены a capella.

Завершается раздел С тихой фразой — упрёком басов в низком регистре: «Иуду не видите» с авторской ремаркой «a peine murmuré» («едва слышно шепчет»), сопровождаемая жалобной мелодией гобоя с английским рожком и мерной суровой поступью контрабасов. Точку ставит тихое восклицание, с которого начался второй раздел: «Или!».

Важную роль в первой части играют используемые тембры. Спокойные и тихие реплики Иисуса «запевают» высокие голоса. Но в моменты, когда Иисус призывает последователей к совести звучит хор tutti или вступают низкие голоса. Эти контрасты придают музыке респонсориюв театральный эффект.

Постоянная смена размеров (3/4, 4/4, 2/4, 5/4), которая способствует лучшей передаче психологических состояний героев и ритма духовного текста, «говорящие» интонации (что в целом характерно для французской театральной музыки), использование такого приёма, как шёпот, превращает вокальные партии практически в сценическую речь.

Гармония – аккорды нетерцового строения, завуалированные неаккордовыми звуками, добавленными тонами тональные опоры создают ощущение непрерывности потока повествования.

Для создания образов смирения Христа используются мягко диссонирующие интервалы, тембры высоких струнных и деревянных духовых, для образа гнева Иисуса – внезапные сопоставления тональностей, побочные и уменьшенные септаккорды, неаккордовые звуки и альтерации, мелодия акцентируется за счёт звучания медных духовых.

## **2. Judas, mercator pessimus — «Иуда, подлеший торговец»**

Вторая часть кантаты решена очень оригинально. Её содержание, повествующее о «враге человечества» Иуде, и указание характера «Tres agite et violent» – очень беспокойно и жестоко – готовят слушателя к аналогичному звучанию. Но ожидания не оправдываются. Синкопированный ритм и резкие интервалы секунды и децимы, возникающие между голосами, скорее

напоминают о разгуле некой необузданной порочной силы. Возникают ассоциации с музыкой разгульных вагантов «В таверне» Карла Орфа из его кантаты «Carmina Burana». Композитор намеренно снижает образ Иуды, который оказывается не сложным и многогранным главным злодеем, а всего лишь слабым и преступным персонажем.

Тема, начинающаяся у теноров и басов «Иуда, наихудший из купцов», звучит практически абсурдно, так как проводится на фоне танцевального синкопированного сопровождения в C dur. Мелодическая линия продолжает скачкообразное движение, заданное вступлением, «приземляясь» на ступени C dur трезвучия. В оркестровом сопровождении используется лишь тоническая гармония, создающая плотное звучание. Эта тема Иуды — подлеца становится рефреном второго респонсория, появляясь после каждого нового эпизода.

*Пример №4*

The image shows a musical score for the phrase "Ju - das, mer - ca - tor pes - si - mus". It consists of four staves. The top two staves are vocal parts (tenor and bass) with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The tempo/mood is marked "violent" and the dynamics are "ff". The music is in 2/4 time and C major. The vocal line is characterized by a syncopated, jumping rhythm. The piano accompaniment features a similar syncopated rhythm in the right hand and a more active bass line in the left hand.

В первом эпизоде (ц.12) хор поясняет причину, по которой Иуда заслужил осуждение – он «хочет дать поцелуй Господу». Эта фраза повторяется несколько раз с тем же танцевальным аккомпанементом, что и в рефрене. Варьируется в ней мелодия и динамика – с *f* на *subito p*.

Внезапное возвращение рефрена звучит на *ff* (ц.13). Тихая динамика возникает только чтобы вспомнить Иисуса «Он, как агнец невинный...». Замедленное нисходящее движение звучит словно оцепенение. И уже без сопрано хор завершает фразу яростным и громким – «не отверг Иудина поцелуя». Оркестр поддерживает общее настроение: в моменты сострадания –

звучанием деревянных духовых, которые дублируют партию сопрано и струнных, в моменты накала – пассажами и трелями струнных.

Новое проведение рефрена (ц.16) начинается в D dur. За счёт маркато трубы, дублирующей вокальную партию, звучания хора tutti на ff, рефрен теряет залихватскую распушенность, приобретает более яростный характер.

Новый эпизод, который звучит сначала в a-moll, а затем спускается в g moll, развёртывается у низких голосов практически на две октавы, как жёсткий укор – «За несколько монет Христа иудеям предал, предал, предал». В партии сопрано в этот момент трижды обрисовывается тритон. Этот интервал, который ещё со средневековья имеет репутацию «дьявола в музыке», подчёркивает греховность поступка Иуды.

Последнее проведение рефрена резко обрывается. В конце концов это изматывающее чередование контрастных разделов приводит к сухому и мрачному выводу, звучащему a capella на pp сначала у альтов, движущихся ползущими хроматическими ходами, а затем у остальных голосов – «Лучше бы было ему, если бы он никогда не родился. Иуда».

Второй респонсорий завершается септаккордом a moll, отсылающим к теме смирения Христа из первой части. Так замыкается смысловой круг, подчёркивающий связь судьбы учителя и ученика — изменника.

Фигура Иуды показана через танцевальные ритмы, напоминающие динамичные танцы XX века в духе фокстрота, что служит средством снижения его образа. Тема Иуды, в виде постоянно возвращающегося рефрена, как бы подчёркивает его ограниченность и неспособность к развитию. Образ Христа, который создан в эпизоде оцепенения («Он, как агнец невинный...»), звучит как моральный антипод Иуде, оттеняющий грубость и пошлость предателя. Завершающая фраза полностью лишает Иуду трагического величия, подчёркивает его моральную ничтожность. Особую роль играет тембр трубы, который становится лейттембром Иуды, выходя на первый план лишь в его теме,

придавая ей кричащий и резкий характер. Ярко-карикатурный, театральный образ антигероя Иуды создан с помощью художественного приёма гротеска, соединяющего комическое и страшное, ироническое и безобразное. Это восприятие Иуды усиливают назойливость повторов и предельный контраст с невинным и страдающим Христом.

### 3. *Jesum tradidit* — «Иисуса предал»

В Третьем респонсории говорится о пути Христа в дом первосвященника Каиафы, упоминается о Петре, следующим за ним в толпе. Предательство Иуды повергает верующих в горестное оцепенение, которое сменяет бурным осуждением его поступка. Часть дополняется светло-лирическими, но с оттенком скорби, эпизодами, связанными с образом Петра.

Повествование начинается с инструментального вступления, которое представляет собой серию — ряд из 12 неповторяющихся звуков в исполнении сменяющих друг друга инструментов: гобоя, альты, виолончели, кларнета. Додекафония отрицает тонику и тяготения звуков, что музыкально может выражать духовный хаос, охвативший Иуду и символизировать потерю учениками их духовного отца. Серия из 12 тонов становится аллюзией на 12 учеников Иисуса.

*Пример №5*



Несмотря на атональное вступление, далее устанавливается тональность *g moll.* Первая тема респонсория имеет аккордовую фактуру с выделяющимся ламентозным мотивом у фагота, который звучит на фоне мерного пиццикато скрипок в ритме шага. Тоника оттеняется диссонирующим тоном септимы, являющимся неприготовленным задержанием. Аккорды тоники, дающие

устойчивость, появляются лишь в начале тактов, преобладает же звучание неустойчивых септаккордов, в том числе уменьшенных.

Остинатность ритма и мотивов создаёт ощущение оцепенения, охватившего толпу. Сопрано начинает своё скорбное соло: «Иисуса предал нечестивый первосвященникам и старейшинам народа». Мелодия с обилием широких нисходящих ходов, своей выразительностью напоминая арии Баха, звучит тихо и медленно на фоне подголосков духовых в высоком регистре.

После аккорда *g-moll* с внедренным вводным тоном, подчеркнутым тембром тромбонов на *ff*, хор повторяет сказанное более ярко и мощно (ц.22). К оркестру присоединяются литавры с глухими ударами на сильные доли. Тональные блуждания (*g moll, h moll, a moll, as moll, fis moll*) создают атмосферу трагической неизбежности и внутреннего разлада.

Следующий лирический эпизод открывается светлым аккордом *Fis dur* у арфы (ц.23). Внимание толпы переводится на образ последователя Иисуса – Петра: сопрано соло повествует - «Петр же следовал за ним издали, чтобы видеть». Светлое мажорное звучание оркестра с арфой, омрачается скрытым ходом *pasus duriusculus* в мелодии.

Лирический эпизод сменяется грозным маршевым (ц.25). На *ff* звучат мерные аккорды с тревожными акцентами труб и тромбонов и глухими синкопированными ударами литавр. Гармонический язык создаёт накалённую и напряжённую атмосферу - *a moll* усложняется тоном повышенной септимы, происходят отклонения и сопоставления с далёкими тональностями (*es moll, fis moll* и др).

Респонсорий завершается краткой кодой – хор устрашающе напоминает – «Иисуса предал». Удаляющиеся «шаги» низких струнных, обрисовывающие Ум.VII<sub>7</sub>, обозначают конец повествования.

Таким образом, третья часть объединяет в себе три полярных образа: скорбь верующего сердца, порицание страшного греха Иуды и образ Петра, пока ещё не отрёкшегося от Иисуса и появляющегося здесь как символ света и веры.

#### 4. Caligaverunt oculi mei — «Затуманились глаза мои»

Четвёртый респонсорий является сосредоточением душевных терзаний верующих. Его можно разделить на три части, выделенных сменой темпа и характера. Для каждой из них характерны постоянные смены размеров, связанные с передачей речевых интонаций — возгласов и протяжных стонов страдающих верующих.

Начинается респонсорий с реплик тенора и сопрано на *f* — «Помрачались», опевающих мотив креста на фоне пиццикато струнных.

*Пример №6*

29 Animé et angoussé ♩:132

S Ca-li-ga-ve-runt

M ve-runt o-cu-li me-i

T Ca-li-ga-ve-runt o-cu-li me-i

B o-cu-li me-i

28 Animé et angoussé ♩:132

f

pizz.

Для фактуры сопровождения этого раздела характерно скрытое двухголосие. Басы, звучащие у виолончелей, приходятся всегда на слабую долю, делая повествование сбивчивым. Вокальная партия размашистая, с ходами на ув.4, ув.6, ув.2, ум.3. Мелодии у голосов не совпадают, звучат в разных тональностях. Подобные политональные наложения, смена размера и

несовпадение ритма вокальной партии с инструментальной создают ощущение тревоги и эффект возгласов встревоженной толпы.

Второй раздел (ц.30) начинается с яркой хроматической фразы тромбонов, после чего звучат низкие голоса в унисон – «Смотрите». Гораздо тише, с повторяющимся в их партии мотивом креста они печально допевают «Есть ли болезнь, как моя болезнь?».

Заключительный раздел (ц.31) открывается печальной фразой басов «О вы, все проходящие этим путём, придите и смотрите». Тональность теряется, используется множество альтераций и ходы на увеличенные и уменьшенные интервалы в вокальной партии, которая дублируется в сопровождении. За счёт унисонного сопровождения виолончели эти слова звучат словно проникновенная речь, адресованная тем, кто становится свидетелем трагедии. Голос просит их задуматься о причинах страшных событий.

## **5. *Tenebræ factæ sunt*— «Соделалась тьма»**

В ходе службы этот респонсорий находится раньше предыдущих. Пуленк, выстраивая логичную цепь событий, помещает повествование о распятии и смерти Христа практически в финал, делая его кульминацией всей кантаты.

В респонсории выделяются два контрастных образа, для каждого из которых характерны особые средства выразительности: рассказчик – соло сопрано с хором и сам Иисус – tutti хора.

Респонсорий открывается выдержанным созвучием кластерного типа у арфы и струнных. На его фоне «рассказчик» – солирующее сопрано – медленно и тихо начинает повествование «Соделалась тьма, когда распяли...». Мелодия построена на трёх звуках в объёме кварты, благодаря чему партия оказывается ограничена диапазоном естественной речи. К сопрано в унисон подключаются соло остальных голосов, и дальнейшая речь рассказчиков звучит трагичным а саррелла: «распяли иудеи Иисуса и около девятого часа...».

Пример №7

♩ = 50  
 34 *Très calme pp très lié*  
 Te - ne - brae fac - tae sunt, dum cru - ci - fix -  
 34 *Très calme pp lâcher et laisser vibrer avec la pédale*

Речь рассказчика сменяется трагичным вопросом Иисуса «Боже мой, зачем Ты Меня оставил?»...». Реплика звучит у хора tutti на ff, голоса выстраиваются в аккорды в едином ритме, а в мелодии обыгрывается мотив вопроса. В оркестре образуется та же плотная аккордовая фактура с глубоким звучанием струнной группы и деревянных духовых.

Пример №8

*ff*  
 De - - us me - - us; ut quid me  
 De - - us me - - us; ut quid me  
 De - - us me - - us; ut quid me  
 De - - us me - - us; ut quid me

Образ Иисуса показан многогранно, несмотря на всю решительность и жертвенность, ему так же страшно, как человеку, который осознает приближение своей мучительной смерти. Он вновь взывает к Богу-Отцу – на первый план выходят тромбоны – символ ужаса в церковной музыке.

Измождённый страдающий Иисус в последний раз обращается к Богу – отцу. Хор звучит на pp, тональность понижается на полутон, в оркестре остается лишь струнная группа. Точку в респонсории ставят скорбные слова повествователя, знаменующие смерть Иисуса – «И опустил голову, и испустил дух».

Благодаря выделению двух контрастных образов, слушатель словно видит происходящее с двух ракурсов – от лица небезучастного рассказчика и со стороны страдающего Иисуса. Оба образа не остаются статичными – Иисус постепенно утрачивает надежду на спасение, а рассказчик сочувствует ему. Трансформация показана через смену динамики и оркестровки – так, плотное звучание медной группы олицетворяет страх героя, а *ff* струнной группы – его эмоциональный подъём. Предсмертные же слова произносятся тихо и без звучания оркестра.

### 6. «Sepulto Domino» - «Когда похоронили Господа».

В качестве шестой части цикла выступает респонсорий, который является последним по канону. В нём говорится о погребении Христа и солдатах, поставленных охранять его гроб.

Форму этой части можно определить как рондо: рефрен – фраза «Когда Господь был погребён» – чередуется с краткими повествовательными фразами – эпизодами. Каждая фраза респонсория повторяется дважды, подчёркивая значимость происходящих действий.

Повествование открывается яркими фанфарами медных духовых, которые традиционно используются в целях оповещения о каком-то важном событии. Они же могут трактоваться как символ жестокой римской власти.

*Пример №9*

The image shows a musical score for a brass fanfare. It consists of two systems of staves. The first system has four staves (treble and bass clefs) and is marked 'Maestoso' with a tempo of '♩ = 50'. The second system has two staves (treble and bass clefs) and is also marked 'Maestoso' with a tempo of '♩ = 50'. The music features bold, rhythmic patterns characteristic of a fanfare, with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) at the beginning of the second system.

Фанфары пропадают со вступлением хора – рефрен звучит на фоне сопровождения струнных и деревянных духовых, дублирующих ритм вокальных

партий. Партии голосов приближаются к речевым интонациям – часто меняется размер, мелодии написаны в тесном диапазоне.

Эпизод на словах «Они запечатали гроб» звучит *a cappella*, более тихо и скорбно. Он ярко контрастен следующему проведению рефрена – к струнным подключается медная группа, подчёркивающая партию сопрано.

Повествование продолжается во втором эпизоде – «прикатили камень ко входу во гроб». В партии сопрано, и в мелодии дублирующих его струнных, ярко слышен хроматический восходящий ход. Третье проведение рефрена открывается более скорбным звучанием без медной группы.

О начале нового эпизода свидетельствует фанфара труб на одном звуке, которая будет появляться перед началом каждой фразы на разной высоте – от *des, fes, g*, обрисовывая таким образом  $DDVII_7$  к *Des dur*. Речь идёт о стражниках, которые охраняют гробницу Иисуса. Партии голосов тревожны, чему способствует короткий пунктир и постоянная смена размеров. Повествование словно закликивается – вновь, как в начале респонсория, звучат рефрен и первый эпизод. Точку ставит аккорд струнных с тихой фанфарой труб.

Респонсорий отличается яркой персонификацией тембров. Медная группа олицетворяет жестокий приговор и римскую власть в целом: фанфары открывают часть и появляются в эпизодах о страже. Струнные звучат в моменты печали, на словах о погребении Христа. Более скорбные фразы остаются совсем без оркестрового сопровождения.

Драматическому прочтению респонсория способствует принцип повторности, которая решена на двух уровнях - в организации текста и повторности рефрена, который с каждым новым проведением отражает меняющиеся чувства повествующих. Такое устройство музыки и текста создаёт эффект ритуального повторения, свойственного литургической музыке, однако с нарастающей эмоциональной интенсивностью, характерной для театральной.

## 7. «Ecce quomodo moritur Justus» - «Вот, смотри, как умирает праведник».

Седьмой респонсорий – это эпилог всей кантаты, моральный вердикт, выносящейся роду человеческому.

Открывает респонсорий развёрнутое вступление. Скрипки и флейты, а затем и гобои, сопровождаемые мерной поступью контрабасов, тихо ведут кантиленную мелодию широкого дыхания.

*Пример №10*

The image shows a musical score for a chorale. It consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts enter with the lyrics "Ec - ce quo - mo - do mo - ri - tur jus - tus,". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more active treble line. The score is marked with "pp" (pianissimo) and includes a "pizz." (pizzicato) instruction for the piano.

Со слов «Вот, смотри, как умирает праведник» тихо начинают своё повествование голоса хора tutti, которое основано на песенной теме вступления. Следующая фраза - «Праведных мужей убивают» становится «рефреном», который вновь и вновь напоминает о случившейся трагедии.

В кратком эпизоде повествователь поясняет произошедшее. Стремительный подъём в партиях сопрано и басов на фразе «На глазах беззаконных» заостряет внимание на несправедливости произошедшего, мелодический спад в конце фразы подчёркивает роковой исход «повешен Праведник». На словах «И память его будет с миром» пение хора приобретает хоральные черты – фактура меняется на аккордовую, используются более долгие длительности, мелодика становится статичной, подолгу задерживаясь на одном звуке.

В эпизоде, где Христос сравнивается с агнецом – «Как агнец перед стригущим его безгласен...», слово «безгласен» сопровождается сменой фактуры – его хор исполняет а *carrella*, подчёркивая кротость Иисуса. На *ff* хор поясняет – Иисус не отверзал уст «от уз и суда» – в оркестре грозно звучат медные духовые и ударные. Мелодика приобретает характер декламации – используются пунктирные ритмы, пение на одном звуке. В небольшой инструментальной коде последний звук в партии скрипки – ля 4 октавы – напоминает о воспарении души Иисуса.

Хор в этом респонсории является действующим лицом, его партия – череда сменяющихся состояний: созерцательная скорбь перетекает в протест к моменту кульминации, завершаясь смирением. Так, развитие душевных переживаний заменяет собой внешнее действие. В то же время Пуленк использует приёмы, которые словно помогают увидеть описываемые образы: выделение слова «безгласен» создаёт образ немого смирения агнеца, а мелодический спад на слове «повешен» графически изображает падение.

Финал создаёт ощущение удаляющегося действия – слова хора постепенно растворяются в тишине. Последний высокий звук скрипки становится символом вознесения души. Частые смены размера, переход от текучих мелодий к статичным хоральным аккордам создают ощущение то ускоренного, то замедленного, почти остановившегося времени, что характерно для театрального переживания.

### **Заключение**

Кантата Ф. Пуленка «Семь респонсорий Страстной недели» — пример ясно выстроенной музыкальной драматургии вне сценического жанра. Закономерности драматургии проявляются как на уровне выстраивания частей целого и логике их развития, так и в плане особенностей воплощения музыкальных образов. Образная система кантаты строится на ярких контрастах, которые играют ключевую роль в создании театральных в своей основе образов.

Противоположность образов и состояний лежит в основе драматургического развития, представленного всеми этапами: от завязки (предательство Иуды) к кульминации (распятие и смерть Иисуса) и развязке (погребение Христа). Резкие переключения между образами, которые держат слушателя в напряжении, аналогичном театральному переживанию, ведут от мрака и скорби к катарсису – принятию и просветлению.

Сложившийся в кантате круг образов, символизирует основных персонажей. Так, образ Христа сочетает в себе смирение, но в то же время, не лишён человеческого чувства страха, боли, способен к проявлению праведного гнева.

Образ смирения Христа создаётся благодаря мягко диссонирующим созвучиям и политональным наложениям, тембрам высоких струнных и деревянных духовых, высоким голосами. В момент душевного подъёма его голос звучит хоровым tutti. Образ гнева Иисуса показан с помощью более напряжённых гармонических средств: внезапных сопоставлений тональностей, звучания септаккордов, внедрённых и добавленных неаккордовых звуков, альтераций. В моменты страха и отчаянья Иисуса на первый план в сопровождении выходит медная группа.

Для создания образа Иуды композитор прибегает к помощи гротеска и средствам иронии, в качестве которых выступают синкопированные танцевальные ритмы, навязчивые повторы рондообразной формы и кричащее звучание трубы, придающее теме резкий и разнузданный характер.

Постоянная смена размеров, характерная для респонсоров, способствует воспроизведению естественного ритма речи и подчёркивает психологические состояния говорящих и их изменения. Интонационный приём шёпота трансформирует пение в сценическую речь, создавая ощущение реалистичности происходящих событий. А использование риторических фигур заостряет психологизм происходящего.

Важную роль в кантате играет тембровая персонификация, которая выступает средством музыкальной драматургии. Так, например, звучание трубы появляется в тревожные и напряжённые моменты, символизируя и гнев Иисуса, и подлость Иуды, римскую власть и чувство страха в целом. В свою очередь группа струнных инструментов, в том числе и арфа, используется в качестве умиротворённого, чистого фона или сопровождает проникновенную речь Иисуса. Тембр виолончели ассоциируется в кантате с человеческим голосом.

Гармонический язык также способствует ощущению театральности происходящего. Нетерцовые созвучия (квартовые и квинтовые аккорды) формируют прозрачную, воздушную фактуру, которая становится фоном для отклика чистой верующей души или спокойствия Иисуса. В свою очередь резкие тональные сопоставления, побочные и уменьшенные септаккорды, обилие альтераций раскрывают страшные события – предательство и распятие. Роль атональных фрагментов заключается в передаче состояния катастрофы — потеря тональной опоры символизирует необратимость утраты.

Внутренняя театральность проявляется в кантате и на уровне формообразования. Каждый респонсорий объединён определённой драматической ситуацией и составом действующих лиц, что приближает их к сценам, являющимся частями музыкального «спектакля» без действия.

Таким образом, Пуленк придаёт жанру духовной кантаты эмоциональную яркость и театральную выразительность. Театральность реализуется не через внешние сценические атрибуты, а через глубокую драматургическую организацию музыкального материала. Пуленк создаёт «музыкальную драму», где все элементы — тембры, ритмы, интонации, гармония воплощают живые образы и передают сложные переживания.

## Список литературы

1. Бакун М.И. Семь респонсориюв Страстной недели Ф.Пуленка: к истории создания // «Opera musicologica». 2009. №2.
2. Ивачёва Д.А. Семантика театральности и форма её проявления в фортепианном искусстве XIX-XX веков: автореф. дис. канд. искусствоведения:17.00.02. Новосибирск, 2022. — 20 с.
3. Козлыкина С.А. Респонсории на Святой неделе// «Духовная музыка» 2015. №2 (19)
4. Медведева И.А. Франсис Пуленк: Монография. — М.: Музыка, 1969. — 240 с.
5. Привалов С.Б. Зарубежная музыкальная литература: Эпоха модернизма: Учебник. — СПб.: Композитор, 2014. — 533 с.
6. Пуленк Ф. Я и мои друзья/ Сент-Экзюпери; пер. с фр. Г. Филенко. – М.: Классика –XXI, 2007/ - 256 с.
7. Лебедев С.Н. Жанры и формы. Техника композиции.// Большая энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <https://bigenc.ru> (дата обращения: 28.09.2025)
8. Респонсорий // Музыкальная энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <https://www.belcanto.ru/respon.html> (дата обращения: 15.09.2025).
9. Респонсорий // Википедия: свободная энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Респонсорий> (дата обращения: 15.09.2025).
10. Сати Э., Кокто Ж. Переписка 1910-1963 / под ред. П. Герина. – Париж, 1970.— 240 с. [Электронный ресурс]. URL: [https://openlibrary.org/books/OL22065318M/Corrspondance\\_1910-1963](https://openlibrary.org/books/OL22065318M/Corrspondance_1910-1963) (дата обращения: 18.10.2025).