

Алёна Васильева,
(Петрозаводская государственная консерватория
имени А. К. Глазунова)

Научный руководитель:
И. В. Копосова, кандидат искусствоведения, доцент

КАНТАТА «СНЕЖНЫЙ ВЕЧЕР» ФРАНСИСА ПУЛЕНКА: ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИЧЕСКОЙ И МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Кантата «Снежный вечер» (*Un soir de neige*) написана в 1944 году французским композитором Франсисом Пуленком на стихи Поля Элюара. С созданной годом ранее кантатой композитора – «Лик человеческий» (*Figure humaine*, 1943) – она составляет своего рода диптих. Оба сочинения стали реакцией на события Второй мировой войны: в «Лике человеческом» – это масштабное выражение от лица целого народа, а в «Снежном вечере» – более камерное, от лица одного человека.

Две кантаты по-разному освещены в русскоязычной литературе: особенности «Лица человеческого» получили общую характеристику, кантата «Снежный вечер», несмотря на свои художественные достоинства, практически не затронута вниманием исследователей¹. Это побуждает обратиться к данному сочинению. В настоящей работе кантата будет описана с точки зрения особенностей ее поэтической и музыкальной композиции.

Кантата «Снежный вечер» предназначена для шести голосов или хора а cappella и названа композитором камерной². Подобное жанровое обозначение подчеркивает интимный, лирический характер этого произведения, она наполнена чувствами одиночества и безнадежности, которые переживали французы в годы оккупации. Текст сочинения связан с образами зимнего мороза и страха.

¹ Например, в единственной на русском языке монографии, посвященной творчеству Ф. Пуленка и принадлежащей И. Медведевой, «Лик человеческий» получает разбор, а «Снежный вечер» только упоминается [2].

² Вообще авторское обозначение этого сочинения – *petite cantate* – буквально переводится как «малая кантата», однако во всей литературе «Снежный вечер» называется камерной кантатой [см.: 2, 261]. Считается, что жанр камерной кантаты возник в XX веке как разновидность жанра кантаты. Среди иных сочинений в этом жанре – «Cantata profana» Б. Бартока (1930), кантаты П. Хиндемита [см.: 1].

Кантату составили стихи, вошедшие в поэтический сборник П. Элюара «Достойные жить» (Dignes de vivre, 1944), все они названы по первым строкам стихов³, положенных в основу цикла:

- 1) De grandes cuillers de neige (Большие ложки снега)
- 2) La bonne neige (Хороший снег)
- 3) Bois meurtri (Раненый лес)
- 4) La nuit le froid la solitude (Ночь, холод, одиночество)

Сюжет первого стихотворения можно трактовать довольно конкретно: в нем представляется картина зимнего леса, по которому пробирается группа людей, стараясь скрыться от врага. О происходящем, об их настроении и состоянии нам повествует герой: «И крепким словом встречаем мы упрямую зиму». В этих словах ощущаются далёкие друг от друга состояния: злость, потерянности и одиночество. Последнее остро ощущается в следующих строках, где говорится, что у каждого есть свое место на Земле.

Поэзия Поля Элюара по-особому уникальна и может быть трактована по-разному. Это, например, ощутимо во втором номере, который построен на олицетворении фигур человека и волка. Это сравнение, с одной стороны, помогает увидеть образ главного героя: *Бесстрашный волк, и это всегда / Самый красивый волк* (прилагательное «красивый» подразумевает «большой», «сильный»). С другой стороны, иные характеристики могут указывать на образ врага: *Позор преследуемому зверю / В погоне со стрелой в сердце / Оставляет следы мучительной добычи*. Завершающие же стихи «предрекают» смерть: *...и это всегда / Последний живой, которому грозит / Абсолютная полнота*

³ В основу первого номера кантаты легло стихотворение «Огонь» (Le feu), второго – «Волк» (Un Loup), третьего – «Последний миг» (Dernier Instants), в основу четвертого положено стихотворение «Извне» (Du dehors). Композитор отказывается от авторских названий, вероятно, заголовки создавали конкретные и не нужные для кантаты смысловые акценты. В беседе с музыковедом Стефаном Оделем Пуленк признавался, что Элюар соглашался на любые его изменения, поскольку заглавие, подходящее для книг, не всегда оказывалось подходяще для названия номеров кантаты или для песен в вокальном цикле [5, с. 51]. К сожалению, второй номер не представлен в русскоязычном переводе, поэтому в статье цитируется дословный перевод стихотворения, в остальных случаях – переводы С. Северцева[7].

смерти. Здесь мы чувствуем и страх главного героя, а также и отношение к врагу.

Третий номер кантаты можно считать кульминационным для развития внутреннего сюжета цикла. Если в предыдущих номерах мы наблюдали волнение, искания героя, то здесь он успокаивается, принимая все тяготы, выпавшие на его долю, раскаивается в своей жизни и своей смерти.

Заключительный четвертый номер начинается эмоционально ярко, торжественно – в динамике *ff* – *fff*, что абсолютно противоречит тексту: *Ночь, одиночество, холод. / Запертый в темноте*. Это своего рода выражение стойкости героя, его крепкого характера и принятия существующей реальности: *Но для меня и небо / Заперто на засов*.

Все четыре стихотворения написаны в форме свободного стиха – верлибра⁴. Они небольшие по объёму (состоят из 7–16 строк), но довольно емкие по смыслу. В оригинале только одно стихотворение имеет деление на строфы (№2), однако переводчики (например, С. Северцев) группируют в строфы согласно их смыслу и другие стихи (№№ 1, 3, 4).

Линия, объединяющая четыре стихотворения, выявляется из-за наличия в них лирического героя. Стихи, отобранные Пуленком, насыщены личными местоимениями – я, мы, у нас, у меня, мое, они. Кроме того, два стихотворения – «Огонь» и «Извне» – сконцентрированы на сиюминутных ощущениях и состояниях героя (об этом свидетельствуют наречия – здесь, теперь). Одно из стихотворений – «Последний миг» целиком концентрируется на лирическом герое, а за сюжетом второго номера мы наблюдаем через призму главного героя.

Собирая стихотворения в цикл, композитор создает переход от чувственно-конкретного к общему и, наоборот, – от общего к частному. В каждом из стихотворений использован так называемый монтажный принцип – сменяются общий план и крупный. В первом номере («Огонь») чувственно-

⁴ Некоторым исключением из этого правила становится первое стихотворение, в котором можно обнаружить присутствие рифмы и поэтического размера.

конкретны эмоции в отношении наступившей зимы: ...*Наши ступни увязают в ковшах снегов, / А наши глаза леденеют на злом ветру, / И хриплую брань мы кидаем в лицо зиме.* Общим же будет сравнение природы с людьми – рассуждение о том, что у дерева/скалы/воды есть своё место на земле, а у нас нет огня.

По такому же принципу выстраиваются второй («Волк») и последний («Извне») стихотворения. За картиной, происходящей во втором номере, мы наблюдаем глазами главного героя и через его ощущения: *Хороший снег черное небо / Мертвые ветви скорбь / Леса полного ловушек*, герой наблюдает за врагом: *позор преследуемому зверю*, который *оставляет следы мучительной добычи* или же сам олицетворяет себя со зверем: *Бесстрашный волк и это всегда / Самый красивый волк.* В последней части герой *заперт в темноте*, он не может приказать травам искать неба (тянуться к нему).

По-иному организуется третий номер – «Последний миг», стихотворение в нем выстроено от общего к частному: сначала описан причудливый пейзаж – *мертвый лес, засыпанный снегом корабль, мертвые ветви скорбь / леса полного ловушек*, то есть обрисована неживая картина, в которой *надежды нет.* Завершается же стихотворение возвращением к главному герою, *раскаившемуся в жизни своей и смерти.*

Во всех стихотворениях стоит отметить одну важную деталь – это сравнение лирического героя с природой: в первом стихотворении идет сравнение с деревом, скалой, водой, во втором – олицетворение через фигуру волка: через соотношение друг с другом мира природы и чувств человека, последние раскрываются полнее. В этом выражается принцип образного параллелизма, характерный для поэзии вообще.

Если проанализировать глагольные формы, используемые в стихах цикла, открывается следующая картина: первый, второй и четвёртый номера целиком концентрируются на настоящем времени, используются глаголы «увязают», «леденеют», «встречаем», «оставляет», «грозит», «рушатся». В третьем же номере на момент появляется будущее время: в стихе, где герой мечтает вновь

увидеть *морей разбитые зеркала*. Таким образом, главным временем цикла является настоящее, звучание стихов практически все время заставляет нас быть «здесь и сейчас».

В целом лексика стихов такова, что в них сквозят холод (слова с корнем «снег» есть в каждой из частей), сдавленность, угнетенность и чувство страха. Цветовая палитра текстов довольно ограничена (фактически тут две краски: белая – снег и чёрно-серая – ночь, мертвый лес, море), световая составляющая затемнена (*нет своего огня, лес помертвелый, запертый в темноте*).

Таким образом, стихи, отобранные Пуленком, со всей очевидностью организуются в художественную целостность. Пуленк тонко чувствует поэзию Элюара. Он формирует последовательность стихов, в которой возникает сюжетная линия и присутствует некий итог: *...Рушатся злые стены, / Жаркой, живую стужей / Сразу охвачен я!*

В интервью С. Одедю композитор отмечал, что «в течение очень долгого времени не знал, как за это [поэзию Элюара] взяться», но «открыв секрет просодии Элюара», не переставал писать музыку на его стихи [5, с. 51]. Это весьма важное замечание помогает понять подход композитора к поэтическому тексту. Как известно, под просодией понимается «учение об акцентах и о долготе слогов, определяющей их “певучесть”» [4, стб. 466]. Анализ вокальных партий в кантате показывает, что для композитора является весомым буквально каждое слово, он сохраняет его ритм, озвучивает каждый его слог и практически не пользуется распевами⁵. Следствием пропевания каждого слога становится частая смена размера во всех частях цикла. Композитор, как правило, выдерживает один размер на протяжении одного стиха, реже фразы.

В интонационном отношении вокальные партии достаточно ясные, простые. В темах превалирует поступенное движение, так называемый «закон смены тонов» (Б. Асафьев). Обращает на себя внимание интонационная

⁵ Французскую поэзию стоит рассматривать с точки зрения и графического, и акустического восприятия. Во многих словах окончания слов не произносятся, но графически в слове присутствуют. Например, слово «terre» (земля) в транскрипции представлено как [тэв] и произносится «тэр». Пуленк же включает окончание в мелодический рисунок и пропевает его.

общность всего цикла, возникающая из-за переключек между частями. Так, темы двух первых и последнего номеров строятся подобно: они словно пытаются вырваться наверх. В них постепенно завоевывается диапазон: сначала в пределах терции – мелодический рисунок начинается с поступенного движения (№№ 2 и 4), либо же с м. 3 и дальнейшего ее заполнения (№1); затем охватывается квинта и очерчивается тоническое трезвучие, и, наконец, раскрывается более широкий диапазон: септима, октава и нона соответственно (пример 1). Во всех темах значима роль нисходящих секунд, за которыми закрепились семантика скорби и печали.

Пример 1

Ф. Пуленк Кантата «Снежный вечер»

а)

I часть, тема

1. *mf très lié*
 2. *mf très lié*

De gran - des cuil - lers de nei - ge Ra - mas - sent nos pieds gla - cés Et d'u - ne
 De gran - des cuil - lers de nei - ge Ra - mas - sent nos pieds gla - cés Et d'u - ne

б)

II часть, тема

1. *mf bien articulé et en dehors* 2. 3. 4. 5.

La bon - ne nei - ge le ciel noir Les branches mor - tes la dé - tres - se De la fo - rêt plei - ne de piè - ges

в)

III часть, тема

Eclatant, modéré ♩ = 69

1. *ff* 2. *ff*

On m'en - fer - ma soi - gneu - se - ment
ff très lié *p*

La nuit le froid la so - li - tu - - - - - de

Обратимся к гармоническому языку кантаты. Тональный центр большинства номеров ясен, из общей концепции выделяется третий номер – его тональный центр неоднозначен, из-за чего тональность этой части может быть определена как колеблющаяся (Ю. Н. Холопов). Такое качество тональности подсказано поэтическим текстом. Как мы уже говорили, содержание стихотворения, легшего в основу третьей части, связано с исканиями

лирического героя, буквальный перевод открывающей это стихотворение строки звучит так: *зablудившийся в зимнем путешествии*. Блужданию героя соответствует колебание между двумя тональными центрами – *fis-moll* и *c-moll* (они сталкиваются уже в начальных тактах этого хора). Завершается стихотворение принятием лирическим героем своей жизни и смерти; поэтому и музыка «разворачивается» в сторону одной тоники – композитор завершает третий номер на доминантовом нонаккорде тональности *fis-moll*.

Тональная структура цикла в целом представляется органичной и продуманной. В нем первый хор написан в диезной тональности – *e-moll*, второй и четвертый в бемольных – *c-moll* и *Es-dur*, причем они являются параллельными друг другу, то есть представляют одну диатонику. Соединяет диезную и бемольную сферы «двойственная» тональность третьего хора.

Гармония кантаты представлена разными красками: звучанием уменьшенного трезвучия (т. 11 №1), терпким звучанием септаккордов (они представлены как в гармонической вертикали, например, тт. 15–16 в №1), так и в мелодическом движении (тт. 2–3 в №1,) неоднократно возникает звучание нонаккордов (№1, т. 10; №3, т. 32). Нередко здесь включаются такие яркие гармонии, как неаполитанская субдоминанта (№2, тт. 6, 23), натуральная доминанта (№1, т. 8), мажоро-минорные средства. Например, характерной чертой звукового облика второй части, написанной в *c-moll*, становится сопоставление двух трезвучий – тоники и высокой верхней медианты (тт. 7, 23). В кантате многократно использованы тритоновые созвучия, они появляются и в гармонической вертикали (№1, тт. 10, 15), и в мелодическом рисунке (№1, тт. 11–12, 15; №3, тт. 1–2, 3–4, 10–11, 12–13; №4, тт. 12–13). Изредка композитором использованы неаккордовые звуки.

Одной из особенностей гармонии кантаты также нужно назвать использование диатонических ладов, они придают звучанию особенный колорит. Тема первого номера играет красками дорийского и фригийского ладов, фригийский также ощущается во втором хоре, в ткани которого не раз возникает неаполитанская гармония (тт. 6, 22, 32). В последнем хоре звучание

Es-dur дополнено колоритом миксолидийского лада с характерной для него VII низкой ступенью (тт. 3, 4, 8, 10, 11, 12). Игрой мажора и минора отмечены окончания второго и четвертого номеров. В заключительном аккорде последнего номера Пуленк использует краску параллельного минора, а в заключительном аккорде второго номера – большую терцию вместо ожидаемой малой терции: это мажорное окончание можно трактовать как надежду на светлое будущее.

В построении третьего номера кантаты используется хроматическая секвенция. Ее звено представлено в первом предложении и сочетает аккорды, имеющие тритоновое соотношение (трезвучия от *fis* и *c*, от *e* и *b*; они принадлежат подсистемам двух тоник этой части – *fis-moll* и *c-moll*). Второе предложение воспроизводит это же построение большой секундой выше – от звука *as* (тут возникают аналогичные тритоновые сочетания: *as-d* и *fis-c*). Показательно, что опорные тоны всех трезвучий, звучащих в двух предложениях хора, собираются в целотоновый звукоряд: *fis-as-b-c-d-e-fis*. Его появление не случайно, как и другие средства, использованные в этом номере, способствует созданию состояния неопределенности, «блуждания», о котором говорит поэтический текст.

Для передачи художественного замысла композитор использует возможности сольных, ансамблевых и хоровых высказываний. Благодаря различной фактуре в музыке кантаты явно ощущается присутствие образов лирического героя и народа. Образ героя предстает в «высказываниях» одной из хоровых партий: в первом номере – в партии сопрано, во втором и третьем – в партии альтов. В последнем номере композитор использует октавный унисон в звучании неполных ансамблей партий вторых сопрано и басов, первых сопрано и теноров⁶. В подобном ансамблевом письме слышится голос героя,

⁶ Стоит отметить, что подобный принцип схож с принципом антифонного пения, характерным для церковной музыки. В барокко псалмы, строфические формы (гимны, части мессы) исполнялись в технике *alternatim*: один стих распевался, как обычно, монодически, а другой – в многоголосной обработке.

окрепшего духом, полного душевных сил и желанием к жизни: ...*Рушатся злые стены / Жаркой, живою стужей / Сразу охвачен я!*

В первом, втором и четвёртом номерах хоровая фактура уплотняется за счет применения ближе к концу *divisi* отдельных партий. Такое обращение с хоровой звучностью вызывает аналогию с переходом от личного к групповому высказыванию, от голоса героя – к голосу народа (подобное движение от частного к общему мы наблюдали и в стихах этих номеров).

Ф. Пуленк подчиняет художественному слову не только мелодическую линию каждого хора, но также и форму всех частей, которая учитывает структура каждого стиха. Стихотворение Элюара, положенное в основу первого хора, не имеет деления на строфы; а, например, С. Северцев в своем переводе объединяет отдельные стихи по смыслу и группирует их в три строфы. Подобным образом поступает и Пуленк – в форме первого хора три части/строфы: 1 строфа (тт.1–8), вторая строфа (тт. 8–13), третья – (тт. 13–18). Поскольку каждая новая строфа сопровождается обновлением музыкального материала, здесь можно говорить о сквозной строфической форме.

Второй номер написан в куплетно-вариантной форме с элементами репризности (всего форма содержит три куплета). Поскольку начальное интонационно-тематическое зерно во всех куплетах сохраняется, а дальнейшее мелодическое развитие в каждом случае оказывается отличным, здесь можно говорить о вариантности типа «прораствания» (В. В. Протопопов).

Третий номер написан в двухчастной репризной форме, где реприза выступает в роли коды. Композитор завершает номер повторением первого стиха поэтического произведения. Последний номер кантаты заключен в простую двухчастную форму. Первая часть выстроена в форме периода, где второе предложение варьируется. Вторая часть выступает не только кодой к завершающему номеру, но и ко всей кантате в целом.

Кантата «Снежный вечер» стала плодом творческого содружества двух больших художников. Для нее Ф. Пуленк отобрал стихи П. Элюара, наполненные чувством страха, одиночества, растерянности, отразившие строй

чувств человека, живущего в охваченном войной мире. Композитор учел разные стороны стиха и, подчиняясь ему, применил свободную метрику и принцип просодии, использовал игру звучанием хоровых групп и разные гармонические краски. Кантата имеет номерную структуру, но за счет присутствия в ее номерах узнаваемых мотивов, единого лирического сюжета и временного пространства она представляет собой произведение, в котором части практически неотделимы друг от друга. Тонкое чувство поэзии Элюара, вдумчивый подход к ней сделали музыку кантаты своего рода эквивалентом поэтического слова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кантата // Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: <https://bigenc.ru/music/text/2042193> (дата обращения: 26.04.2020).
2. Медведева И. Зарубежная музыка: мастера XX века. Франсис Пуленк. – М.: Советский композитор, 1969 – 255 с.
3. Михайлов А. Д. До Франсуа Вийона, до Марселя Пруста / Сост. Т. А. Михайлова. – Том III. – М. : Языки славянских культур, 2011. – 552 с.
4. Просодия // Музыкальная энциклопедия. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 4. Окунев – Симонович. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – Стб. 466.
5. Пуленк Ф., Одель С., Грушанская Ж. Я и мои друзья / Вступ. статья и общая редакция Г. Филенко. – Л.: Музыка, 1977. – 160 с.
6. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. – 4-е изд., испр. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2013. – 496 с.
7. Элюар П. Стихи. Перевод с французского / Ред. А. Палладин – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. – 342 с.