

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
Кафедра хорового диригування та академічного співу**

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

у галузі знань 02 – культура і мистецтво

зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво

на тему:

**МЕСА G-DUR ФРАНЦИСА ПУЛЕНКА: АСПЕКТИ
КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Виконала: студентка магістратури
денної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
Ткаченко Аліна Олегівна

Науковий керівник: доцент, кандидат
мистецтвознавства Іванова Ю.М.

Рецензент: доктор мистецтвознавства,
доцент Коновалова І.Ю.

Національна шкала _____
Кількість балів _____ Оцінка ECTS _____

Голова комісії: _____ І.І. Снедков
(підпис)

Члени комісії: _____ Т.В. Большакова
(підпис)

_____ О.Г. Рощенко
(підпис)

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ДУХОВНА МУЗИКА У СВІТЛІ ТВОРЧИХ ПРІОРИТЕТІВ Ф. ПУЛЕНКА	7
Жанри духовної музики у творчості Ф. Пуленка	7
Стильові особливості духовних творів Ф. Пуленка	10
Висновки до Розділу 1	13
РОЗДІЛ II. ЖАНР МЕСИ В СИСТЕМІ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ Ф.ПУЛЕНКА	15
2.1. Тенденції розвитку меси у творчості західноєвропейських композиторів ХХ століття	15
2.2. Особливості композиторської інтерпретації Меси G-dur Ф. Пуленка	17
Висновки до Розділу 2	25
РОЗДІЛ III. КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ МЕСИ G -DUR Ф.ПУЛЕНКА	27
3.1. Засоби хорової виразності в контексті виконавської інтерпретації	27
3.2. Авторський задум виконавської інтерпретації Меси G-dur та його втілення хором хлопчиків кембриджського коледжу Святого Іоанна	30
3.3. Особливості розкриття художньої образності Меси G-dur Ф. Пуленка у виконавській інтерпретації хору Р. Шоу (США)	35
3.4. Специфіка виконавської версії Меси G-dur у діяльності камерного хору «Elora singers» (Канада)	40
Висновки до Розділу 3	45
ВИСНОВКИ	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	52
ДОДАТКИ	56

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження

Наша планета стоїть на порозі грандіозних змін та катаклізмів. Саме у цей період мистецтво стає найважливішим чинником порозуміння та суспільної злагоди у світі, а духовні цінності отримують надзвичайну силу. Сьогодні людство має величезний попит на високопрофесійне, якісне мистецтво. У хоровому виконавстві спостерігається тенденція до оновлення виразних засобів і створення більш яскравих трактовок у процесі формування художнього образу, змінюються критерії якості хорового виконавства. Інтерпретація стає найважливішою ознакою виконавської майстерності хорового колективу. Підвищується і роль диригента, як значущого елемента виконавського процесу. Особливе значення отримує аналітичне осмислення проблем виконавської інтерпретації твору. Вчені прагнуть з нових позицій осмислити всі чинники виконавського процесу, розширюється коло музикантів-практиків, які долучаються до розв'язання проблемних питань музичного виконавства. Хорова творчість Ф. Пуленка достатньо широко висвітлена дослідниками з точки зору композиторського мислення, проблеми виконавської інтерпретації музики композитора залишаються осторонь.

Отже, **актуальність** теми дослідження полягає:

- у розгляді духовної музики Ф. Пуленка як одного з провідних жанрів творчості;
- в осягненні сукупності жанрово-стильових особливостей меси ХХ ст.;
- у дослідженні специфіки композиторської інтерпретації жанру меси у творі Ф. Пуленка.
- у вивченні інтерпретацій Меси G-dur Ф.Пуленка у виконавській практиці;

Мета дослідження: визначити аспекти композиторської та виконавської інтерпретації Меси G dur Ф.Пуленка.

Реалізація мети дослідження потребує таких наукових завдань:

- визначити роль духовних жанрів у хоровій творчості Ф.Пуленка;

- виявити риси композиторського стилю духовних творів Пуленка;
- виявити специфіку інтонаційної та гармонічної мови, особливостей драматургії, форми Меси G-dur;
- виявити складові хорової інтерпретації;
- висвітлити особливості виконавської інтерпретації Меси;
- зробити компаративний аналіз виконавських інтерпретацій твору;

Об'єктом дослідження є духовно-хорова творчість Ф. Пуленка.

Предмет дослідження – меса G-dur Ф.Пуленка, розглянута в контексті композиторської та виконавської інтерпретації

Методи дослідження:

- історичний метод впроваджений задля розгляду духовної творчості Ф. Пуленка у контексті художніх тенденцій епохи;
- системний метод дозволяє аналізувати музичний твір за всіма рівнями музично-естетичної цілісності від окремих елементів музичного тексту до реалізації виконавської концепції;
 - жанрово-стильовий підхід застосовано з метою встановлення жанрових та стильових рис хорової творчості композитора;
 - структурно-функціональний передбачає вивчення структури та змісту Меси;
 - герменевтичний метод використовується задля розумінням смислових особливостей трактування образу твору у виконавських інтерпретаціях;
 - інтонаційний аналіз введено з метою розкриття художнього змісту меси G-dur Ф.Пуленка
 - компаративний аналіз використовується задля порівняння інтерпретацій твору різними хорами;

Матеріалом дослідження є композиторський та виконавський текст Меси G-dur Ф. Пуленка.

Теоретичною базою дослідження є філософські твори у сфері культури і мистецтва, культурології, музикології та мистецтвознавства, теорії та історії

хорового виконавства та хорової творчості, французької хорової музики та творчості Ф.Пуленка.

Історичні аспекти західноєвропейської музики розглядаються у працях Р.Грубера, М.Друскіна, К.Розеншильда, В.Конен, Л.Кияновської, А.Сохора, В.Цукор.

Питання теоретичного аналізу музичних творів висвітлено у працях: Л. Мазеля, І. Способіна, Б. Асаф'єва, М.Михайлова, В. Назайкінського, С.Скребкова, В. Бобровського, М. Арановського. В українському музикознавстві найбільш ґрунтовними в означеній галузі є роботи Б. Сюта, Н. Горюхіної, Л. Серганюк, С. Шипа, Я. Якуб'яка.

Серед перших робіт зарубіжних дослідників творчості Ф.Пуленка слід виокремити монографії А. Елля та Ж. Руа, які стали базою для послідовників. Нова хвиля виникнення дослідницького інтересу до постаті Ф. Пуленка пов'язана з оприлюдненням листів композитора під редакцією М. Шимон. Виходить у світ монографія У. Меллерс, біографічні роботи Б. Іврі, Р. Машара, монографія К. Шмідта. В українському музикознавстві протягом останнього десятиліття було видано низку робіт: Жукової О., Михайлової, Г., Різаєвої, Т.Когут. Серед іноземних джерел провідними є дослідження Д. Арбей, Ж. Брун-Косме, А. Ледерах, Б. Леспінард, К. Деніель, В. Меллерс, В. Вернер.

Вивченню різних аспектів феномену інтерпретації у виконавському мистецтві присвячено ряд музикознавчих досліджень.: Н. Корихалової. М. Антонової, В. Москаленка, Л.Гуревич, А. Печерської, А. Гвоздева, В. Григор'євої, Н. Казанцевої, Є. Полякової та інших. Проблематику інтерпретації у хоровому виконавстві висвітлено у працях Г. Ержеменського, Б. Смирнова, Ю. Монахової. М. Федорова.

До вивчення поняття й сутності виконавського аналізу хорових творів зверталися: П. Левандо, В.Живов, Т. Манько, Т. Владишевська, А. Макіна, Б. Плотніков, Ж. Макєєва.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що *вперше* в музикознавстві:

- проаналізовано композиторсько-інтерпретаційний аспект Меси G-dur Ф. Пуленка;
- використано англомовні та франкомовні наукові джерела щодо вивчення хорového стилю композитора;
- здійснено компаративний аналіз виконавських інтерпретацій Меси G-dur Ф. Пуленка;

Набуло подальшого розвитку

- вивчення хорової музики західноєвропейських композиторів ХХ ст.;
- дослідження духовної творчості Ф.Пуленка;
- осягнення хорového стилю Ф.Пуленка;

Уточнено: значення Меси G-dur у творчості Ф. Пуленка;

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає у можливості використання матеріалів у курсі «Хорова література», «Диригування», «Читання хорових партитур». Крім того, здійснений компаративний виконавський аналіз меси може сприяти більш глибокій мотивації у процесі розробки виконавської інтерпретації хормейстера.

Апробація результатів дослідження. Магістерська робота обговорювалась на засіданнях кафедри хорového диригування та академічного співу ХДАК, а також деякі положення роботи було апробовано у доповіді магістранта на міжнародній конференції ХДАК «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку».

Публікації. За матеріалами роботи було надруковано тези: «Особливості виконавської інтерпретації Меси G-Dur Ф. Пуленка (на прикладі «Robert Shaw Chorale»)».

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, трьох Розділів, восьми підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 78 сторінок, із них основного тексту – 54 сторінки.

РОЗДІЛ I. ДУХОВНА МУЗИКА У СВІТЛІ ТВОРЧИХ ПРІОРИТЕТІВ Ф. ПУЛЕНКА

1.1. Жанри духовної музики у творчості Ф. Пуленка

Перша половина ХХ століття ознаменована кардинальними змінами у свідомості соціуму та ідеології суспільно-політичного та культурного життя Франції. У середовищі молодих діячів культури цей процес відображається у бунтарській позиції проти буржуазної моралі, міщанства [18, 421]. Нові мистецькі об'єднання виступають за естетику урбанізму, за мистецтво «сьогоднішнього дня». Реформізм стає провідною складовою у формуванні стилю французьких композиторів.

Корінний перелом естетичних орієнтирів був викликаний трагедією Першої Світової війни. Жахливі картини болю та страждань, що все частіше з'являлись на вулицях нещодавно безтурботних міст та провінцій, сколихнули свідомість багатьох митців та лишили глибокий відбиток у їхній творчості. Важливим наслідком цих подій стало відродження інтересу до духовної тематики творів [17, 209]. Панування світських жанрів у музичній культурі Франції змінилось швидкою популяризацією сакральної музики. Такий переворот у жанровій сфері сприяв виникненню потужного імпульсу до розвитку хорових жанрів у творах молодого покоління музикантів, у тому числі й композиторського об'єднання «Les Six». Учасники групи «Шести» стали одними з перших, хто підняв французьку хорову музику на якісно новий рівень. Не останню роль у цьому процесі зіграла творчість Франсіса Пуленка, вписана золотими сторінками в історію французької музичної культури першої половини ХХ століття.

Пильний інтерес композитора до хорового жанру виникає в середині 1930-х років, у зрілий період творчості. Виразні можливості хору виявилися близькі і зрозумілі Ф. Пуленку; композитор одночасно починає розвивати хорову музику на світські і на духовні сюжети. Проте якщо звернутися до повного списку його хорових творів, стає помітним, що духовна тематика

зазнала більшої уваги у творчості митця [37, 198]. Підтвердження тому є й той факт, що до кінця 1940-х років лінія світських хорів отримує своє завершення, тоді як у лінії духовних хорових творів тільки позначиться перша кульмінація.

Остаточне становлення Ф. Пуленка, як духовного композитора відбулось у 1936 році. На відміну від багатьох діячів мистецтва того часу, для Ф. Пуленка, якому не було властивим служіння будь-якій політичній ідеї, шлях до духовної музики здебільшого був пов'язаний не з історичним фактором, а з мотивами особистого характеру. У 1936 році композитор переживає серйозну втрату - смерть свого друга, молодого композитора П'єра-Октава Феррі, який загинув у автокатастрофі. Ця звістка призводить до глибокої психологічної кризи Ф. Пуленка, у пошуках виходу з якої він здійснює паломництво в Рокамадур. Придбавши там невелике зображення Богоматері, супроводжуване текстом присвячених їй літаній, композитор того ж дня прямо на тексті з молитвою створює ескіз свого першого духовного твору - «Літанії Чорної Богоматері» для жіночого хору й органу («Litanies a la Vierge noire»). «Рокамадур остаточно повернув мені віру мого дитинства», - говорив Пуленк. [39, 65]

Цей твір став визначальним для всіх духовних хорів композитора. Простота і відсутність навмисної декоративності визначають приналежність «Літанії Чорної Богоматері» до «романського стилю» духовної музики композитора, як вдало визначив цей етап творчості Пуленка Клод Ростан [41]. Романський стиль в архітектурі викликав захоплення композитора, і до його естетичних принципів він намагався наблизитися у своїй музиці.

Меса G-dur для змішаного хору a cappella, створена за рік після «Літанії Чорної Богоматері», як не можна краще відображає таке бачення духовної музики. Меса була важливим твором, який остаточно визначив стильову індивідуальність духовних хорів Пуленка. У 1938-1939 роки з'явиться ще один сакральний твір «Чотири покаючих мотета» («Quatre motets pour le temps de penitence») для мішаного хору a cappella. Звернувшись до жанру мотету, Пуленк відійшов від його трактування як багатолосного та багаточастинного вокального твору поліфонічного складу. Його мотети отримали своє жанрове

визначення здебільшого завдяки змісту вербальних текстів, успадкувавши традиції духовного мотету епохи Відродження: основою II, III і IV хорів стали церковні тексти, що звучали в переддень великоднього тижня, для першого мотету композитор узяв текст псалма «*Timor et tremor*». Згідно традицій жанру тут витримано звернення до латиської мови, а також використання чотириголосної хорової фактури а *cappella*. У французьких мотетах на зміну поліфонії використовується хоральний акордовий склад, тож саме такий взірць жанру мотету – викладений у хоральній фактурі – є представленим в означеному циклі [25, 87]. Важливою відмінністю мотетів Ф. Пуленка є внесення відкритої емоційності, драматичної насиченості, особливої експресії у інтерпретацію традиційного жанру. За типом хорового письма мотети ретроспективно звернені до одного з перших «знакових» духовних творів композитора – Месі G-dur, але тут вже відбувається помітна еволюція композиційних та виразних засобів, які набувають свого розквіту у верхівних духовних творах митця (кантати «*Stabat mater*» та «*Sept répons des ténèbres*»).

Згідно умовній класифікації стилістичної приналежності (викладеної К. Ростаном), в наступній після «романської» групи хорових творів («*Exultate Deo*», «*Salve Regina*» для змішаного хору, 1941; «Чотири маленькі молитви св. Франциску Ассизькому» для чоловічого хору / «*Quatre petites prieres de Saint Francois d'Assise*», 1948) намічається перехід до класицистського стилю, який досягає своєї кульмінації в кантаті «*Stabat Mater*» для сопрано, хору і симфонічного оркестру (1951): «*Co Stabat Mater*». Сильової спорідненості з французьким класицизмом даним творам надають відверта декоративність і виразність викладу музичного матеріалу [41].

Гімн «*Ave verum corpus*» для жіночого трьохголосного хору (1952) і «Чотири різдвяних мотети» для змішаного хору а *cappella* («*Quatre motets pour le temps de Noel*», 1951-1952) відрізняються ще більшим багатством і винахідливістю хорової тканини, що, за зауваженням Ростана, наближає ці твори до манери Люллі.

Головний твір цього етапу - кантата «Gloria» для сопрано, хору і оркестру (1959), в якій розвиток декоративності, вже намічений раніше, розгортається з особливою розкішшю, химерністю, пишністю, властивими італійській манері письма. Нарешті, два останніх хорових твори - «Лауди св. Антонію Падуанському »для чоловічого хору a cappella («Laudes de Saint Antoine de Padoue», 1959) і кантата «Сім респонсоріїв Страсного тижня» для сопрано/дисканта, хору і симфонічного оркестру («Sept repons des Tenebres», 1962) - стилістично звернені до витоків духовної хорової музики композитора «Літанії Чорної Богоматері» і Месі G-dur, провідна ознака яких - лаконізм і гранична стриманість характеру хорового письма.

Велике значення на формування жанрово-стильового портрету композитора мало спілкування з Надею Буланже. Важливим напрямком хорової виконавської діяльності Буланже було відродження музики середньовіччя, Ренесансу та бароко. Н. Буланже підкреслювала історичну спадкоємність епох, поєднуючи в рамках своїх концертних програм твори, хронологічно віддалені один від одного [35, 154]. Пізніше саме принцип спадкоємності, поєднання минулого й сучасності знайде яскраве втілення в духовних працях Ф. Пуленка. Особливо показовим з цього боку є музична мова Меси, у якій можна прочитати кілька століть музичної історії. Кожна частина твору - мандрування між різними мистецькими епохами. Ф. Пуленк майстерно переплітає ознаки григоріанських хоралів, мотетів епохи Відродження із елементами особливостей гармонії ХХ століття. Орієнтування на полістилістичність музичного полотна стала важливим фактором у визнанні високої художньої цінності духовних хорових творів Ф. Пуленка.

1.2. Стильові особливості духовних творів Ф. Пуленка

Із другої половини 1930-х років на перший план виходить хорова лінія творчості Ф. Пуленка, темпи якої стають дедалі глибшими та поступово віддають перевагу духовному спрямуванню. Феномен розкриття особистості композитора, як автора релігійних творів, викликав чимале здивування серед

його колег та друзів. «Пуленк - релігійний музикант? Є чому здивуватися - писав Анрі Ель, - Як міг автор стількох витончених і чарівних творів, які здаються виразом естетики задоволення, бути настільки глибоко побожним?» [31, 191]

Окрім особистісних переживань через втрату друга, біографи Ф. Пуленка пов'язують покликання до духовності з особливостями «спадкоємності» музиканта. За спогадами самого композитора, його родина за батьківською лінією відрізнялася глибокими релігійними поглядами, але «без найменшого догматизму» [15, 170]. Дід Ф. Пуленка, абат Жозеф Пуленк, був кюре церкви Іврі-сюр-Сен, племінник - францисканським ченцем. Батько композитора, Еміль Пуленк, також був побожним, в той час як для його дружини, Женні Руайе, релігійність була лише частиною гарного виховання. Саме образи батькових розповідей стали поштовхом до духовної реформації митця.

Неоднозначність, багатогранність особистості самого Ф. Пуленка яскраво втілена у його самобутньому композиторському стилі. Переплетіння піднесених суворих мотивів з веселими, зухвалими або ліричними образами стало характерною рисою його творчості. Недарма, французький критик Клод Ростан нарік композитора «монахом і хуліганом» [41].

Як було зазначено, перші хори Ф. Пуленка з'явилися ще у першій половині 1930-х років. Але тільки з 1936 року, коли музикант відкрив для себе твори К. Монтеверді, Т. Вікторії, Д. Букстехуде і Дж. Фрескобальді, хорове мистецтво стає невід'ємною частиною його творчості.

Важливе визначення стилістичних особливостей духовної музики Ф. Пуленка надав К. Ростан в одній зі своїх статей, присвячених композитору. Критик зазначав, що «Пуленк подав нам унікальний знак: він створив надзвичайно індивідуальний стиль церковної музики, стиль, який уникав усіх формул, кліше, всіх шаблонів, що живлять рутину жанру з початку ХІХ століття». Стає помітним, що духовним хорам Ф. Пуленка притаманні особлива експресія, емоційна відкритість, стилістична «багатомовність» [42, 243-244]. Тут розкриваються майстерні поєднання григоріанської монодії, елементи

барокової стилістики і гармонійного мови ХХ століття. Переплітаючи стилі різних історичних епох, композитор, в уже здавалося б давно відомому, відкриває нову виразність. Завдяки цим особливостям, музика Ф. Пуленка стає надзвичайно знайомою, близькою і новою водночас, що наділяє її феноменальною властивістю швидко знаходити шлях до широкої аудиторії.

Відзначимо, що характерна “подвійність”, втілена у ранньому періоді хорової творчості Ф. Пуленка у рівноправності світського і релігійного початків, віддзеркалюється і в самій його духовній музиці. Якщо камерні хорові мотети, молитви святим, меса відрізняються суворістю хорового письма, складністю гармоній, розгорнутістю голосів, то оркестрово-хорові кантати (*Stabat Mater*, *Gloria*, *Sept répons des Ténèbres*), у першу чергу, визначаються масштабністю, вишуканістю, багатством тембровим барв.

Ф. Пуленк знаходив “еквівалент” власної духовної музики в образотворчому мистецтві. Взаємозв’язок музики Пуленка та живопису являє собою дуже цікавий аспект його творчості. За словами самого композитора, у багатьох його творів були художники «покровителі». Але саме свої духовні твори Пуленк асоціював виключно з полотнами виключно двох представників живопису: “А. Мантенья і Ф. Сурбаран, дійсно, дуже точно відповідають моему релігійному ідеалу; один з його містичним реалізмом, інший - своєю аскетичною чистотою, хоча і йому трапляється наряджати часом своїх святих у вбрання поважних пані” [39, 136]. Про відображення у музиці композитора образної сфери, поміченої у полотнах Ф. Сурбарана, писав і його біограф, Жан Руа: «Навіть коли музика Ф. Пуленка має вигляд декоративної музики, вона молиться. Оточення змінюється, але гарячість залишається тією ж» [27, 312].

Багатогранність і контрастність духовної творчості французького майстра складають різні типи церковної музики - аскетичні повсякденні молитви і пишні славлення Господа. Тут луна і смиренний покаяльний голос віруючого і радість від прилучення до Божественного.

Тема Страстей Христових як джерело роздумів про вічні питання життя і смерті, добра і зла, стала ключовою у духовній творчості Ф. Пуленка. Саме

Страсті Христові стали змістом останнього релігійного твору Франсіса Пуленка “Сім респонсоріїв Страсного тижня” що стали його духовним заповітом.

Французький музикознавець К. Ростан означив умовну стилістичну класифікацію духовної музики Ф. Пуленка наступним чином:

1. Твори «романської групи»: «Літанії Чорної Богоматері» / «Litanies a la Vierge noire»; Меса G-Dur; «Exultate Deo»; «Salve Regina»; «Чотири маленькі молитви св. Франциску Ассизькому»/ «Quatre petites prieres de Saint Francois d'Assise»;
2. Твори «класицистської доби»: кантата «Stabat Mater»;
3. Твори «італійського періоду»: Гімн «Ave verum corpus»; «Чотири різдвяних мотета»/ «Quatre motets pour le temps de Noel; кантата «Gloria».

Два останніх хорових твори «Лауди св. Антонію Падуанському» та «Сім респонсоріїв Страсного тижня» стилістично повертаються до витоків духовної хорової музики композитора.

Висновки до Розділу 1

Паралельно розвиваючи як світську, так і духовну жанрові лінії хорової творчості, він істотно збагатив французьку хорову традицію ХХ століття. Але саме духовні твори стали одним з найбільш великих та значних пластів у творчій спадщині митця.

Духовна творчість Ф. Пуленка представлена широким спектром жанрової палітри. Працюючи як у сфері хорової музики а cappella, так в у жанрі кантати, Ф. Пуленк відроджує традиції старовинної церковної музики та переосмислює їх крізь призму сучасних музичних тенденцій. Меса G-Dur, створена для мішаного хору а cappella стає визначальним твором у становленні духовного хорового стилю композитора. Постійний експеримент і пошук оновленого хорового звучання надають кожному опусу композитора індивідуальний вигляд.

Неординарність гармонічної мови, майстерне поєднання багатовікових традицій хорового мистецтва з тенденціями сучасності вирізняють індивідуальний стиль хорового письма митця. Звертання до схожого тематизму, стабільним інтонаційно-гармонійним комплексам у творах різних років свідчать про існування своєрідного «тематичного словника», про процес накопичення інтонаційних образів, забарвлених певним сенсом.

РОЗДІЛ II. ЖАНР МЕСИ В СИСТЕМІ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ Ф.ПУЛЕНКА

2.1. Тенденції розвитку меси у творчості західноєвропейських композиторів ХХ століття

Жанрова палітра музичної культури ХХ століття представлена як новими, так і досить традиційними її типами. Твори духовного характеру посідають у ній значне місце, продовжуючи свою багатовікову історію та отримуючи нових втілень у контексті складного переплетіння техніко-стильових процесів у музиці цього часу. Особлива роль тут належить жанру католицької меси, яка набуває різних національних, стилістичних і драматургічних інтерпретацій [11, 32]. Сучасна меса постає як в канонічному варіанті, так і в різноманітних неканонічних модифікаціях традиційної структури.

Стабільність канонічного тексту меси протягом багатьох століть постійно узгоджувалась з мінливістю його художнього втілення. Історичний розвиток жанру визначається змінами його різновидів, серед яких виокремлюють середньовічну, ренесансну, барочну, класицистську, романтичну і сучасну меси.

Неординарність підходу композиторів виявлялася в їх ставленні до канонічного тексту, до його семантики. Це позначалось у постійних структурних трансформаціях - повторях слів, фраз, рядків, розділів, їх перестановці, на варіюванні різноманітних музичних форм (від фуґи до сонати), а також різних трактувань жанру (від кантатного до симфонічного типів меси). При цьому головне значення набувала стилістика з її постійним прагненням до оновлення.

Образно-сміслова сфера жанру демонструє стійку прихильність авторів до духовної глибини, потаємної ліричності, філософської споглядальності. У художніх змістах меси відгукуються як події глобального масштабу, світові катаклізми епохи, так і явища особистого життя її творців [2, 64-65].

Сучасна католицька меса представлена зразками різних техніко-стилістичних рішень. Серед них - меси І. Стравінського і Ф. Пуленка, А.

Казелли і К. Дженкінса, Б. Бріттена та Є. Підгайца, оригінальні «Tintinnabuli-меси» А. Пярта, «Невидима меса» - Симфонія №2 А. Шнітке, «Креольська меса» А. Раміреса, «Театралізована» Меса Л. Бернстайна, «Маленька джазова меса» Б. Чілкотта, «Меса в джазовому стилі» Ф.Сікстена та багато інших.

Музикознавці відзначають класифікацію жанру за двома основними стильовими тенденціями - неокласичною та полістилістичною. У першій половині ХХ століття розвиток духовних жанрів здебільшого розвивався у контексті численних зв'язків з основними стильовими тенденціями часу, а звернення до традиційних церковних жанрів, елементам музичної мови минулих століть (особливо яскраво відчувається відсилання до характерних інтонацій музики епохи Відродження) здійснювалося в рамках естетики неокласицизму. У найбільш видатних зразках неокласичних мес, які належать І. Стравінському, А. Казеллі, Ф. Пуленку, Ю. Фаліку, опора на текстову структуру ординарія реалізована складним комплексом сучасних засобів, зокрема елементами поліладовості, поліритмічності. До переліку неокласичних зразків можна додати «Missa brevis» Б.Бріттена і «Missa brevis» З. Кодая, меси Лоренцо Пероз. Особливо слід відзначити стилістичні особливості німецького композитора Хуго Дістлера (1908 - 1942) у «Німецькій хоральній месі» та «Хоральних Страстях» якого традиції меси а cappella XV і XVI століть органічно втілились у формі виключно сучасної музичної мови.

Також цікавими зразками жанру постають «Далемська меса» Д.Шнебеля, «Меса танго» Л. Бакалова, «Меса в стилі джаз» Ф. Сікстена, «Маленька джазова меса» Б. Чілкотта, «Креольська меса» А. Раміреса. Важливою особливістю цих трактувань жанру католицької меси є привнесення до музичної мови духовної музики ХХ століття елементів інших жанрів і стилів (джаз, танго) та ознак фольклорної традиції.

Синтез різноманітних жанрів у музично-сценічному мистецтві ХХ століття стає базою для пошуків нових шляхів розвитку музики, зокрема духовного напрямку. Експериментальний характер творчого підходу призводить до глибокої трансформації класичних форм і жанрів [11, 33]. Зароджуються

нові синтетичні зразки, які у певній мірі визначають подальшу еволюцію музичного мистецтва. Під впливом цього у другій половині століття виникає феноменальний стилістичний бік інтерпретації жанру меси - полістилістика. Парадоксальний феномен даного спрямування полягає у поєднанні несумісного, а саме - сполука релігійного й світського жанрових пластів, у тому числі використання сучасних розважальних жанрів [2, 81]. У якості прикладів такого трактування меси слід навести “Театралізовану месу” Л. Бернстайна та “Озброєна людина: меса за мир” К. Дженкінса. Зауважимо, що прийом оксюмору, що є основою сутності полістилістичних мес, проявляє себе вже у назвах творів. Головною складовою даного типу мес є дійство, театралізація, яке підпорядковує собі усі інші компоненти жанру.

2.2. Особливості композиторської інтерпретації Меси G-dur Ф. Пуленка


Меса G-dur для чотириголосного мішаного (з *divisi* у партіях) хору *a' capella*, написана 1937 року, – другий релігійний опус Франсіса Пуленка. В даному творі міститься багато цікавих фактів та загадок, прихованих за зовнішньою простою. Одна із таких «загадок» пов’язана зі структурою «Меси».

Звернувшись до провідного жанру католицького богослужіння, композитор дотримався канонічних латинських текстів. Проте, даний твір має важливу відмінність: Пуленк виключив з неї центральну за розташуванням та значенням частину ординарію – *Credo* (Вірую).


І частина меси – «Kyrie», єдина частина, яка написана древньогрецькою мовою. *Kyrie eleison* має трьох частинну форму: крайні розділи «*Kyrie eleison*» контрастують із серединою – «*Christe eleison*», це характерно для багатьох авторських мес [26, 114].

Починаючи з перших тактів «*Kyrie*» у мелодії зустрічаються плавні хвилеподібні поспівки в дусі григоріанських хоралів, які перекликаються з мелодійними зворотами, утвореними зі складних інтервальних сполучень. Поліфонічна фактура поступово переплітається з акордовою.

Протягом всієї частини відбувається часта зміна складу і кількості виконавців (С,А,Т,Б / С1,С2,А,Т1,Т2,Б / С,А,Т,Б1,Б2 / С1,С2,А,Т,Б). Загальний діапазон від ля великої октави – до ля бемолю другої. Оскільки у творі використаний великий звуковий діапазон постійно зустрічаються і темброво-регістрові контрасти.

Звертаючись до модальної гармонії минулого, Пуленк не забуває і про сучасну гармонію, втілену в барвистих багатотерцових комплексах [5, 108-109]. «Kyrie» – внутрішньо неоднорідний розділ: на початку виголос Kyrie eleison – споріднений із григоріанським хоралом (плавна мелодична лінія викладена унісоном перших сопрано й басів на фоні витриманого бурдону сопрано II та басів II). Бурдон на звуці g в першій і в великій октавах, підкреслений динамікою *f*, утворює ефект гучного і об'ємного звучання голосів у великому просторі [29, 57]. Зауважимо, що в перший розспів Kyrie eleison влітається мало секундова інтонація (g - fis), яка отримає подальший розвиток в інших частинах Меси. Ритмічна фігура , з якої починається розспів Kyrie, також увійде в наскрізний ритмо-інтонаційний комплекс твору.

Ф. Пуленк рельєфно відокремив середній розділ подвійними тактовими рисками і цезурами з обох боків (19, 20 та 29 такти). Головним фактором розмежування виступає те, що «Kyrie eleison» та «Christe eleison» ніби належать різним стильовим епохам. Динамічне «Kyrie», де панує жвавий темп, рухлива моторика, змінюється піднесено-спокійним хоралом.

Середній розділ («Christe eleison») нагадує ренесансний мадригал, якому притаманні розмірений рух половинних і четвертних тривалостей, плавне голосоведення з елементами імітаційного розвитку [20, 87]. Тут домінують світлі тембри сопрано і альтів, котрі створюють образ медитативної відчуженості. У репризі «Kyrie» спостерігається повернення до “гострих” ритмічних фігур  з великою кількістю зменшених гармоній - це посилює змальований контраст між «Christe eleison» та репризою. Композитор використовує тут прийом перегукування хорових груп різної щільності з

тембровими, регістровими й динамічними контрастами. Цей епізод вирізняє певна схожість із бароковими концертами (діатонічна секвенція, каданс із характерним затриманням та розв'язанням у тризвук з пікардійською терцією (g-moll – G-dur) [12, 21].

«Christe eleison» має стриманий темп, розмір *alla breve* (5/2, 4/2, 3/2); приглушену динаміку. Досить проста гармонічна мова з превалюванням тризвуків; вертикаль формується в результаті поєднання декількох мелодичних ліній, ладова мінливість та плавне розгортання яких призводять до яскравих гармонічних «зсувів» [28, 64]. У «Kyrie» проявилось властиве для Пуленка тяжіння до певних «звукотображальних» фігур [28, 80], зокрема в репризі даної частини. Її кульмінація – винятково напружена й потужна (вкрай нестійка гармонія, де вертикаль і горизонталь розгортаються по звуках зменшеного септакорду; *fff*; хорове 6-голосся). Та особлива напруга і кульмінація досягається завдяки своєрідному протистоянню висхідного руху сопрано, альтів, тенорів низхідному – басів (гамоподібний рух по звуках g-moll від V до I ступеня – риторична фігура *catabasis*) [12, 23]. Цей рух висхідних голосів імітує чотири хвилеподібні сплески, кожен з яких – ширший за попередній: у партії сопрано поступово розростається діапазон (fis–es, fis–f, fis–fis, fis–gis), в останньому акорді (D7 по cis-moll) крайні звуки охоплюють 3 октави (від *gis* великої – до *gis*²); «укрупнюється» розмір (3/4 змінюються на 5/4 далі на 4/4).

Надзвичайно яскравий ефект, застосований Ф. Пуленком – генеральна пауза, що ніби обриває вибухове звучання, створюючи ще один яскравий контраст. Водночас, мініатюрна (3 такти) спокійна, заколисуюча кода, слідуючи за нею, протиставляється початку наступної частини.

Написання *II частини* – «*Gloria*» Пуленк почав вже після створення всіх інших частин Меси [39, 458]. Значна протяжність тексту цієї молитви вплинула на композиційну будову «*Gloria*» - контрастну форму з ознаками репризи. Подібно до попередньої частини тут також відбуваються зміни складу і кількості виконавців (С,А,Т,Б / С,А,Т,Б1,Б2 / С1,С2,А,Т1,Т2,Б). Загальний діапазон від соль великої октави до ля другої.

У «Gloria» рельєфно виділяються три контрастних розділи, емоційно-образний зміст яких залежить від вербального тексту.

I розділ («Gloria in excelsis Deo»/ «Слава в вишніх Богу»; 19 тт.) – активно-дієвий, швидкий ($\text{♩} = 104$); переважає гучна динаміка *fff*; за характером перегукується з «Куріє», хоч і має мінорний лад (h-moll). Його жанрово-інтонаційна генеза – рухлива моторика в поєднанні із заклично-фанфарними інтонаціями; декламаційний тип вокальної партії. Особливої динамічності надає варіювання складу виконавців, переклички між окремим партіями.

Крайні розділи частини, що втілюють євангельський образ «великої радості», пов'язаної зі звісткою про народження Спасителя, будуються за типом антифону на перекличках двох хорових груп (B2, T, A – B1, C):

II розділ («Domine Deus Agnus Dei...» / «Господи Боже, Агнцю Божий»; 12 тт.) – пов'язаний зі зверненням до Бога-отця і Бога-Сина і відокремлений паузою з ферматою від попереднього. Після динамічних перегуків тембрових груп в Gloria in excelsis Deo на *ff - fff*, тут запановує піднесений, молитовний настрій з тихою динамікою *pp*.

Більш суворою стає і хорова фактура - поліфонічна з імітаційним розвитком, охоплюючи всі голоси. Перехід до цілих і половинних тривалостей створює різкий темповий контраст, максимально розмиваються тональні орієнтири. Це миттєве переключення у світ піднесено-скорботної лірики, адже мова йде про Агнця Божого. Даний розділ перегукується з середнім розділом I частини («Christe eleison»), нагадуючи старовинний мадригал: повільний темп, *pp*; розмір 4/2, 6/2; самостійність та гнучкість мелодичних ліній при хоральній фактурі (особливо виділяються звороти з висхідними секстовими інтонаціями, оточені секундовими «зітханнями» у партії сопрано й тенорів); досить проста вертикаль (тризвуки та їх обернення); несподівані тональні зсуви es-moll–e-moll. В даному розділі Пуленк також варіює склад та кількість виконавців, сплітаючи вишукану музичну тканину.

III розділ («qui tollis peccata mundi...»/ «Той, хто взяв на себе гріхи світу...») – найбільший (41 тт.), також відокремлений від попереднього подвійною тактовою рисою з ферматою. Йому властива зосередженість, величність, і, водночас, рішучість характеру, яку підкреслює чіткий ритм розмірених «кроків» у партії басів та акценти на сильних долях. Таке емоційне забарвлення глибше розкриває зміст вербального тексту гімну, підкреслюючи його піднесеність [13, 65].

Особливо яскраво це відчувається в кодї даної частини: юбіляції в партії сопрано й тенорів підводять до кульмінації – винятково напруженого поступового сходження всіх голосів з крайніх регістрів у D5 із затриманням, що розв'язується в мажорну тоніку (H-dur). Звучання останнього акорду сприймається як своєрідне визволення, подолання крайньої нестійкості та дисгармонії. Водночас, він є імпульсом до початку наступної частини – світлого й радісного «Sanctus».


Розглядаючи другу частину Меси G-dur, неможливо оминати важливі паралелі, що виникають з одним із найвідоміших релігійних творів Пуленка – його «Gloria» (1961) – 6-частинним циклом для сопрано соло, мішаного хору й оркестру. Перш за все, це тональна спільність: незважаючи на те, що основна тональність і «Меси» і «Gloria» – G-dur, друга частина «Меси» і перша частина «Gloria» написані в h-moll. При чому початок вказаних частин майже співпадає: фанфарний «заспів» у партії басів (однаково ритмічно оформлена в обох випадках), якому відповідає хор. Цікаво, що існують яскраві інтонаційно-тематичні паралелі й між «Gloria» та іншими частинами «Меси», зокрема «Kyrie» та «Agnus Dei». Мається на увазі мелодична побудова, стилізована під григоріанський хорал – тема, якою розпочинається «Kyrie», інтонаційно споріднена з початковим мотивом коди «Agnus Dei» та перша тема фінальної частини «Gloria» («Qui sedes...»). Вони починаються однаковим мотивом – g-fis-g, ритмічно оформленим як четвертна з крапкою, восьма, чвертна. Окрім цього, у темі «Kyrie» та «Qui sedes...» відчувається забарвлення лідійського ладу (звучання fis при опорі на звук c).

III частина Меси – «Sanctus» - урочиста хвалебна пісня серафимів. Якщо в попередніх частинах Ф. Пуленк дотримувався фонетичного принципу у співвідношенні тексту й музики, то в «Sanctus» панує мелодизований розспів. Ця частина має строфічну форму, що складається з багаторазового проведення теми-вокалізу.

Важливою тембральною особливістю «Sanctus» Особливістю цієї частини є відсутність звучання партії басів на початку частини (12 тактів) - їх замінює *divisi* партії тенора. Таке темброве рішення спрямоване на досягнення більшої легкості, граційності звучання. Вже починаючи з 13 такту звучить 7-голосся: С, А1, А2, Т1, Т2, Б1, Б2. Два рядки латинського тексту утворюють два розділи, дві хвили зростаючої динаміки ведуть до *Hosanna* - кульмінаційної вершини частини. У кожному розділі тема-вокаліз проводиться тричі, витримується головна тональність E-dur. Кордон між розділами відзначає перегармонізація основної мелодії в A-dur («*Pleni sunt coeli et terra*»). Метрична основа строф складається із з'єднання розмірів 4/4, 3/4 і 6/4 і тільки в «*Hosanna*» остаточно встановлюється розмір 6/4.

На відміну від перших двох частин Меси, протягом усього «Sanctus» звучить хорове *tutti*. Окремі партії хору спочатку витримують гармонійну педаль, потім долучаються до загального мелодійного розвитку. «*Hosanna*» представлена урочистим і величним восьмиголосним гімном (чотириголосний хор *divisi*) з барвистими порівняннями далеких тональностей (D-dur - f-moll - E-dur).

Діапазон цієї частини охоплює більше трьох октав (від мі великої октави до сі другої), особливої зібраності, стрункості звучанню надає акордова фактура.

Зв'язок «Sanctus» з попередніми частинами Меси відчувається не тільки завдяки постійному розвитку ритмічної групи , але і за допомогою подібної будови окремих оборотів каденцій на краю розділів форми. Так, протягом «*Kyrie*», «*Gloria*» і «*Sanctus*» декілька раз звучать каденції, в яких висхідний рух мелодичної лінії в партії сопрано призводить до тривалої зупинки на звуці *fis* 2.

У «Sanctus» подібна каденція випереджає появу «Hosanna», і саме цей розділ починається акордовою послівністю з мелодійною вершиною *fis* 2. Засобом яскравого образного, динамічного, фактурного й темпового контрасту композитор підкреслив слова «осанна в вишніх», що припадають на коду, відокремлену подвійною тактовою рисою та паузою з ферматою.

Як відомо, ці слова привітання вигукував натовп, розстилаючи на дорозі пальмові гілки, під час входу Ісуса Христа в Єрусалим. Але цей момент радості й торжества Сина Божого ніби отруєний гіркотою майбутнього розчарування, адже саме цей натовп, прагнучи крові невинного Агнця, згодом скандуватиме: «Розіпни! Розіпни Його!» [2, 118-119]. Саме тому звучання коди «Sanctus» нагадує величну сарабанду: стриманий темп, мінорний лад (завершення мажорною тонікою), розмір 6/4, квадратність структур, потужне хорове *tutti* (*f*), строга хоральна фактура, чіткий, наче карбований ритм з підкресленням тридольності та акценти.

IV частина «Benedictus» - найбільш камерна частина Меси, яка вирізняється відсутністю яскравих внутрішніх контрастів (повільний темп, опора на стилізований григоріанський хорал, прозора фактура, превалює динаміка *p – pp*). Для означеної частини характерно прозоре трьох- і чотирьохголосся, мажорна тональна фарба *C-dur*, плавний хвилеподібний малюнок мелодії, динаміка *p - pp* (зрідка *f*). Образне забарвлення – виключно світле. Якщо «Sanctus», сповнений легкого руху, пронизаний граціозною танцювальністю, а динамічні переклички хорових груп середнього розділу нагадують «Kyrie», то в «Benedictus» домінує кантиленний початок. Музична тканина вирізняється гармонійним співіснування простоти та вишуканості.

Кода «Benedictus» (останні 8 тактів), є динамізованим варіантом відповідного розділу «Sanctus» і сприймається ніби його продовження на ще більше напруженому емоційному рівні. Повторюючи двічі фінальний епізод траурної ходи, де поєднались велич і трагізм, Ф. Пуленк підготував появу найважливішої частини твору – «Agnus Dei».

Як було зазначено, структурні особливості Меси пов'язані із відсутністю частини «Credo». Причини такого трактування жанру меси достеменно не відомі. Французький мистецтвознавець Ж. Брун-Косме висловлює думку, що композитор прагнув перенести «центр тяжіння» з «Credo» на останню частину – «Agnus Dei», що набула значення ліричної кульмінації Меси [29, 58]. Слід зазначити, що завершення твору ліричною кодою – не випадковість, а закономірність, властива всім циклічним духовним творам Пуленка. Внаслідок того, що і «Benedictus» завершується повторним проведенням «Hosanna», виникає висотна «вісь», що пронизує перші чотири частини Меси. Її появу можна трактувати не лише як фактор збереження цілісності, але і як тривалу підготовку появи звуку g² октави, з якого почнеться розгортання мелодійної лінії в «Agnus Dei» (партія сопрано соло). Відзначимо, що зі звуку g² в партії сопрано починалася вся Меса, завдяки чому виникає додатковий зв'язок двох її крайніх частин.

У V частині - «Agnus Dei» Ф. Пуленк знову звертається до одноголосної фактури. Але, на відміну від *Cyrie eleison*, на початку якого потужно прозвучала хорова загальна молитва, *Agnus Dei* відкривається ніжним вокалізом соло сопрано. Тут панують умиротворення й душевна гармонія, споглядальна лірика, сповнена непідробної чистоти й ніжності. Виникає відчуття, що час зупинився, лише з неосяжного простору небес долинає янгольський спів: у високому регістрі на піано вступає соло сопрано (9 тактів) – імпровізаційно-гнучка мелодія, що нагадує григоріанський хорал («мерехтіння» лідійського ладу, як і в «*Cyrie*», надає їй особливо світлого колориту). Щільність музичної тканини збільшується поступово: мелодію солістки підхоплює ланцюжок різнотембрових «дуєтів», викладених в октавний унісон (сопрано-баси, сопрано-тенори, альти-баси, сопрано-тенори). Потім ці «дуєти» накладаються на педаль, після чого вступає хорове tutti на піанісимо у вигляді сурової хоральної фактури.

Характерно визначення темпу і характеру заключної частини Меси - «*Très pur, très clair et modéré*» («дуже чисто, дуже світло і помірно»). У соло сопрано

розвивається наскрізний інтонаційний комплекс «Kyrie» - секундові інтонації, що створюють інтонаційну арку між «Kyrie» і «Agnus Dei». Хор, який змінює вокаліз сопрано, розвивається як діалог по співок забарвлених звучанням еолійського, міксолідійського, фрігійського ладів. Одноголосні поспівки дублюються хоровими партіями в різних ансамблевих поєднаннях: сопрано - бас, сопрано - тенор, альт – бас.

Спокій і «невагомість» музики підкреслюється динамікою з переважанням *p* і *pp* (хоча і в цій частині Ф. Пуленк не відмовляється від різких динамічних зіставлень). Відзначимо, що знайдений в заключній частині Меси прийом діалогу сопрано соло і хору стане одним з яскравих виразних засобів в пізніх духовних творах Ф. Пуленка.

Останні такти Agnus Dei знову доручені сопрано соло, у якому декілька разів повторюється висхідний мелодичний зворот (I - III – VIIн - I) в g-moll на словах Dona расет. Закінчення Меси розчиняється в тиші, залишаючи кожного слухача наодинці зі своїми думками. Цікаво, що в опері «Діалоги кармеліток», що написана через двадцять років після Меси, на останній сторінці партитури з'являється заключний мотив з Меси - як символ здобуття монахами, що зійшли на ешафот в ім'я віри, миру і душевного спокою.

Висновки до Розділу 2

У мистецтві ХХ століття значної реформації та переосмислення набувають традиційні жанри католицької духовної музики. Найбільш яскраво це відобразилось у інтепретуванні жанру меси. У творчості композиторів цей процес відобразився у розвитку двох незалежних прийомів трактування жанру - переломлення багатовікових традицій церковної музики крізь призму тенденцій сучасності та парадоксальне змінення смислового значення жанру шляхом виведення на перший план елементів театралізації. Співіснування цих суперечливих підходів у межах однієї культурної епохи розділило музичні зразки у жанрі меси ХХ століття на дві стилістичні групи - неокласичні та полістилістичні.

Особливістю Меси є складний сплав різних типів хорової фактури, які стрімко змінюють одна одну. Найбільше ця особливість проявилася в *Kyrie* і *Gloria*, в яких представлені монодійний розспів і хоровий антифон, хорал і вкраплення імітацій поряд з розвиненою акордовою фактурою. Так реалізується композиційний принцип контрасту, причому контраст фактурний часто доповнюється у Пуленка контрастом тембровим, динамічним, ритмічним, інтонаційним. Вокальні партії відрізняються самостійністю і розвиненістю, здатні миттєво переходити від *tutti* до ансамблю солістів хору. Часто Пуленк вводить прийоми перегукування тембрових груп, зіставлення високих і низьких регістрів (що характерно для ренесансної хорової техніки). Архітектоніка Меси відрізняється цілісністю, чому сприяє не тільки розвиток наскрізних ритмо-інтонаційних формул, наявність тематичних арок, але і тонального зв'язку.

В образному плані в даному творі переважають світлі барви. Проте, композитор не витримує один образно-емоційний стан упродовж частин, створюючи внутрішній контраст.

РОЗДІЛ III. КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ МЕСИ G -DUR Ф.ПУЛЕНКА

3.1. Засоби хорової виразності в контексті виконавської інтерпретації

Виконавська інтерпретація являє складний процес, в основу якого є наступні компоненти: розуміння авторського задуму у ході відтворення нотного запису, осягнення ідеї композитора щодо художнього образу твору, його творче переосмислення та власне донесення до слухача - в останніх компонентах на перший план виходять не професійні компетентності виконавця, а особистісно-психологічні якості. Таким чином, музикант-виконавець постає перекладачем між композитором та слухацькою аудиторією, “мовою” є комплекс засобів музичної виразності.

Подібно іншим видам виконавської діяльності, хорове виконавство має свій спектр виразних засобів, специфічних художніх та технічних прийомів [6, 55-57]. Провідна особливість даної творчої діяльності полягає у тому, що у якості музичного інструменту тут постає співацький голос - надзвичайно складне, багатогранне, таємниче і суперечливе явище [14, 9]. З одного боку, це найбільш досконалий і гнучкий інструмент, оскільки він безпосередньо пов'язаний з виконавцем, з його думками, почуттями та емоціями. До того ж це єдиний інструмент, здатний істотно змінювати якість звуку і темброві властивості в залежності від жанру, стилю, образно-емоційної сфери музичного твору.

З іншого боку, індивідуальні особливості кожного голосу часто постають перетином у реалізації головного принципу колективного виконавства - єдності. Часто навіть у межах однієї хорової партії співацькі голоси істотно відрізняються один від одного за тембровими нюансами, силою звучання, манерою, ступенем вокальної майстерності. Подолання цих перешкод, винахід компромісу між індивідуальністю та колективізмом вимагає кропіткої роботи як від хормейстера, так і від співаків. Слід зазначити, що процес роботи над оволодінням вокальних умінь і навичок є суто інтуїтивним і базується на пошуку й фіксації певних відчуттів [6, 41].

Коллективний характер хорового виконавства має великий вплив не тільки на інтерпретацію загалом, але й на кожен засіб виразності. Важливою вимогою для кожного учасника хорового колективу стає вміння у певній мірі поступатись індивідуальністю манери співу з метою досягнення максимальної єдності ансамблю звучання. Слуховий контроль є головним методом у роботі над досягненням високої якості хорового виконання.

Провідним показником рівня виконавської майстерності хорового колективу є наявність гармонічного поєднання технічної досконалості з переконливістю та повнотою розкриття художньої складової музичного твору. Засобом для реалізації означеної мети стає досягнення виразної сутності окремих виконавських прийомів та специфіки художнього впливу кожного з них. У хоровому виконавстві основними засобами виконавської виразності постають:

- *якість звучання* – вокальна культура хору.
- *інтонування*. На інтонування мелодії впливає ступінь емоційного сприйняття музики виконавцем, характер музичних образів, особливості мелодичного малюнку, ладогармонічна та метроритмічна структура твору, тематичний розвиток, а також синтаксичні елементи музичної форми. Під поняттям інтонування слід розуміти не тільки точність відтворення висоти звуків, але й семантичне забарвлення мелодичних елементів.
- *темпоритм*. Вибір правильного темпу виконання є важливим завданням на шляху до втілення образу твору. Слід зазначити, що темпу являє собою цілий комплекс компонентів, серед яких власне швидкість звучання є не ключовим моментом, а наслідком сполуки низки умов – характеру твору, умов виконання. Також темп безпосередньо пов'язаний із гармонією, мелодикою, формою твору та іншими засобами музичної виразності.
- *динаміка*. Динаміка є одним з найважливіших засобів виразності, який має великий вплив на процес візуалізації художнього

образу твору. Традиційні градації гучності, що застосовуються у музиці є відносними. У виконавському процесі характер звучання певного нюансу підпорядкован жанру твору, його стилевій приналежності, обставин виконання та специфіки конкретного хорового колективу (кількісний та якісний склад, конфесійна приналежність тощо). Відносність динамічних позначень надає виконавцям певну свободу для вираження творчої ініціативи.

- *тембр.* У хоровому виконавстві поняття тембру розуміється як певне забарвлення голосів окремих хорових партій та хору цілком, манеру виконання, характерну особливість. При порівнянні різних хорових колективів навіть одного спрямування стає помітним, що кожен з них відрізняється власною манерою співу, індивідуальними ознаками тембрового забарвлення. Важлива специфіка хорового виконавства полягає у здатності інструменту-хору змінювати нюанси тембрового забарвлення у відповідних умовах. Тобто у межах загальнопринятої для колектива тембрової зони існує різноманіття градацій тембру, що залежить від характеру, стилю, жанру музики, що виконується. Існують й тонші модифікації тембру, що залежать від емоційного стану, закладеному у творі.

- *артикуляція* – спосіб «вимовляння» мелодії з певною мірою зв'язності її складових. Функції артикуляції різноманітні і тісно пов'язані з ритмічними, динамічними, тембровими та іншими музично-виразними засобами, а також із загальним характером музичного твору.

- *фразування.* У хоровому виконавстві фразування залежить від особливостей побудови як музичного, так і поетичного тексту.

Важливим компонентом хорового виконавства є наявність диригента - посередника між композитором та співаками-виконавцями. У даному виконавському типі система «осягнення - передача» реалізується на двох рівнях - диригента і хору. Обидва боки учасників інтерпретаційного процесу повинні спочатку зрозуміти і відчувати твір, а потім донести його слухачеві, але для

диригента об'єктом сприймання є не аудиторія, а, у першу чергу, учасники хору.

Діяльність диригента в хоровому виконавстві є синтетичною та містить у собі декілька провідних задач: конкретизація у зовнішньому вираженні свого розуміння музичного твору, його образної сфери, форми; налаштування “інструменту-хору” у потрібний образно-емоційний стан; нав'язування власного бачення творів, спонукання співаків до відтворення уявленого диригентом ідеального звучання. Контроль за втіленням його виконавських намірів здійснюється диригентом не тільки під час репетиційного етапу, але й у процесі концертного виконання [19, 48].

Іншою важливою ознакою хорового виконавського мистецтва є його взаємозв'язок музики й слова. В інструментальному виконавстві музична образність знаходить своє вираження в досить узагальненій формі, у той час як у хоровому мистецтві є її конкретність і визначеність. Точність художніх образів, їх рельєфність, виразність і внутрішня динаміка, що відображена в поетичному тексті, спонукає композиторів до вибір певних засобів музичної виразності: мелодики, ритміки, гармонії. Також саме роль поетичного слова має великий вплив на будову музичної композиції в цілому. Вокально-хоровий твір, поєднуючи в собі поетичну і музичну виразність, характеризується особливою смисловою багатогранністю, яскравою емоційністю, зображальністю.

3.2. Авторський задум виконавської інтерпретації Меси G-dur та його втілення хором хлопчиків кембриджського коледжу Святого Іоанна

Епоха Відродження принесла із собою розквіт хорової культури Англії. У зв'язку із загальною тенденцією розвитку багатоголосся та затвердження композиційної цілісності творів, особливої популярності набули церковні жанри – меса, магніфікат. Успішність подальшого розвитку хорових традицій в Англії головним чином пов'язана з діяльністю церковних закладів освіти. Осередком становлення музичної культури стала могутня структура Кембриджського університету та підпорядкованих йому коледжів. У XVI

столітті рішенням протестантського духовенства було запроваджено положення про обов'язкову наявність власної каплиці на території кожного зі структурних підрозділів та, відповідно, традиційного хору хлопців під керівництвом професійних музикантів у кожній з них. З метою покращення якості виконання у коледжах було відкрито музичні факультети, а музична освіта стала обов'язковою для учасників хорів.

Історія хору коледжу Святого Іоанна, що вважається найяскравішим зразком втілення британських хорових традицій, сягає 1511 року. У різні часи хор очолювали відомі персоналії мистецтва, зокрема видатні композитори Джордж Гаретт та Сіріл Рутем. Більшою частиною своїх досягнень та можливості існування у сучасні часи хор зобов'язан творчій діяльності валлійського органіста та диригента Джорджа Геста. На посаду керівника хору він вступив наприкінці 1940-х років, а з 1951 року був обраний директором музичного коледжу. У той час колектив перебував під загрозою припинення існування, оскільки керівництво Кембриджу відмовлялося продовжувати фінансування грантів, що виділялись учасникам хору на навчання у коледжі. Активно підтримуючи діяльність хору Королівського коледжу, існування іншого, більш слабкого, не вважалось за потрібне. Ставши до роботи, Д. Гест мав на меті у будь-що зберегти колектив. Під його керівництвом хор не тільки отримав можливість подальшого існування, але й заробив репутацію одного з найсильніших. За часи керування Д. Геста (до 1991 року) колектив неодноразово проводив віщання на радіокомпанії BBC та випустив близько 60 власних платівок і CD дисків.

Диригент значно розширив репертуарні можливості хору. Ним було включено до репертуару зразки композиторів-сучасників, чиї твори відзначались неординарністю гармонійної мови та складністю вокальних партій. Одним зі зразків звернення до хорової музики ХХ століття є виконання меси G-Dur Ф. Пуленка. Для англійських колективів творчість композитора тривалий час лишалась невідомою, тож діяльність хору коледжу Святого Іоанна стала важливим кроком до знайомства британської аудиторії з музикою Ф.

Пуленка. Для аналізу характерних особливостей інтерпретації колективу було обрано запис 1976 року під керівництвом Д. Геста.

Ряд особливостей даної інтерпретаційної версії зумовлений як віково-фізіологічною специфікою складу хору, так і генетичним зв'язком з традиціями духовної хорової культури Британії. Таким чином, саме із генезісом пов'язана загальна характеристика голосів хористів, серед яких у даному творі найбільш яскраво втілені легкість, безтембровість звучання дискантів, відсутність “металевого” забарвлення альтової партії, темброво-регістрова контрастність між групами голосів, неоднорідність звучання. При цьому баланс голосів лишається гармонійним, партії є рівноправними між собою, за виключенням тих епізодів, де особлива увага до певних голосів визначається змінами у фактурі.

Віково-фізіологічна специфіка хору знаходить своє відзеркалення у темброколеристичних властивостях звучання, серед яких визначається певна різкість, строкатість звучання верхнього голосу (дисканту). Особливо яскраво це стає помітним у динамічно насичених, кульмінаційних епізодах, підсилених використанням звуків верхнього регістру. Також відзначається періодичне перехід до менш прикритої, округлої манери співу. Ці особливості інтерпретації, пов'язані зі специфікою складу хору, не протирічать композиторській художній ідеї твору, а навпаки надають їй нового, свіжого розкриття. Слід зазначити, що сам Ф. Пуленк зазначав в одному з листів до П. Колера, що ідеальний, з точки зору тембрів, варіант звучання своєї меси він бачить саме у виконанні хору хлопців, з обов'язковим дискантом-солістом. Аналізуючи виконавську версію Д. Геста, у якій втілено задум автора щодо складу виконавців, можна зробити висновок, що таке темброве рішення обумовлює семантику звучання, надаючи їй інтонацій духовної чистоти, смиренності, природності, невимушеної простоти.

Відрізняється від загальнохорового темброве забарвлення сольних голосів. Вони навпаки характеризуються м'яким, теплим, польотним та округлим звуком, прозорістю та серафимською піднесеністю звучання.

Протиставлення різного характеру вокальної культури в сольних та хорових епізодах змальовує образ діалогу земного й небесного, людини й божества. Особливо рельєфно діалогічний прийом відтворено у другій частині меси “Gloria”, де цей контраст посилюється різницею штрихів звуковедення - сольні вкрапління виділені наспівністю, плавністю, використовується штрих legato, а хорові проведення здебільшого мають ознаки уривчастості, річоподібності інтонацій (non legato, staccato). Декламаційність звучання хору у даній частині виправдано авторською ремаркою, зазначеною у партитурі.

Належну увагу приділяє Д. Гест логічності й виразності акцентування. Комбінуючи різні типи акцентів (метричні, динамічні, ритмічні та ін.), диригент досягає високого рівня ясності відтворення музичного матеріалу. Широкої популярності в інтерпретації Д. Геста набуває використання гармонічних акцентів сутність яких полягає у збільшенні сили звучання дисонансів, складних гармонічних сполук. Найбільш чітко окреслений засіб можна простежити у кульмінації “Kyrie” (ц. 9), яка викладена поступовим розгортанням мелодичних хвиль. На відміну від інших інтерпретаторів Меси, Д. Гест не поєднує короткі мотиви у єдину фразу із прагненням до загальної кульмінації, а створює самостійний динамічний розвиток у межах кожного з них. Динамічне підсилення, акцентування останніх акордів кожного проведення обумовлено насиченістю гармоній даних звукових сполук. Звучання динамічних верхівок щоразу переривається короткою паузою, після якої з тиші знову виникає нова хвиля розвитку. Останнє проведення, найяскравіше за гармонією та теситурними умовами (відповідно виділене динамікою) обривається генеральною паузою, після якої звучить контрастна кода - тиха, спокійна, з прозорими гармоніями.

Важливою складовою характеру виконання є відношення до вербального тексту твору. Інтерпретаційна версія Д. Геста відзначається виразністю подачі слова, відведення провідної ролі естетиці поетичного змісту. У даному виконанні відбувається той тип узгодження музики й слова, при якому текст

робить музичний матеріал більш вишуканим, підпорядковуючи собі спектр використання засобів виразності.

На відміну від більшості інтерпретаційних версій, у яких відчувається домінування *legato*, у виконанні Д.Геста розкривається широка палітра штрихів. Точність, чіткість артикуляції звуковидобування пов'язана з традицією наслідування інструментального звучання, що властива багатьом європейським хорам, особливо церковного спрямування. Легко, струнко й віртуозно, подібно до звучання клавесіну, виконуються розспіви дрібних тривалостей. Найбільш повно ця властивість розкриває себе у третій частині меси "Sanctus", основою музичного матеріалу є мелодизовані розспіви на восьмих тривалостях. Швидкий темп і танцювальний характер частини вимагає граційності, стрійності виконання - саме так характеризується звучання даної частини у Д. Геста.

Відбиток інструментального початку стає помітним і у специфіці фразування твору. Домінування коротких побудов, відокремлення окремих мотивів, відмова від використання прийому ланцюгового дихання є основними характеристиками даної виконавської версії. Також слід відзначити відносно часте використання цезур, більшість яких спрямована на підсилення виразності вербального тексту. Окреслена модель фразування відображається у загальному характері звучання твору, надаючи йому більшої легкості, "мереживності", зняття надлишкової драматичної напруги.

Як було розглянуто вище, основою емоційного боку виконання стають простота, природність, смиренність. У експресивному плані Д. Гест стежить за збереженням канонів виконання католицької духовної музики та не допускає відвертості вираження почуттів у звуці.

Вибір темпу виконання є важливим засобом не тільки у розкритті художньої ідеї твору, але й відіграє велику роль у формотворчих процесах. У інтерпретації Д. Геста саме збереження цілісності форми твору (у зв'язку з нюансами фразування) мотивує до використання пожвавлених стрімких темпів. Це стає помітним з самого початку твору. Зазвичай, диригенти виконують

перше музичне речення *ad libitum* (за вказівкою автора), а решта “Kyrie” звучить у помірному спокійному темпі. У версії Д. Геста представлений інший, індивідуальний варіант виконання. Із перших звуків твору диригент обирає жвавий темп і твердо витримує його протягом усієї частини. Започаткована в “Kyrie” тенденція до пожвавленості, динамічності звучання та активного спрямування до кульмінаційних моментів зберігається протягом усієї меси. У цьому безперервному русі Д. Гест не знаходить місця агогічним нюансам, за винятком невеликого *ritenuto* у партії соліста в останніх тактах “Agnus Dei”. Також важливим формотворчим чинником постає скорочення тривалості генеральних пауз та відмова від фермат.

Динамічний план виконання характеризується яскраво вираженими контрастними змінами - від *FFF* до *p*. Таке динамічне рішення підкреслює діалогічний принцип звучання, який було розглянуто з точки зору тембрової змінності. Слід зазначити, що в епізодах *tutti* переважає гучна динаміка, максимальний спад досягає нюансу *mp*, а у проведеннях групи солістів домінує нюанс *p*.

3.3. Особливості розкриття художньої образності Меси G-dur Ф. Пуленка у виконавській інтерпретації хору Р. Шоу (США)

Меса G-Dur Ф. Пуленка вже кілька десятиліть не втрачає своєї актуальності у музичній індустрії й залишається у репертуарі хорових колективів з різних куточків світу. За цей період сформувались певні моделі виконавської інтерпретації твору. Американський хоровий колектив «Robert Shaw Chorale» під керівництвом Роберта Шоу став одним з перших та кращих зразків виконання меси. Вперше до роботи над месою Р. Шоу став у 1948 році, того ж року була видана платівка із записом. Після тріумфальної прем'єри твір міцно закріпився у репертуарі колективу, це сприяло виникненню можливості сьогодні мати змогу ознайомитись із різними періодами творчої діяльності хору. Для дослідження особливостей інтерпретації Меси G-Dur Ф. Пуленка було обрано запис 1989 року, зроблений у соборі Святого П'єра у Франції.

Варто зазначити, що Ф. Пуленка та Р. Шоу пов'язували багаторічні товариські взаємини. Оприлюднення збірки листів композитора дає змогу стверджувати, що між двома митцями склався міцний творчий союз - Ф. Пуленк надсилав до диригента свої партитури, а той сприяв їхній популяризації чи акцентував авторові на певних нюансах, помічених під час роботи над твором [39, 384]. Цей факт зайшов своє віддзеркалення в художній цінності виконавської інтерпретації інтерпретації «Robert Shaw Chorale», у якій органічно поєднуються дотримання тексту партитури та елементи самобутнього творчого стилю Р. Шоу.

Вибір темпів виконання частин меси з метрономічною чіткістю цілком відповідає авторським вказівкам. Однією з важливих особливостей інтерпретаційної версії Р.Шоу є темпова стабільність, з мінімальним використанням агогічних прийомів. Означена властивість проявляє себе вже з перших тактів твору.

Початкова музична фраза “Kyrie eleison” є своєрідним прологом, тематичним зерном, яке отримує подальший розвиток в усіх частинах меси, тому композитор відокремлює її від основної частини ремаркою про виконання у повільнішому за основний темп. У своїй виконавській версії Р. Шоу не вдається до зазначеного сповільнення, а одразу розпочинає в оригінальному темпі - спокійно-рухливому. Таке рішення покликано бажанням наділити звучання більшою легкістю, надати характеру медитативної споглядальності, позбавленої глибоких почуттів і переживань. Ці характеристики, відтворені у вступній фразі, визначають загальні риси образної сфери меси цілком. Сприяють втіленню означеного художнього задуму й світлість тембрового забарвлення голосів. Важливу роль відіграє тут використання прийому хорової педалі, що, з точки зору звукообразності, відтворює ефект відлуння набату у стінах готичного собору. Контрастність витонченої мелодіки та глибокого шляхетного бурдону, викладених у крайніх голосах (S, B) створює акустичний ефект об'ємності звучання. З боку динаміки Р. Шоу дотримується авторської вказівки та розпочинає твір на F, яке, завдяки м'якій атаці звуку, світлості та

легкості тембрів звучить ненапружено, зберігаючи медитативність образного змісту.

Як було зазначено, Ф. Пуленк відвів першому проведенню “Kyrie eleison” роль обрамлення та відокремив його від наступного розділу не лише за допомогою темпової змінності, а з цією ж метою ввів наприкінці речення фермату. У виконавській версії Р. Шоу навпаки спостерігається злиття музичного матеріалу означених епізодів - усі переходи виконані чітко у темпі, без будь-яких агогічних відхилень. Таким чином зникає контрастність між двома побудовами, що спрямовано на збереження цілісності форми твору. Реалізації окресленого задуму сприяє й збереження динамічної рівності - обидва проведення “Kyrie eleison” виконуються з однаковою силою звучання, без значного посилення гучності, зазначеного у партитурі. У виконавській версії Р. Шоу “Kyrie” сприймається, не як тричастинна побудова, а як музичний матеріал наскрізного розвитку.

Темброво-регістрові особливості інтерпретації Р. Шоу пов'язані з перенесенням уваги на верхній регістр. Із самого початку твору диригент віддає перевагу партії сопрано, невізираючи на те, що Ф. Пуленк вважав основою, «якорем ансамблю» партію басів та висловлював колективам, що виконували його музику побажання, щодо особливої міцності звучання саме басової партії [43, 331]. Таке темброве рішення дозволило Р.Шоу домогтись втілення образу янгольського співу, тендітного, безтілесного. До того ж провідна роль сопранових голосів дає змогу іншим партіям підлаштовуватись до їхньої манери та зберегти світлість звучання усього хору.

Слід зазначити, що протягом усього твору особливу увагу Р. Шоу приділяє не хоровій вертикалі, на відміну від багатьох інших інтерпретацій меси, а саме горизонталі, розвитку мелодіки. При виконанні епізодів із поліфонічною фактурою, диригент дотримується принципу збереження монолітності музичної тканини. У його інтерпретації голоси, непомітно влітаючись один до одного, поєднуються у проведенні нерозривної мелодичної лінії. Висока вокальна культура колективу, бездоганний тембровий

ансамбль та єдність манери виконання постають важливим компонентом у реалізації даного принципу. Виключенням стала лише друга частина «Gloria», більшість музичного матеріалу якої побудована за принципом антифону. При виконанні цієї частини Р. Шоу слідкує за виразністю й рельєфністю проведення теми в кожному голосі, відсуваючи інших на другий план.

Принцип збереження цілісності дотримується виконавцем у повній мірі і з точки зору відтворення форми твору. Шляхом об'єднання дрібних побудов у масштабні конструкції Р. Шоу пом'якшує межі окремих формотворчих елементів, надаючи формі риси обтічності. Важливим фактором у втіленні цього задуму стає відмова від будь-яких яскраво виражених контрастів – динамічних, тембрових, темпових. У галузі динамічних засобів виразності варто відмітити особливу рису хору Р. Шоу – не використання крайніх динамічних градацій. Шкала звучності хору коливається від *mf* (*f*) до найтонших відтінків *p*, у той час як у партитурі Ф. Пуленка перевалюють різкі динамічні контрасти (*fff* - *ppp*). За допомогою динамічної гнучкості хору диригент робить непомітним перехід від загальнохорового звучання до епізодів, що виконуються ансамблем солістів. Особливо показовим це є у перших двох частинах меси, де хорове *tutti* постійно чергується з сольними проведеннями. Проте у заключній частині меси «Agnus Dei», де саме партія соло сопрано несе у собі значне смислове й тематичне навантаження, Р. Шоу посилює рельєфність переходу від соло до загальнохорового звучання. Збереженню пластичності, тендітності звучання сприяє й відмова від дотримання акцентів, зазначених композитором.

Надзвичайна м'якість, округлість звуку, відсутність різкості є провідними властивостями інтерпретаційного трактування твору Р. Шоу. У відношенні звуковедення помітне перевалювання штриху *legato*. В окремих епізодах, де у нотному записі зазначено *staccato*, диригент не вдається до категоричної уривчастості виконання та використовує м'яке, але пружне *non legato*.

Відокремлення певних мотивів та мелодичних зворотів, що, як правило, підпорядковано особливостям вербального тексту, Ф. Пуленк позначає у

партитурі за допомогою цезур. У виконавській версії Р. Шоу відчувається надзвичайна щільність музичної канви, без зайвих «швів» між фразами. Такої властивості звучання набуває як завдяки ігноруванню цезур та підпорядкуванню відокремлених автором фраз у єдиний логічний розвиток, так і за рахунок скорочення тривалості пауз. Завдяки використанню виключно м'якої атаки звуку, при якій звучання поступово зростає нізвідки, хору вдалося досягти ефекту «пауз, що звучать». Таким чином у слухача виникає враження відступності меж між тишею та звучанням – це надає виконавській версії ще більшої ефірності, невагомості. У третій частині меси «Sanctus» диригент навпаки вдається до широкого використання цезур та люфтів. Це зумовлено бажанням надати звучанню більшої граційності, легкості, що відповідає композиторському задуму щодо цієї частини. У відношенні темпу «Sanctus» в інтерпретації Р. Шоу звучить дещо повільніше за авторське позначення, що допомагає у створенні образної сфери пісні Серафимів – ніжної та просвітленої. Велику увагу приділяє інтерпретатор ясності та чистоті інтонацій мелодізованих розспівів, які перевалюють у даному розділі меси. У «Hosanna», яка є кульмінацією третьої частини, диригент навпаки обирає дещо швидший за авторський темп (незважаючи на ремарку «строго двічі повільніше»), це пов'язується із прагненням до збереження легкої просвітленості номера в цілому та зняття надлишкового драматичного навантаження. Цікаво, що у найвищій точці розвитку «Hosanna» (ц. 33) з цією ж метою Р. Шоу відмовляється від використання у партії сопрано крайніх звуків діапазону (сі-ля). Таке нововведення у відношенні регістрової палітри сприяє збереженню рівності, статечності розвитку. За задумом Ф. Пуленка, «Hosanna» - яскравий, урочистий гімн, але в інтерпретаційній версії Р. Шоу – це стрункий та стриманий хорал.

Загальна емоційна стриманість також є однією з характерних ознак інтерпретації Р. Шоу. Митець враховував традиції виконання католицької духовної музики, та не допускав зайвої, невиправданої експресії. За однією з версій, вказаних першим біографом Р. Шоу, емоційна рівність виконання також пов'язана з тим, що Меса є присвятою пам'яті батька Ф.

Пуленка. Розкриваючи з такого боку художнє втілення твору, диригент прагне до змалювання образу легкого суму, просвітленої скорботи. Слід зазначити, що головною характеристикою інтерпретаційної версії Р. Шоу є органічне поєднання раціонального, стилістично коректного фактору виконання з філософським осягненням твору.

Співвідношення вербального тексту та музичної мови побудовано на паритетних засадах. Ключові слова не відокремлюються акцентами чи агогічними прийомами. Розподілення смислового навантаження відбувається за допомогою тонкого нюансування. Особливо помітним це стає у «Benedictus» та «Gloria», де Ф. Пуленк бажає віддати провідну роль тексту та акцентує виконавцям на декламаційності виконання. Р. Шоу не вдається до декламування, зберігає стриману подачу тексту та узгоджує його з логікою розвитку музичного матеріалу.

3.4. Специфіка виконавської версії Меси G-dur у діяльності камерного хору «Elora singers» (Канада)

«Elora Singers», канадський камерний хоровий колектив, високу якість виконання якого було визнано у всьому світі та відмічено присвоєнням двох найпрестижніших музичних премій «Grammy» та «Juno».

Приводом для заснування колективу стало проведення щорічного музичного фестивалю «Elora», з метою виступів у якому вперше було зібрано невеликий хор із професійних музикантів. Із 1980 року колектив починає діяльність на постійній основі під керівництвом диригента, професора «Wilfrid Laurier University» Ноеля Едісона. Учасники хору – професійні вокалісти (рідше - хормейстери), викладачі вищих мистецьких закладів освіти, артисти театру «Four Seasons Centre».

Діяльність Н. Едісона відрізняється еkleктичним підходом до формування репертуару хору, який містить у собі як твори класичних композиторів (Й. Бах, Л. Бетховен, Г. Гендель, Й. Гайдн, Г. Перселл), народну музику, так і зразки мистецтва сучасності. Творчість західноєвропейських

композиторів ХХ століття представляє значну частину репертуарного переліку «Elora Singers». У 2012-2013 рр. хором було здійснено ряд записів хорової музики Ф. Пуленка, у які увійшли «4 покаючих мотета», «4 різдвяних мотета», «7 пісень для хору» та Меса соль мажор. Запис останньої стала матеріалом для даного дослідження.

Основною характеристикою самобутності, індивідуальності характеру інтерпретаційної версії Н. Едісона є яскраво втілений романтичний стиль виконання (згідно класифікації виконавських стилів за В. Живовим) [6, 59]. Головною ознакою даного стилю є домінування емоційності над раціональністю, розкриття, у першу чергу, художнього, а не технічного боку твору. Це створює умови для певної свободи трактування, “ескізності” виконання. Присутні в інтерпретації Н. Едісона агогічні відхилення, відступи від авторських ремарок не заломлюють художнього сприйняття твору, а навпаки надають йому більшої переконливості, емоціонального відгуку. У результаті такого підходу твір постає перед слухачем як цілісна поетична картина, а не структура з окремих музичних конструкцій.

У виборі темпів виконання різних частин меси, диригент керується прагненням до виразності, рельєфності відтворення музичного матеріалу. Це обумовлює широке використання агогічних прийомів.

У першій частині “Kyrie” диригент обирає дещо повільніший за авторську вказівку темп, агогічні нюанси, використані у даній частині, здебільшого також спрямовані на сповільнення. Враховуючи побажання композитора щодо темпового відокремлення першої фрази, Н. Едісон виконує її у повільному темпі (*adagio*), наприкінці фраза ще поступово сповільнюється, проте динаміка не спадає, а залишається досить гучною. Таке рішення спрямоване на підготування появи основної теми першої частини. Після короткої паузи темп різко змінюється, звучить інша тема - пожвавлена, більш скандійна. На перший план тут Н. Едісон виводить виразність вербального тексту та підпорядковує йому певні засоби виразності (використання цезур, акцентів). Наступний епізод, що розпочинається групою солістів, є більш наспівним,

ліричним, за тематизмом нагадує початкову фразу, тому диригент виконує його повільніше за основний темп частини. Слід зазначити, що *ritenuto* виникає вже наприкінці попереднього такту та передує появленню нової гармонії (VII9). Перша доля такту виконується з незначною затримкою, що не тільки посилює гармонічний контраст, але й сприяє природності темпових змін. Щодо динамічних нюансів, слід зазначити, що перший епізод, відповідно до характеру звучання, характеризується більшою гучністю, а у другому панує тиха динаміка - навіть зазначені у партитурі гучні нюанси відтворені значно м'якше, ніж у попередніх тактах.

Повернення до авторського, більш рухливого темпу відбувається тільки у другому періоді (2 ц.). На відміну від першого періоду, тут Н. Едісон не використовує яскраво виражених контрастів характеру звучання. Темп не змінюється до кінця "Kyrie eleison", лише в заключному кадансійному звороті відмічається значне *ritenuto*.

На відміну від більшості інтерпретаційних версій, у яких наступний епізод "Christe eleison" (4 ц.) звучить дуже чітко ритмічно. статично й стримано (на що вказує й авторська ремарка "strictement"), подібно до суворих середньовічних хоралів, Н. Едісон, за допомогою палітри агогічних нюансів, наділяє музичний матеріал більшою пластичністю, досягаючи "живого" звучання. Задля більшої виразності, відтворення інтонацій молитовності та спираючись на провідну роль вербально тексту, диригент відхиляється від метроритмічної чіткості, та довше розспівує мелодичні звороти на дрібних тривалостях, а довгі тривалості навпаки - трохи прискорені. Темброва характеристика виконання розділу "Christe eleison" відзначається виключно світлими, легкими барвами, звучання є кришталево-прозорим, невагомим. Динамічні відтінки є дуже потаємними - переважають тихі нюанси, збільшення сили звуку (відповідно до партитурних позначень) відбувається поступово, без відвертих контрастів, зберігаючи образність просвітленої молитви. Слід зазначити, що, прагнучи відійти від статичності, одноманітності звучання, диригент в окресленому розділі мінімально використовує ланцюгове дихання та активно

застосовує цезури, підпорядковані логіці вербального тексту. Таким чином в інтерпретації Н. Едісона кожне проведення “Christe eleison” являє собою самостійну фразу, наділену індивідуальною емоційною барвою - від суму, смиренності молитви до просвітленого рішучого звертання, що підкреслено не тільки тембровою зміністю, а й поступовим збільшенням динаміки - останній такт розділу є кульмінаційним. Такий принцип розвитку драматургії спрямований на збереження цілісності форми даного розділу при подрібненні внутрішніх побудов.

Наступний розділ (7 ц.), повторення “Kyrie eleison”, не взираючи на зовнішню схожість музичного матеріалу з початковою темою (*tempo subito*), в інтерпретації Н. Едісона набуває іншого характеру - стрімкого, граційного, з виразними розмовними інтонаціями. Манера виконання є наближеною до естетики класицизму, що з боку спеціально виконавських засобів виразності втілюється у чіткості, зібраності характеру звуковидобування, точності акордової фактури, а з боку загально виконавських засобів - у вираженій контрастності як динамічних відтінків, так і штрихів. в межах такту, перші два. Особливу увагу хочеться звернути на 7 такт, який у даній інтерпретаційній версії звучить дуже легко, витончено завдяки виконанню розспіву дрібних тривалостей із інструментальною точністю, застосовуючи штрих *non legato* (що не відповідає авторській вказівці). Перед вступом басової партії у цьому ж такті диригент робить загально- хорову люфт-паузу, завдяки чому звучання набуває ще більшої граційності.

У восьмій цифрі відзначається різкий динамічний спад. Цей період є повним протиставленням попереднього “танцювального” епізоду. Для посилення відчуття образної змінності диригент не тільки уповільнює темп, та використовує штрих *legato*, але й застосовує інше темброве забарвлення - більш похмуре, з відтінком суму, тужливості. До кульмінації розділу диригент підводить поступово, не дотримуючись вказівок про раптові динамічні змінності. У звучанні кульмінаційного епізоду відчувається провідна роль емоційної складової виконання. Диригент поступово прискорює темп,

посилюючи динаміку. Окремі мотиви, у формі послідовності яких викладено кульмінаційний матеріал, від поєднує у безперервному розвитку єдиної щільної мелодичної “хвилі”, яка, по досягненні свого апогею, раптово обривається, залишаючи таким чином враження “відлуння у тиші”. Слід зазначити, що реалізація такого задуму виконання кульмінації є успішною не стільки за рахунок засобів музичної виразності, скільки завдяки внутрішній енергетиці виконавця, його особистісного усвідомлення образної сфери музики.

Після надзвичайного драматичного напруження, кода “Kyrie” (10 ц.) звучить дуже піднесено, прозоро, ніжно. У тембровій характеристиці знову повертаються виключно світлі барви. Подібно до “Christe eleison” Н. Едісон в означеному епізоді не звертається до традиційної статичності виконання, застосовуючи різноманітні агогічні нюанси, спирається на розкриття сутності канонічного тексту молитви, що відображається у природній виразності відтворення музичного матеріалу.

Таким чином можна зробити висновок, що характер узгодження музики й слова, ставлення до текстової складової звучності має великий вплив на емоційне забарвлення виконавського втілення [19, 44]. Для звучання хору “Elora Singers” властивим є осмисленість підходу до вербального тексту, осягнення внутрішньої енергії слова, закладеної у музичному образі. Як результат, з’являється гармонійне поєднання музично-звукового й образно-змістового компонентів виконавської діяльності.

Виразність, глибина процесу інтонування, пошук природних, “правдивих” інтонацій визначається Н. Едісоном, як головна задача виконавця-інтерпретатора авторського тексту. Основним шляхом до її вирішення диригент обирає акцентування уваги на особистісному ставленні хористів до звуку, вимагаючи від них усвідомленості, ясності виконання, покладання власних почуттів у основу формування звуку. “Якщо артист не переживає, не пропускає крізь себе кожний тон, до слухача долітає лише гола оболонка твору, позбавлена будь-якої духовної цінності”, - таким чином Н. Едісон охарактеризував свій основний принцип роботи з хором “Elora Singers”.

Надзвичайно тонке, “ювелірне” нюансування, притаманне даній інтерпретаційній версії, обумовлено камерністю кількісного складу виконавців (23 хористи). Значно пом’якшуючи звучання гучних градацій (FF, FFF), диригент компенсує багатогранність динамічної палітри через звертання до дрібніших відтінків р. М’якими з точки зору сили звуку є й кульмінаційні епізоди, проте емоційність виконання забезпечує яскравість та насиченість кульмінацій.

Стосовного тембрової характеристики колективу, слід зазначити, що у звучанні панують світлі, теплі, м’які барви. Висока вокальна культура кожного хориста, у тому числі широкий діапазон голосів, стає підставою для розкриття масштабного спектру регістрового забарвлення. Особливо шляхетним, оксамитовим є звучання басової партії. Жіноча група голосів характеризується легким, польотним звуком, з майже непомітним природним вібрато. Тенорову партію вирізняє світлий тон, м’яка наповненість голосів. У поєднанні всі ці характеристики утворюють бездоганний, темброво багатий ансамбль.

Висновки до Розділу 3

Подібно іншим видам виконавської діяльності, хорове виконавство має свій спектр виразних засобів, специфічних художніх та технічних прийомів. Головна особливість даного типу виконавства полягає у тому, що музичним інструментом тут постає людський голос.

Під час аналізу була виявлена наступна провідна відмінність виконавських версій: сучасним інтерпретаціям властиво розкриття, у першу чергу, обрано-емоційної складової твору, посилюється увага до виразності поетичного тексту, широко та рельєфно використовуються агогічні прийоми. У більш ранніх інтерпретаційних версіях, що відносяться до другої половини ХХ століття, відчувається певна стриманість вираження емоцій, більша увага приділяється технічному компоненту виконання.

Важливим чинником є приналежність колективу до певної географічної школи. Британським колективам притаманна інструментальність звучання, у

той час як у канадському хоровому виконавстві велика увага приділяється саме вокалізованості звучання, розкриттю повної палітри тембрових барв голосу.

ВИСНОВКИ

Духовні твори композитора складають одну з найважливіших галузей його творчості, а звертання Ф.Пуленка до духовної проблематики в останні десятиріччя життя стає магістральною лінією його творчої еволюції. Саме у цьому жанрі творчості композитор окреслює шляхи подальшого розвитку хорової культури ХХ ст. Насьогодні духовні твори композитора міцно увійшли у виконавську практику хорових колективів світу. В Україні виконання духовної музики композитора обмежено найпопулярнішими творами - кантата «Stabat Mater» та «Gloria» для сопрано, хору та симфонічного оркестру. Меса G dur Ф.Пуленка в Україні не виконувалася.

Мета дослідження - визначити аспекти композиторської та виконавської інтерпретації Меси G dur Ф.Пуленка – виконана.

У проведеному дослідженні було зроблено наступні узагальнення та висновки:

Духовна музика Ф. Пуленка – це філософське осмислення композитором сутності буття. Велика частина хорової спадщини Ф.Пуленка пов'язана з духовною тематикою, що пов'язано з естетичною та художньою прихильністю Ф.Пуленка до цього виду творчості. Композитор створив 12 опусів, що охоплюють великий жанровий діапазон різних виконавських складів – від окремих мотетів та циклів, хорових мініатюр а *capella* до масштабних творів. У ній композитор звернувся до тем і образів, співзвучних власним думкам та переживанням.

Оригінальний стиль духовних творів композитора поєднує стильові принципи різних епох. Композитор використовує виразні засоби старовинних вокальних жанрів та сучасне хорове письмо. Пошук нових гармонічних сполучень дозволив Ф.Пуленку розширити темброві барви хору. У духовних творах композитора сформувалися певні принципи драматургічного розвитку, характерні композиційні структури, створюються стійкі гармонічні комплекси, інтонаційні формули, семантичні тональності. Автор використовує деталізований підхід до вербального тексту, спираючись на музично-

текстовий принцип формотворення: музика доповнює молитовне слово, іноді ілюструючи значення окремих слів, фраз.

Меса G-dur Ф. Пуленка займає особливе місце серед хорових творів Ф. Пуленка, її стиль неодноразово було використано у наступних творах композитора. Меса є яскравим прикладом втілення традицій меси а cappella епохи Відродження. Вона стала етапним твором, що остаточно визначив стильову індивідуальність духовних хорів Ф. Пуленка. Звернувшись до головного жанру католицького богослужіння, композитор дотримався канонічних латинських текстів. Даний твір має важливу відмінність: Пуленк виключив з неї центральну за розташуванням та значенням частину ординарію – Credo (Вірую). Особливістю Меси є складний сплав різних типів хорової фактури, які стрімко змінюють одна одну. У Месі використовується композиційний принцип контрасту, при чому контраст фактурний часто доповнюється контрастом тембровим, динамічним, ритмічним, інтонаційним. Вокальні партії відрізняються самостійністю і розвиненістю, здатні миттєво переходити від tutti до ансамблю корифеїв хору. Ф. Пуленк вводить засоби перегукування тембрових груп, зіставлення високих і низьких регістрів (що характерно для ренесансної хорової техніки). Архітектоніка Меси відрізняється цілісністю, чому сприяє не тільки розвиток наскрізних ритмо-інтонаційних формул, наявність тематичних арок, але і тонального зв'язку.

Головними засобами, завдяки яким хормейстер реалізує інтерпретаційний задум є:

- якість хорового звучання, яка залежить від вокального «вуха» хормейстера та стильової спрямованості твору;
- особливості темпометроритмічної організації музики, що є результатом розуміння виконавцем сутності твору: характеру мелодії, ідеї та змісту, стилю;
- динаміка у хорі має відносний характер, що надає виконавцям простір для прояву творчої ініціативи;

- тембр звучання хору повинен бути результатом свідомого вибору співака, що залежить від образного змісту твору;
- артикуляція реалізується у засобах видобування звуку і має яскраво виражені формоутворюючі функції;
- фразування є головним показником творчої зрілості інтерпретації, це жива інтонаційно виразна музична мова твору, в основі якої лежить володіння музичною фразою;

Усі елементи інтерпретації реалізуються у рамках певного стилю, а глибина розуміння виконавцем стилю твору залежить від рівня його артистичного професіоналізму.

Багата образно-змістовна палітра Меси G-dur Ф. Пуленка викликала цілий ряд інтерпретацій, які спрямовані на відтворення композиторського задуму і одночасно демонструють оригінальне прочитання авторського тексту. Об'єктами дослідження роботи були вибрані та проаналізовані три інтерпретації: хор хлопчиків Кембріджського коледжу (1976 р.), хор Р. Шоу (1989 р. США), камерний хор «Elora singers (2013 р., Канада).

Компаративний аналіз виконавських версій Меси G-dur Ф. Пуленка здійснено на основі таких критеріїв:

а) Історико-національний (історико-географічний). Колектив Роберта Шоу протягом багатьох років залишався еталоном майстерності. Із Франсісом Пуленком Роберта Шоу пов'язували товариські взаємини, що дозволило хору зробити інтерпретацію максимально приближену до вимог композитора. Особливості інтерпретаційної версії Кембріджського коледжу зумовлені як віковим складом хору та генетичним зв'язком з традиціями духовної хорової культури Британії. Камерний хор «Elora Singers» створено з професійних співаків-вокалістів, їх голоси підібрані за тембром та силою, що дозволяє колективу досягти майстерності у виконанні.

в) Темпо-метроритмічна організація виконавського процесу. Виконання хору Кембріджського коледжу характеризує прискорення темпів, що надає образу меси деякої легкості та граціозності, що, на наш погляд, йде від вікових

особливостей колективу. Темпи в інтерпретації хору «Robert Shaw Chorale» більше збігаються в визначенням композитора, але іноді уповільнені. Уповільнення темпів впливає з особливостей трактування Меси як суто церковного жанру, який призначений для богослужіння. Інтерпретації ансамблю «Elora singers» притаманна яскрава емоційність та виразність виконання, яка вирізняє високопрофесійний рівень колективу. Темпова свобода та наявність агогічних зрушень надають інтерпретації рис концертності.

с) Темброва палітра. Традиційне, чисте темброве звучання хору хлопчиків а *carpella*, яке передбачав сам композитор, асоціюється із старовинними месами епохи Відродження. Тембр хору «Robert Shaw Chorale» вирізняється «вузькою звуковою зоною», наявністю високих обертонів, м'якістю та прозорістю. Камерний хор «Elora singers» вирізняє висока вокальна культура та тембрально підібраний склад професійних голосів, що стає підставою для розкриття масштабного спектру регістрово-тембрового забарвлення хору.

d) Динамічна шкала. Для всіх інтерпретацій є характерним типологізація засобів динаміки, тобто усі колективи дотримуються партитурних вказівок автора. Надзвичайно тонке, “ювелірне” нюансування, притаманне інтерпретаційній версії «Elora singers», значно пом'якшуючи звучання гучних градацій (FF, FFF), диригент компенсує багатогранність динамічної палітри через звертання до дрібніших відтінків *p*.

e) Специфіка хорового інтонування є основним показником досконалості інтерпретацій. Кожна інтерпретація має певні особливості інтонування, що виявляється у емоційно-смісловому вимовленні звуків. Інтонування в інтерпретаціях відрізняються: широтою дихання, гнучкістю фразуванням, смисловою якістю інтервалів.

Таким чином, у результаті дослідження було виявлено особливості виконавських трактовок твору. Спираючись на особисте розуміння образно-сміислової логіки твору, колективи формують оригінальні трактовки, що

характеризується різноманітністю засобів виконавської виразності. Так, колектив Коледжу вбачає свою виконавську задачу у створенні яскравого образу при постійній динамізації загального розвитку.

Колектив Роберта Шоу, навпаки, схиляється до медитативного сприйняття Божественного у Месі, що проявляється у самій якості звучання та темповому вирішенні. Камерний хор «Elora singers» вирізняє темброве багатство, осмисленість тексту, розширення нових смислових меж твору.

Аналіз аудіозаписів виявив загальну тенденцію сучасного хорового виконавства - поступове підвищення виконавської майстерності колективів, що спрямована на розкриття задач художнього виміру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеева Л.К, Григорьев В.Ю. Зарубежная музыка XX века. Москва: Знание, 1986. 192 с.
2. Антонова О.А. Католицизм и искусство: XX век. Москва: Мысль, 1985. 175 с.
3. Горюхина Н.А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ: Музична Україна, 1985. 112 с.
4. Горюхіна Н.О. Композиція музичного твору // Наук. вісн. Нац. муз. академії України. Випуск 7: Київ, 2000.
5. Друскин М.С. О западно-европейской музыке XX века. Москва: Сов. Композитор. 1973. 272 с.
6. Живов В.Л. Теория хорового исполнительства. Москва: Изд-во МГТУ им. Н. Э. Баумана. 1998. 188 с.
7. Зыбина К.И. Взаимодействие светского и церковного в музыке: Автореферат дис. ... канд. иск. Москва, 2011. 23 с.
8. Корыхалова Н. П. Музыкальное произведение и исполнитель: (Проблема и ее разработка в XX веке): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб, 1971. 20 с.
9. Каганэ Л.Л. Испанская живопись XVI-XVIII веков в Эрмитаже: очерк-путеводитель. 2-е изд. СПб: Аврора, 1977. 112 с.
10. Киндюхина Е.А. Музыкальный театр Франсиса Пуленка: Автореферат дис. ... канд. иск. Москва, 2011. 26 с.
11. Кожаева СБ. Традиции и новаторство в Мессе De Notre Dame Гильома де Машо // Musicus. 2010. № 1-2 (20-21). С. 32-34.
12. Лаврентьева И.В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1978. - 77 с.
13. Лебедев С.К, Поспелова Р.Л. Musica Latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. — СПб.: Композитор, 2000. - 256 с.
14. Левандо П.П. Проблемы хороведения. - Л.: Музыка, 1974. - 282 с.

15. Левская Е.В. Нотр-Дам де Рок-Амадур и духовные сочинения Франсиса Пуленка // Жизнь религии в музыке: Сб. ст. / Ред.-сост. Т.А. Хопрова. СПб: Сударыня, 2006. С. 168-181.
16. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації// Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського № 1: науковий журнал. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. С. 106 – 111
17. Медведева И.А. Французское сопротивление и музыка // Музыка в борьбе с фашизмом: Сб. ст. Москва: Советский композитор, 1985. С. 207-230.
18. Розеншильд К. К. История зарубежной музыки. Москва: Музыка, 1978. 544 с.
19. Серганюк Л.І. Методика аналізу хорових творів: навч. посібник. Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника, 2015. 190 с.
20. Симакова Н.А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. Москва: Музыка, 1985. 370 с.
21. Смирнова И. Мантенья А. Европейская живопись XIII-XX вв.: Энциклопедический словарь / Ред. И. Шкирич. - Москва: Искусство, 1999. С. 264-266.
22. Способин И.В. Музыкальная форма. 7-е изд. Москва: Музыка, 1984. 400 с.
23. Сюта Б.О. Формотворення у сучасній музиці та підходи до його аналізу у системі вузівської освіти // Мистецтвознавчі записки. Випуск 1: зб. наукових праць. Київ, 2001. С.11-15;
24. Холопова В.Н. Три стороны музыкального содержания // Материалы I Российской научно-практической конференции: Музыкальное содержание: наука и педагогика/ Ред.-сост. В.Н. Холопова. Москва-Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. С.55-76.
25. Цыбко Е.Н. Французский мотет от Люлли до Куперена // Сборник научных трудов: Музыкальное искусство барокко: стили, жанры,

- традиции исполнения/ Сост. Т.Н. Дубравская, А.М. Меркулов. Москва: МГК, 2003. С. 67-90.
- 26.Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
- 27.Arbej D. Francis Poulenc et la musique populaire: Ph. D. Universite Paris-Sorbonne, 2011. 330 p.
- 28.Bernac P. Francis Poulenc et ses melodies. Paris: Buchet-Chastel, 1978. 220 p.
- 29.Brun-Cosme J. Messe en sol majeur // Les Cahiers de Francis Poulenc / Ed. S. Basinger (№1), 2008.Paris: Michel de Maule. P. 57-68.
- 30.Care C. Francis Poulenc et le mecenat prive [Електронне джерело]. Режим доступу: <http://www.poulenc.fr.html>
- 31.Collaer P. Les compositeurs issus du groupe de «Six». George Auric et Francis Poulenc // Collaer P. La musique moderne. Paris: Elsevier, 1955. P. 188-195.
- 32.Daniel K. W. Poulenc's choral works with orchestra // Francis Poulenc: Music, Art and Literature / Ed. S. Buckland, M. Chimenes. Aldershot: Ashgate, 1999. P. 48-86.
- 33.Gouverne Y. Conference a Rocamadour // Les Cahiers de Francis Poulenc / Ed. S. Basinger (№ 2). Paris: Michel de Maule, 2009. P. 18-36.
- 34.Laederich A. La premiere audition a Londres des Litanies a la Vierge noire par Nadia Boulanger // Francis Poulenc et la voix: texte et contexte: Publication des actes du colloque «Francis Poulenc et la voix», 19-21 avril 2001 / Ed. A. Ramaut. - Saint-Etienne: Symetrie, 2002. - P. 153-168.
- 35.Lespinard B. L'oeuvre chorale de Poulenc: Page d'or du chant francais a cappella? // Francis Poulenc et la voix: texte et contexte: Publication des actes du colloque «Francis Poulenc et la voix», 19-21 avril 2001 / Ed. A. Ramaut. - SaintEtienne: Symetrie, 2002. P. 139-152.
- 36.Mellers W. Francis Poulenc. Oxford: Oxford University Press, 1995. 208 p.

37. Miscevic P., Fournier D. Poulenc et Italie: Catalogue. — Roma: Ambassade de France en Italie, 2006. 95 p.
38. Poulenc F. A batons rompus: ecrits radiophoniques; precede Journal de vacances, et suivi de Feuilles americaines / Ed. L. Kayas. Aries : Actes Sud, 1999. 248 p.
39. Poulenc F. Correspondance 1910-1963 / Reunie, choisie, presentee et annotee par M. Chimenes. Paris: Fayard, 1994. 1128 p.
40. Poulenc F. Entretiens avec Claude Rostand. Paris: Rene Julliard, 1954. 223 p.
41. Rostand C. Un Maitre de la musique religieuse contemporaine [Электронне джерело] // Hommage a Francis Poulenc / Le journal Musical Francais. Режим доступу: http://www.poulenc.fr/downloads/poulenc_frederic_blanc.pdf
42. Schmidt C.B. Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc. London: Pendragon Press, 2001. 621 p.
43. Schmidt C.B. Francis Poulenc and Robert Shaw: A Remarkable Symbiotic Relationship // The Musical Quarterly, 2010. P. 329-359.
44. Schmidt C.B. The Music of Francis Poulenc (1899-1963): A Catalogue. Oxford: Clarendon Press, 1995. 608 p.
45. Werner W.K. The Harmonic Style of Francis Poulenc: Ph. D. The University of Iowa, 1966. 216 p.

2



à la mémoire de mon père

MESSE EN SOL MAJEUR

POUR CHŒURS A CAPPELLA

FRANCIS POULENC

I

KYRIE

Animé et très rythmé ♩ = 84
(Commencer en dessous du mouvement)

Ky - ri - e e - le - i - son -

f Ky - ri - e

mf Ky - ri - e

SOPRANOS

ALTOS

TÉNORS

BASSES

Ky - ri - e e - le - i - son -

Ky - ri - e

Tempo subito (sans trainer)

S. Ky-rie e-lei-son Ky-rie e-lei-son

A. e-lei-son Ky-rie e-lei-son

T. Ky-rie e-lei-son Ky-rie e-lei-son

B. e-lei-son Ky-rie e-lei-son

Copyright 1937 by Rouart Lerolle et C^{ie}
EDITIONS SALABERT S.A. 22, rue Chauchat, Paris

R. I. 11991 & C^{ie}

Printed in France

Tous droits d'exécution publique, de
reproduction, d'arrangements et
d'adaptation réservés pour tous pays

1 6 SOLI

sf *p*

S. Ky - ri - e e - le - i - son

A. Ky - ri - e e - le - i - son *p très doux* e - le - i - son

3 TEN. SOLI (Falsetto)

T. Ky - ri - e e - le - i - son *p très doux* e - le - i - son

B. Ky - ri - e e - le - i - son *p très doux* e - le - i - son

p *f subito* **2**

4 S. Ky - ri - e Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

S. Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

A. Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

2 T. *p* (naturels) Ky - ri - e Ky - ri - e e - le - i - son

T. Ky - ri - e e - le - i - son *f* e - le - i - son

B. Ky - ri - e

mf *f subito*

S. Ky - ri - e e - le - i - son *f* Ky - ri - e e - le - i - son

A. e - le - i - son *f* Ky - ri - e e - le - i - son

T. *mf* Ky - ri - e e - le - i - son *f* Ky - ri - e *f*

B. *mf* Ky - ri - e e - le - i - son *f* e - le - i - son

R.L. 11031 & Co.

3 *ff*

S. Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i -

A. Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i -

T. Ky - ri - e Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i -

B. e - le - i - son e - le - i -

4 *p* *strictement très doux*

S. - son Christe e - le - i - son Chris - te e - le - i - son *pp* 9 SOP. SOLI
Christe e - le - i - son

A. - son *p* Chris - te e - le - i - son *pp* 3 ALT. SOLI
Christe e - le - i - son

T. - son e - le - i - son

B. - son

(a 3) a. **5** *mf* TOUS *f subito*

9 S. (a 6) Chris - te e - le - i - son Chris - te e - le - i - son

3 A. Chris - te e - le - i - son Chris - te e - le - i - son

T. e - le - i - son

1. e - le - i - son

B. e - le - i - son

2. e - le - i - son

6 sans presser

S. Chris - te e - le - i - son Chris - te

A. *ff* Chris - te e - le - i - son Chris - te e - le - i - son e - le - i - son

T. *ff* e - le - i - son e - le - i - son

B. *ff* e - le - i - son Chris - te e - le - i - son Chris - te

2. e - le - i - son e - le - i - son Chris - te

7 strictement

S. Ky - ri - e e - le - i - son

A. *ff* Ky - ri - e e - le - i - son

T. *ff* Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e

B. *ff* Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son

8

S. Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e

A. Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e Ky - ri - e e - le - i - son

T. *clair* Ky - ri - e *naturel* Ky - ri - e *p* Ky - ri - e e - le - i - son

B. *p* e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

R. L. 11991 & C^o

9 *ff*

S. Ky - ri - e Ky - ri - e

A. *mf* Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e Ky - ri - e

T. *mf* Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e Ky - ri - e

B. *mf* Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e Ky - ri - e

S. Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

A. Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

T. *mf* Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

B. *mf* très soutenu Ky ri e Ky - ri - e Ky - ri - e e - le - i - son

10 *ppp* *pp*

S. e - le - i - son e - le - i - son

A. *ppp* e - le - i - son e - le - i - son

T. *ppp* e - le - i - son e - le - i - son

B. *ppp* e - le - i - son e - le - i - son

II GLORIA

Très animé ♩ = 104 DIV.

SOPRANOS
et in ter.ra pax ho.mi.ni.bus

ALTOS
et in ter.ra pax ho.mi.ni.bus

TÉNORS

1
BASSES
Glori.a in ex.celsis De.o

2
Glori.a in ex.celsis De.o

11

S.
Be . ne . di . ci mus te

A.
bo . nae volun . ta - tis — Lau . da . mus te

T.
bo . nae volun . ta - tis — Lau . da . mus te

1
bo . nae volun . ta - tis — Be . ne . di . ci mus te

2
Lau . da . mus te

12

S.
Glo . ri . fi . camus te Gra - ti - as a - gi -

A.
A - do . ramus te Gra - ti - as a - gi -

T.
A - do . ramus te

1
Glo . ri . fi . camus te

2
A - do . ramus te

R. L. 11991 & C^o

4 SOLI *p subito* *mf* TUTTI **13**

S. mus ti. bi propter magnam glo. ri. am tu. am

A. mus ti. bi propter magnam glo. ri. am tu. am *ff* Do. mi. ne De. us

T. ti. bi propter magnam glo. ri. am tu. am *ff* Do. mi. ne De. us

1. ti. bi propter magnam glo. ri. am tu. am *ff*

B. ti. bi propter magnam glo. ri. am tu. am *ff*

2. Do. mi. ne De. us

ff **14**

S. Rex cœles. tis Do. mi. ne Fi. li

A. De. us Pa. ter om. ni. po. tens Do. mi. ne Fi. li

T. De. us Pa. ter om. ni. po. tens Do. mi. ne Fi. li

1. Rex cœles. tis Do. mi. ne Fi. li

B. Rex cœles. tis Do. mi. ne Fi. li

2. De. us Pa. ter om. ni. po. tens Do. mi. ne Fi. li

ff

S. Je. su Chri. ste Je. su Chris. te

A. u. ni. ge. ni. te Je. su Chri. ste Je. su Chris. te

T. Je. su Chri. ste Je. su Chris. te

1. u. ni. ge. ni. te Je. su Chri. ste Je. su Chris. te

B. u. ni. ge. ni. te Je. su Chri. ste Je. su Chris. te

2. Je. su Chri. ste Je. su Chris. te

15 *strictement* *p* **TUTTI**

S. *6 SOLI* *pp* *très lié* A - gnus De - i -

A. Do - mi - ne De - us *p* **TUTTI** A - gnus De - i -

T. *3 SOLI* *pp* Do - mi - ne De - us *p* **TUTTI** A - gnus De - i -

B. *3 SOLI* *pp* Do - mi - ne De - us *p* **TUTTI** A - gnus De - i -

16 *sans presser*

3 SOP. SOLI Do - mi - ne De - us Agnus De - i -

A. *p* Fi - li - us Pa - tris Fi -

A - gnus De - i Fi - li - us Pa -

3 TEN. SOLI Do - mi - ne De - us A - gnus *p* *très lié*

T. Fi - li - us Pa - tris Fi -

pp

B. *pp* A - gnus De - i Fi - li - us Pa -

A - gnus De - i Fi - li - us A -

17 *long* *strictement* *absolument sans presser*

S. - li - us Pa - tris Pa - tris *ff* *très sec*

A. - tris Fi - li - us Pa - tris qui tol - lis

T. - li - us Pa - tris Pa - tris *ff* *très sec*

1 - tris Fi - li - us Pa - tris qui tol - lis

B. *2* - tris Fi - li - us Pa - tris *ff* *très sec et scandé*

qui tol - lis pec - ca - ta

R L 11991 & Cie

ff *très lié*
 S. mi.se.re.re nobis
 A. pec.ca.ta mun.di *ff* qui tol.lis
 T. mi.se.re.re nobis
 1. pec.ca.ta mun.di *ff* qui tol.lis
 2. mun.di qui tol.lis qui tol.lis pec.ca.ta

19

ff
 S. sus.ci.pe sus.ci.pe
 A. pec.ca.ta mun.di
 T. sus.ci.pe sus.ci.pe
 1. pec.ca.ta mun.di
 2. mun.di qui tol.lis

20 *subito p*
à peine cédé
 3 SOLI

ff
 S. Qui se.des ad dex.te.
 A. de.pre.ca.ti - o.nem nos.tram *ff* Qui se.des ad dex.te.
 T. de.pre.ca.ti - o.nem nos.tram
 1. de.pre.ca.ti - o.nem nos.tram
 2. *3 SOLI* *très doux*
 Qui se.des ad dex.te.

subito ff
et au mouvt
TUTTI

S. *ram Pa-tris mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no -*

A. *ram Pa-tris mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no -*

T. *s SOLI mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no -*

1 *Pa-tris mi - se - re - re no -*

2 *ram mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no -*

très sec

21 *sans presser*

S. *- bis Tu so - lus Dominus*

A. *- bis Tu so - lus Dominus*

T. *- bis*

1 *- bis Quo - ni - am tu so - lus Sanctus Tu so - lus Dominus*

2 *- bis Quo - ni - am tu so - lus Sanctus*

S. *Je - su Chris - te Je - su Chris - te -*

A. *Tu solus Al - tis - si - mus Je - su Chris - te Je - su Chris - te -*

T. *Tu solus Al - tis - si - mus Chris - te Chris - te -*

1 *Tu solus Al - tis - si - mus Je - su*

2 *Tu solus Al - tis - si - mus Je - su Je - su*

sempre ff

RL 11991 & C^o

22 Toujours sans presser

S. cum Sancto Spi - ri - tu In glo - ri - a
f bien soutenu *f*

A. cum Sancto Spi - ri - tu Cum Sancto Spi - ri - tu cum Sanc - to Spi - ri - tu
f

T. Cum Sancto Spi - ri - tu cum Sanc - to Spi - ri - tu
f

B. Cum Sancto Spi - ri - tu cum Sanc - to Spi - ri - tu

23 (éclatant et joyeux)

S. inglo - ri - a De - i inglo -
f **TUTTI**

A. A - men inglo - ri - a De - i Pa - tris inglo - ri -
 (à 3) *mf* **TUTTI**

T. De - i Pa - tris A - men inglo - ri - a De - i Pa - tris inglo -
 (à 3) *f* **TUTTI**

1. A - men inglo - ri - a De - i Pa - tris inglo - ri -
 (à 3) *f* **TUTTI**

B. A - men inglo - ri - a De - i Pa - tris inglo - ri -
 (à 3) *f* **TUTTI** *très marqué*

De - i Pa - tris in glo - ri - a De - i

24

Céder à peine

S. ri - a De - i Pa - tris A - men.
très marqué

A. a De - i De - i Pa - tris A - men.
très marqué

T. ri - a De - i Pa - tris A - men.
très marqué

1. a De - i De - i Pa - tris A - men.
très marqué

B. Pa - tris De - i Pa - tris A - men.
très marqué

III SANCTUS

Très allant et doucement joyeux ♩ = 120

SOPRANOS
Sanctus Sanctus San - ctus Sanctus Sanctus

ALTOS
Sanctus Sanctus San - ctus Sanctus Sanctus

TÉNORS
San - ctus Sanctus Sanctus

25

S. San - ctus San - ctus

A. San - ctus San - ctus

T. San - ctus San - ctus

S. San - ctus Sanctus Sanctus San - ctus

A. San - ctus Sanctus Sanctus San - ctus

T. San - ctus Sanctus Sanctus San - ctus

RL 11991 & C^{ie}

26 sans aucun crescendo jusqu'à 27
toujours *p*

S. San-ctus Sanctus San-ctus San-ctus San-

A. San-ctus Sanctus San-ctus San-ctus San-

T. San-ctus Sanctus San-ctus San-ctus San-

B. San-ctus Sanctus très doux San-ctus San-ctus San-

S. -ctus San-ctus Do - minus
f subito

A. -ctus San-ctus Do - minus
f subito

T. -ctus San-ctus Do - minus
f subito

B. -ctus San-ctus Do - minus
f subito

R. L. 11991 & c^{ie}

28 *ff* *très violent*

S. De - us Do - minus De - us Sabaoth

A. De - us Do - minus De - us Do - minus Deus

mi - nus De - us Do - minus Deus

De - us Do - minus De - us Do - minus Deus

B. De - us Do - minus De - us Do - minus Deus

De - us Do - minus De - us Do - minus Deus

29 *pp* *très doux* **TUTTI**

4 SOLI S. Sa - ba - oth Ple - ni sunt

De - us Ple - ni sunt

4 SOLI A. Sa - ba - oth Ple - ni sunt

les AUTRES Do - minus De - us Ple - ni sunt

4 SOLI T. Do - minus Et - us eæ -

Do - minus De - us

B. Do - minus De - us Ple - nisunt

Do - minus De - us

R. L. 11991 & C^{ie}

S. cœ - - li cœ - - li et ter - - ra
 cœ - li et ter - ra ple - - ni sunt cœ - li et ter - ra

A. cœ - li et ter - ra ple - - ni sunt cœ - li et ter - ra
 cœ - li et ter - ra ple - - ni sunt cœ - li et ter - ra

T. - - - - - li
 4 SOLI P ter - - - - - ra

B. cœ - - li cœ - - li et ter - - ra

sempre p *mf* **30** *f*

S. ple - ni sunt cœ - li cœ - li et ter - - ra Ple - nisunt
 ple - ni sunt cœ - li et ter - ra cœ - li et ter - - ra Ple - nisunt

A. ple - ni sunt cœ - li et ter - ra ple - ni sunt cœ - li et ter - ra Ple - nisunt
 ple - ni sunt cœ - li et ter - ra ple - ni sunt cœ - li et ter - ra Ple - nisunt

T. ple - ni sunt cœ - li glo - -
 ple - ni sunt cœ - li Ple - nisunt

B. ple - ni sunt cœ - li et ter - ra ple - ni sunt cœ - li et ter - ra Ple - nisunt
 Ple - nisunt

crescendo poco a poco

S. cœ - li glo - ri.a tu - a glo -

A. cœ - li glo - ri.a tu - a glo -

T. - ri a glo - ri.a tu - a glo -

B. cœ - li glo - ri.a tu - a glo -

31 *ff*

S. - ri - a glo - ri - a glo -

A. - ri - a glo - ri - a glo -

T. - ri - a glo - ri - a glo -

B. - ri - a glo - ri - a glo -

RL 11991 & Cie

32 absolument sans ralentir *fff*

S. - ri - a glo - ri.a tu - a a tu - a
 A. - ri - a glo - ri.a tu - a a tu - a
 T. - ri - a glo - ri.a tu - a a tu - a
 B. - ri - a glo - ri.a tu - a a tu - a

33 strictement le double plus lent $\text{♩} = 60$

S. Ho - san.na in ex.cel.sis Ho - san.na in ex.cel.sis
 A. Ho - san.na in ex.cel.sis Ho - san.na in ex.cel.sis
 T. Ho - san.na in ex.cel.sis Ho - san.na in ex.cel.sis
 B. Ho - san.na in ex.cel.sis Ho - san.na in ex.cel.sis

34

S. Ho - san.na in ex.cel.sis Ho - san.na in ex.cel.sis
 A. Ho - san.na in ex.cel.sis Ho - san.na in ex.cel.sis
 T. Ho - san.na in ex.cel.sis Ho - san.na in ex.cel.sis
 B. Ho - san.na in ex.cel.sis Ho - san.na in ex.cel.sis

Durée 1' 55"

IV BENEDICTUS

Calme mais sans lenteur $\text{♩} = 69$

pp

SOPRANOS
Be . ne . dic . tus be - ne . dic . tus be - ne - dictus be .

ALTOS
Be - ne . dic - tus be . ne . dic . tus be - ne - dictus be .

TÉNORS
Be - ne . dic - tus be . ne . dic . tus be - ne - dictus be .

BASSES
Be - ne . dic - tus be . ne . dic . tus be - ne - dictus be .

pp **35** *pp*

S.
- ne - dictus qui ve - nit in no - mi . ne qui ve - nit in

A.
- ne - dictus qui ve - nit in no . mi . ne - qui ve - nit in

T.
- ne - dictus -

B.
- ne - dictus -

f **36** *p*

S.
no - mi . ne in no - mi . ne Do . mi - ni in no . mi - ne

A.
no - mi . ne in no - mi . ne Do . mi - ni in no . mi - ne

T.
très doux
La Moitié *f*
in no . mi . ne in no - mi . ne Do . mi - ni

B.
pp
ve - nit in no - mi - ne

R. L. 11991 & C^o

37 *sempre p*

S. Do - mi - ni Do - mi - ni in no - mi - ne Do - mi - ni

A. Do - mi - ni Do - mi - ni in no - mi - ne Do - mi - ni

T. Do - mi - ni in no - mi - ne Do - mi - ni

B. Do - mi - ni in no - mi - ne Do - mi - ni

1ères BASSES
Toujours doucement soutenu

38 *subito pp*

S. in no - mi - ne Do - mi - ni in no - mi - ne Do - mi - ni

A. in no - mi - ne Do - mi - ni in no - mi - ne Do - mi - ni

T. in no - mi - ne Do - mi - ni

B. in no - mi - ne Do - mi - ni

ff bien en dehors

39

S. in nomine Domi - ni Benedictus qui ve - nit in no - mine Do.

A. in nomine Domi - ni Be - nedic - tus qui ve - nit in no - mine Do.

T. in nomine Domi - ni Be - nedic - tus qui ve - nit in no - mine Do.

B. Be - nedic - tus qui ve - nit in no - mine Do.

1ères BASSES

40 *f* *p subito* *p* *f* 21

S. *f* *p subito* *p* *f*
 - mi - ni in no - mi - ne Do mi - ni no - mi - ne Do - mi - ni —

A. *f* *p subito* *p* *f*
 - mi - ni in no - mi - ne Do mi - ni no - mi - ne Do - mi - ni —

T. *f* *p subito* *p* *f*
 - mi - ni in no - mi - ne Do mi - ni no - mi - ne Do - mi - ni —

1. *f* *p subito* *p* *f*
 - mi - ni in no - mi - ne Do mi - ni no - mi - ne Do - mi - ni —

B. *p très doux*
 in no - mi - ne Do mi - ni no - mi - ne Do - mi - ni —

41 *♩ = 60*

S. *Ho - san - na in ex.cel.sis Ho - san - na in ex.cel.sis*

A. *Ho - san - na in ex.cel.sis Ho - san - na in ex.cel.sis*

T. *Ho - san - na in ex.cel.sis Ho - san - na in ex.cel.sis*

1. *Ho - san - na in ex.cel.sis Ho - san - na in ex.cel.sis*

B. *Ho - san - na in ex.cel.sis Ho - san - na in ex.cel.sis*

42

S. *Ho - san - na in ex.cel.sis Ho - sanna in ex.cel.sis*

A. *Ho - san - na in ex.cel.sis Ho - sanna in ex.cel.sis*

T. *Ho - san - na in ex.cel.sis Ho - sanna in ex.cel.sis*

1. *Ho - san - na in ex.cel.sis Ho - sanna in ex.cel.sis*

B. *Ho - san - na in ex.cel.sis Ho - sanna in ex.cel.sis*

KL 11991 © Cie

Durée 3' 20"



AGNUS DEI

Très pur, très clair et modéré ♩ = 64

1 SOPRANO SOLO

p A - - - - gnus A - - - - gnus

f subito A - - - - gnus De - i A - - - - gnus

De - - - - i Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

43

S. *p* A - gnus A - - - - gnus De - i A - - - -

A. *f* A - - - -

T. *f* A - - - -

B. *p* A - gnus A - - - - gnus De - i

S. - gnus De - i *pp très sourd*

A. - gnus De - i *f* Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di *pp très sourd.*

T. - gnus De - i *f* Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di *pp très sourd.*

B. *f* Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

R. L. 11991 & C^{ie}

44 SOP. SOLO 23

S. *p* - re no - bis A - - - gnus A - - gnus De - i

A. ALT. SOLO A - - - gnus

les Autres A - - - gnus

T. 1 SOLO - re no - bis A - - gnus De - i

B. *pp* la Moitié A - - - gnus

45 TUTTI *pp*

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no - bis mi -

A. *pp* TUTTI Mi - se - re - re no - bis mi -

T. TUTTI *pp* Mi - se - re - re no - bis mi -

B. TUTTI *pp* Mi - se - re - re no - bis mi -

46 SOP. SOLO *pp*

S. - se - re - re nobis mi - se - re - re nobis A - - gnus - A -

A. ALT. SOLO - se - re - re nobis mi - se - re - re nobis A - - gnus -

T. - se - re - re nobis mi - se - re - re nobis

B. *pp* - se - re - re nobis mi - se - re - re nobis

47

S. - gnus De - i Qui tol - lis pec - ca - ta mundi Qui tol - lis

A. Qui tol - lis pec - ca - ta mundi Qui tol - lis

T. Qui tol - lis pec - ca - ta mundi Qui tol - lis

B. Qui tol - lis pec - ca - ta mundi Qui tol - lis

Très calme mais
pp sans tristesse

48 *mf*

S. pecca.ta mundi Do - na no - bis pa.cem Do - - -na no_bis

A. pecca.ta mundi Do - na no - bis pa.cem Do - - -na no_bis

T. pecca.ta mundi Do - na no - bis pa.cem Do - - -na no_bis

B. pecca.ta mundi Do - na no - bis pa.cem Do - - -na no_bis

pecca.ta mundi Do - na no - bis pa.cem

49 *pp* très doux

S. 3 SOLI TUTTI no - bis pa - cem Do - na no_bis pa - cem

A. 3 SOLI TUTTI no - bis pa - cem Do - na no_bis pa - cem

T. 3 SOLI TUTTI no - bis pa - cem Do - na no_bis pa - cem

B. 3 SOLI TUTTI no - bis pa - cem Do - na no_bis pa - cem

Do - na no_bis pa - cem

50 *p* Do - na no - bis SOLO (*pp* sans aucune nuance très égal) TUTTI *pp*

S. Do - - na - - - Do - na a - - - a - - - Pa.cem

A. no - - - bis Pa.cem

T. Pa.cem

B. Pa.cem

Durée 4'

Imprimerie Rolland Père et Fils

R.L. 11991 & C^{ie}

Anost - Août 1937
BUCHARDT