

А. М. ИВАНОВ
 Академия хорового искусства
 им. В. С. Попова

УДК 781.7:782.1

ХОР В СОЧИНЕНИЯХ Р. ЩЕДРИНА ПО Н. ЛЕСКОВУ («ЗАПЕЧАТЛЕННЫЙ АНГЕЛ» И «ОЧАРОВАННЫЙ СТРАННИК»)

В творчестве Родиона Щедрина хоровая музыка занимает особое место. «Хор для меня действительно родной дом», – признавался композитор¹. Очевидно, в увлечённости автора и кроется причина завораживающей силы его сочинений для хора. Внушительен список хоровых опусов Р. Щедрина, в их числе – несколько произведений а саррелла разных лет: цикл «Строфы “Евгения Онегина”» (1981), поэма «Казнь Пугачёва» (1981), Концертино (1982). Огромную роль хор играет в таких произведениях, как «Многая лета» для хора, фортепиано и ударных (1991), опера «Боярыня Морозова» (2006). К перечисленным сочинениям также следует добавить юмористическую «курортную» кантату «Бюрократида» (1963), ораторию «Ленин в сердце народном» (1969).

Николая Лескова композитор называет любимейшим своим автором, считая его повесть ответом на вопрос о загадке русской души. Лесков не был по достоинству признан критиками при жизни. Даниил Андреев в книге «Роза мира» указал на горькую библейскую истину о том, что «нет пророка в своём отечестве»: «Таланты-вестники, как Лесков или Алексей Константинович Толстой, оставались изолированными единицами; они, так сказать, гребли против течения, не встречая среди своих современников ни должного понимания, ни справедливой оценки»². Поэт Игорь Северянин в своё время с горечью писал о Лескове: «Достоевскому равный, / Он прозёванный гений...». «Бегло и недостаточно оценённое современниками»³, слово Лескова привлекло пристальное внимание в середине 20-х годов XX века. Показателем огромного интереса к нему со стороны И. Шмелёва, М. Зощенко, Е. Замятина, А. Ремизова, М. Пришвина, М. Горького. И всё же широко востребованной лесковская проза стала лишь спустя ещё половину столетия, в контексте особого внимания к русскому национальному самосознанию, наблюдаемого в настоящее время.

В музыке литературное слово Лескова впервые зазвучало в опере Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова» (1932), созданной на сюжет повести «Леди Макбет Мценского уезда». Далее, в начале 1980-х годов последовала оперная диалогия Николая

Сидельникова по лесковскому рассказу «Чертогон» («Загул» и «Похмелье»)⁴.

Тематика двух произведений Родиона Щедрина, связанных с сюжетами Лескова, сходна, – в обоих случаях это поиски Истины, обретение духовного пути.

Литургия «Запечатленный ангел» (1988) – музыка хоровая, звучащая большей частью без сопровождения (лишь в некоторых эпизодах цикла пение хора поддерживается тембром свирели). Хор несёт в произведении основную нагрузку: исполнительскую, смысловую, драматургическую, звукоизобразительную, формообразующую и т. д. Особое внимание хотелось бы уделить рассмотрению приёмов хорового письма, ярко отличающих стиль Щедрина и выделяющих музыку «Запечатленного ангела» на фоне других произведений этого мастера.

В данном контексте следует отметить приём имитирования колоколов в IV части (пение на слог «Бом!»); колокольность в музыке Щедрина Ю. Холопов называет сонорным явлением⁵. Кроме того, красочно воплощается настроение тревоги и предчувствия страшного в III части: хор поёт на звуки «У...а...», прикрывая и открывая рот ладонью *ad libitum* (*quasi tremolo*) (пример № 1).

Пример № 1 «Запечатленный ангел». III ч., ц. 20

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The music is written in 4/4 time and features a crescendo and molto dynamic marking. The lyrics 'u.' (uh) are written below the notes, indicating a vocal exercise or a specific sound effect. The score is for the third part, page 20 of the work 'The Imprisoned Angel'.

Медленные нисходящие *glissandi* у женских сольных голосов перед репризой III части, напоминающие грустные вздохи, при звучании аккорда в мужских голосах создают особую краску (истоки приёма – в русских народных плачах и причетах с характерными глissандирующими окончаниями фраз) (пример № 2).

Пример № 2 «Запечатленный ангел». III ч., ц. 22

Example 2 shows a vocal score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano and Alto parts are marked 'I Sopr. solo' and 'I Alto solo' respectively, with dynamics *pp* and *gl. lento*. The lyrics are 'Ан - гел...' and 'вос - та - ни...'.

Наибольший спектр оригинальных исполнительских приёмов представлен в IV части, где по смыслу и происходит вся беда, грех. Для создания особого эмоционального накала, тревоги применяется, в частности, остинатное сопровождение альтов и басов, скандирующих звук «е» – органнй пункт – в условиях полиритмии (альты – ровными восьмыми, басы – триолями) и на разный слог – «та», «не» (пример № 3).

Пример № 3 «Запечатленный ангел». IV ч., ц. 28

Example 3 shows a vocal score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano and Alto parts are marked 'div.' and 'meno', with dynamics *f* and *meno*. The lyrics are 'И - у - да - зло - чис - ти - вый' and 'не, не, не...'.

Возникшее в III части glissando используется в IV части четырёхкратно (в том числе, в партии свирели), охватывая каждый раз довольно большой диапазон (октава, децима). Так, перед кульминационным по смыслу словом «...предаёт!» glissando отличается особой напряжённостью (пример № 4).

Пример № 4 «Запечатленный ангел». IV ч., ц. 30

Example 4 shows a vocal score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano and Alto parts are marked 'div.' and 'a tempo', with dynamics *fff* and *sim.*. The lyrics are 'А -' and 'A -'.

Непосредственно после этого драматичного утверждения следует звук «как крик», но интонируемый⁶ (с точной нотацией) – особый, близкий к театральному эффект (пример № 5).

Пример № 5 «Запечатленный ангел». IV ч., ц. 30

Example 5 shows a vocal score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano and Alto parts are marked 'rit.', 'sff', and 'sfff', with dynamics *sff* and *sfff*. The lyrics are 'пре - да - ет...' and 'А!'.

С особым порицанием и гневом проводится в последний раз раздел «Егда славили ученицы» – этому способствует пение хористов «с ударом в ладони и ногой об пол»⁷ на каждый слог (пример № 6).

Пример № 6 «Запечатленный ангел». IV ч., ц. 39

Example 6 shows a vocal score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano and Alto parts are marked 'div.', 'sff', and 'sim.', with dynamics *sff* and *sim.*. The lyrics are 'Ег - да сла - ни - и у - че - ни - цы' and 'Мм (s.p.)'.

При повторении слова «предаёт» напряжённость ещё более усиливается и достигает своего апогея. Для этого композитор использует особый эффект: хористы должны издать «максимально возможный высокий звук: пение-крик»⁸, подготовленный восходящим glissando (пример № 7).

Пример № 7 «Запечатленный ангел». IV ч., ц. 42

Example 7 shows a vocal score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano and Alto parts are marked 'sff', 'sff', 'sff', and 'sfff', with dynamics *sff* and *sfff*. The lyrics are 'Пре - да - ет...' and 'A!'.

Терпкие гармонии, секундовые созвучия, встречающиеся в каждой части «Запечатленного ангела», также позволяют говорить о современности музыкального языка произведения. Так, яркий момент наблюдается в IV части: на текст «...и незаконным судиям» и в музыке, действительно, нарушаются за-

коны классической гармонии: появляются аккорды нетерцово́й структуры, аккорды с расщеплением, с внедрёнными тонами (пример № 8).

Пример № 8 «Запечатленный ангел». IV ч., ц. 29

и без - за - кон - нам

и без - за - кон - нам
• unis.

В момент «пения-крика» звучит аккорд квартовой структуры (пример № 9).

Пример № 9 «Запечатленный ангел». IV ч., ц. 30

S. *fff (как крик)* V

A. *fff (как крик)* V
A!

T. *div. fff (как крик)* V

B. *fff (как крик)* V

Оригинальные краски современного хорового звучания придают неповторимый колорит, свежесть музыкальному языку литургии.

Полтора десятилетия спустя после «Запечатленного ангела» Щедрин снова обратился к творчеству писателя, на этот раз в оперном жанре. Логично продолжившая линию литературных привязанностей Родиона Щедрина, опера «Очарованный странник» была написана по заказу Нью-Йоркской филармонии и её директора Лорина Маазеля. Мировая премьера состоялась 19–21 декабря 2002 года⁹. В России опера была исполнена пятью годами позже, в 2007 году в Мариинском театре (дирижёр Валерий Гергиев)¹⁰.

Использование хора в опере «Очарованный странник» многофункционально. Хоровая партия создаёт своеобразную эмоционально-психологическую и смысловую «декорацию» к развитию действия. Следует отметить момент условности в распределении ролей между голосами и партией хора: в качестве повествователя выступают все персонажи оперы, в частности, её главный герой. Так, во втором номере сочинения – «Засечённый монах (Знамение)» – особенность распределения функций рассказчика по голосам проявляется в том, что речь,

обращённая монахом к Ивану, звучит и в его партии тоже: «... А как придёт погибель настоящая, вспомнишь знамение и пойдёшь в монастырь, в Валаам остров...». Хор является непосредственно участвующим в событиях оперы действующим лицом, а также «вторым рассказчиком» – в его партии проводятся фразы, описывающие происходящие события или те, которые должны произойти. Приёмом «предвосхищения» достигается слитность повествовательного плана оперы. Так, в № 2 последняя фраза, звучащая в партии хора – «А потом татарский плен был» – предвосхищает название следующего номера «Татарский плен». В № 2 «Засечённый монах» наиболее значимая фраза монаха – «Ты Богу обещан матерью своей» – вслед за Рассказчицей повторяется хором: «... от матери твоей, моленный сын ... Обещан ты Богу, обещан».

В роли рассказчика хор выступает и в номерах, связанных с судьбой Груши. Это № 9 «Цыганка Груша» («... Взял Иван все деньги князя, да сразу все их Груше под ноги и бросил!»); № 10 «Речитатив-диалог: Иван, князь, хор» («А князь купил у цыган в таборе Грушу за пятьдесят тысяч золотом и увёз к себе в дом»); № 12 «Помолвка князя с богатой невестой и монолог Ивана Северьяновича» («А Грушу князь велел на болото под надзор отправить»). Содержание этих номеров оперы насыщено событиями, поэтому и возникает необходимость прибегнуть к речи, приобретающей особую эпичность в исполнении хоровой партии.

К составу хора могут также присоединяться все солисты – так композитор подчёркивает масштабность и значимость происходящих событий. В качестве примера приведём № 3 «Татарский плен», где пытка Ивана горячими углями сопровождается распевом хором и всеми солистами в унисон слов: «Где деньги, говори, говори – где деньги?» (пример № 10).

Для того, чтобы создать определённый эмоциональный фон событий оперы, Щедрин использует церковнославянские тексты молитв, применяющиеся в богослужении и вне его. К первым относится величание «Чертюг твой вижду, Спасе», звучащее в начале Пролога. Ко вторым – девятая молитва из Молитв на сон грядущий, ко Пресвятой Богородице, Святого Петра Студийского: «Пресвятая мать владычица».

Использование богослужебных текстов было органичным и для стиля Лескова. Он «разбрасывает» на страницах повести заглавные строки старообрядческих песнопений, литературные тексты которых частично положены Щедриным на музыку.

В своём либретто композитор избегает точного цитирования сакральных текстов, и у слушателя возникают ассоциации с особым типом духовности: опосредованной, народной религиозностью. Композитор передаёт обобщённый образ церковного пения,

Пример № 10

«Очарованный странник». № 3
«Татарский плен»

32 (♩. ♩. ca. ♩. ♩.)

где день-ги, го-во-ри, го-ва-ри, га-ва-ри, га-ва-ри

где день-ги, го-во-ри, го-ва-ри, га-ва-ри, га-ва-ри

где день-ги, го-во-ри, го-ва-ри, га-ва-ри, га-ва-ри

Го-во-ри, го-во-ри, где день-ги, го-во-ри, го-ва-ри, га-ва-ри, га-ва-ри

Го-во-ри, го-во-ри, где день-ги, го-во-ри, го-ва-ри, га-ва-ри, га-ва-ри

Го-во-ри, го-во-ри, где день-ги, го-во-ри, го-ва-ри, га-ва-ри, га-ва-ри

Го-во-ри, го-во-ри, где день-ги, го-во-ри, го-ва-ри, га-ва-ри, га-ва-ри

не стремясь к аутентичному его изображению, не прибегая к воссозданию подлинного звукового облика.

В Прологе уже само представление главного героя Ивана Северьяновича Флягина в партии Рассказчицы органично входит как необходимое составляющее звено в эмоционально-смысловой контекст. Его создает хоровая партия: звучит первое песнопение утрени – «Бог Господь и явился нам». Оно, в свою очередь, неразрывно связано с атмосферой первых звуков оперы – колокольного звона (секундовые ходы в музыкальной ткани создают «выписанное» напластование обертонов, свойственное колокольному тембру).

В дуэте Магнетизёра и Ивана (№ 7) реплика хора «Святый Боже, чур меня, чур...» звучит как ответ, который Иван должен был бы дать Магнетизёру: Однако вместо этого Иван покорно соглашается идти с Магнетизёром для того, чтобы «постигнуть красоту», то есть поддается искушению: «Пойдём. Чёрт ли ты или дьявол, или мелкий бес, или мой монах мёртвый, пошли, пошли, пошли, пошли, пошли!». Таким образом, хор здесь символизирует лучшую сторону человеческой души, души Ивана, голос которой остаётся неслышанным.

Передача внутреннего голоса Ивана, тайного голоса его души хоровой партии находит применение и в № 10 (речитатив-диалог: Иван, князь, хор).

«Финальный дуэт Груши и Ивана Северьяновича и сцена» (№ 14) являются кульминацией развития главной линии сюжета, любви Ивана к Груше. Слова покаянной молитвы

звучат после страшного признания Ивана: «Да и скинул я Грушу с крутизны в реку!». Здесь приходит к своему логическому завершению линия внутреннего раздвоения Ивана, потому что и его внутренний голос (хор), и он сам (солист) поочередно распевает слова покаянного канона. В партии хора звучит «Покаяния отвержи ми двери, Жизнодавче. Помилуй мя, Боже, помилуй, Жизнодавче»; в партии солиста за этим следует «На спасение стези, студными бо окалях, душу грехами избави мя...» Между данными двумя репликами – высказывание ещё одного персонажа, ещё одной стороны души Ивана. Это слова засечённого монаха, который произносит ту же молитву, строки покаянного канона: «Множество содеянных мною лютых, окаянный трепещи страшного дне судного...» Здесь, в кульминации оперы, приходят в согласие все ранее разнонаправленные силы, тайно управлявшие душой главного героя оперы.

Создание эмоционального фона оперы не всегда сопряжено с обращением к религиозной образной сфере. В № 2 сочинения – «Засечённый монах (Знамение)» – хор поёт с закрытым ртом. На этом фоне особенно выразительно звучит извилистая, хроматизированная тема фагота, создающая мрачный образ совершенного злодеяния. В № 3 «Татарский плен», в партии хора нет развёрнутого, наполненного смыслом текста, но одна-единственная лексема «Рынь-пески» создаёт вполне определённый образ – дикости, полной противоположности русскому православному пению.

В № 9 – «Цыганка Груша» – пение хора передаёт то удивительное раздолье цыганского табора, которое всегда притягивало русских поэтов, писателей, художников, музыкантов. Создание образа иноземного бытия позволяет провести параллель между этим номером и № 3 («Татарский плен»). В партии хора звучат слова Груши, которая поёт: «Ах, да не вечерняя заря, моя ли ты заря, ты ль моя заря... Ах, заря ты, зорюшка, ох как спотухалася». Хор отзывается эхом: «Ах, да ты заря, зорюшка, заря не вечерняя». Создаётся зримое впечатление, как образ Груши постепенно становится для Ивана всё более значимым, словно в ней воплотилась вся свобода и страсть цыганской души, красота целого народа.

В № 14 («Финальный дуэт Груши и Ивана Северьяновича и сцена») хор словно «подхватывает» реплику Груши: «Один ты и любил меня, мил сердешный друг. Наскучила я князю, опостылела. Любил, да покинул». Слова, звучащие в партии хора, явно принадлежат стилистике русских протяжных песен, для ко-

торых характерна лирическая тематика, связанная с образами несчастной любви: «Ах, да не вечерняя ты моя ли, моя ли ты заря. Ах, как и зоря спотухалася».

Сочетание эмоционально-фонового использования хоровой партии и наполнения её смысловой нагрузкой наблюдаем в № 12 оперы («Помолвка князя с богатой невестой и монолог Ивана Северьяновича»). Здесь хор исполняет песню, которая могла бы восприниматься только как фон к действию, но таковым не является. Слова песни оказываются более развёрнутым изложением мысли, высказанной Грушей в конце предыдущего номера («Дуэт Груши и князя и речитатив»): «Ревность меня тягостно мучит... Уж не к свадьбе ль то?». О свадьбе и поёт в следующем за этой репликой номере хор: «Пролегла, эх, да путь дорожка широкая по чистому полю... Как на той дорожке, да стоит белый шатёр – там невеста ждёт, там невеста ждёт... Как у той дорожки ждёт невеста».

Как непосредственно участвующее в событиях оперы действующее лицо, хор выступает в № 3 «Татарский плен». В партии хора звучат слова татар, обращённые к Ивану: «Где, идучи к нам, деньги свои закопал?!... Где деньги?». Функции хора многообразны: текст хоровой партии имеет непосредственное

отношение к происходящим событиям (пытка Ивана горячими углями), хотя смысловой ряд и распадается на отдельные лексемы, звучащие как символы: «Конь гнедой, огонь копыта, конь гнедой, огонь копыта ... Кони, кони, дарда!... А!». Важна и формообразующая роль хоровой партии. Так, повторение текстовых фрагментов создает рефренность, способствующую единству драматургии произведения.

В качестве примера приведём и начало № 6 («Рассказ Ивана Северьяновича, речитатив»), где речь главного героя, как и в № 1, накладывается на хоровой фон, смысл которого определяется текстом «Бог Господь и явился нам благословен грядый во имя Господне, во имя Господне». Последняя реминисценция этой темы звучит в конце оперы, в № 16 (Эпилог), после драматической кульминации и оркестровой постлюдии (Плачи). Таким образом, произведение замыкается в кольцо, – это является одновременно и признаком эпической драматургии, сразу ставящим оперу Щедрина в положение сочинения-преемника великих традиций русской композиторской школы, – и окутывает его покровом тайны, неразгаданности, «запечатленности», который оказался для музыки Щедрина не менее органичным, чем для творений горячо любимого им Лескова.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дараган Д. Обращение к истине // Советская музыка. – 1989. – № 5. – С. 12. – О музыке Р. Щедрина по Н. Лескову «Запечатленный ангел».

² Андреев Д. «Роза мира» // Собр. соч.: в 3 т. – М.: Московский рабочий, 1995. – Т. 2. – С. 413.

³ Чудакова М. Избранные работы. Т. 1. Литература советского прошлого. – М., 2001. – С. 112.

⁴ Её мировая премьера, в рамках Международного фестиваля «Дягилевские сезоны», прошла на сцене Пермского театра оперы и балета лишь в мае 2007 года.

⁵ Холопов Ю. Щедрый Щедрин // Музыкальная академия. – 2007. – № 4. – С. 47.

⁶ Щедрин Р. Запечатленный ангел: хоровая музыка по Н. С. Лескову. – Партитура и клави́р. – М.: Сов. композитор, 1989. – С. 26.

⁷ Там же. С. 32.

⁸ Там же. С. 35.

⁹ Партию Ивана Флягина исполнил эстонский бас Айн Ангер, партию Груши – меццо-сопрано из Финляндии Лилли Паасикиви, князя – солист Мариинской оперы Евгений Акимов.

¹⁰ Партию Ивана Флягина исполнил Сергей Алексашкин, Монаха, Князя и Магнетизёра – Александр Тимченко, Груши – Кристина Капустинская.

Иванов Антон Михайлович

аспирант Академии хорового искусства им. В. С. Попова

