

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ МУЗЫКИ

MUSIC HISTORY

Е. Ю. Шигаева

Религиозный колорит в европейских операх на русскую тематику

Аннотация

В центре внимания данной статьи — церковные сцены в операх европейских композиторов на сюжеты о России: «Иван IV» Ж. Бизе, «Димитрий» А. Дворжака, «Димитрий» В. Жонсьера, «Сибирь» У. Джордано, «Иван Грозный» Р. Гюнсбурга. Все эти авторы не стремились к точному отображению музыкального стиля православной литургии. Имитация колокольных перезвонов и церковного пения имела цель внести яркий штрих в создание русского *Couleur locale*.

Ключевые слова: религиозные сцены, русская тема, *Couleur locale*, Ж. Бизе, В. Жонсьер, У. Джордано, А. Дворжак, Р. Гюнсбург.

E. Y. Shigayeva

Religious color in European operas on Russian themes

Summary

The focus of this article is on religious scenes in operas by European composers about Russia: “Ivan IV” by J. Bizet, “Dimitri” by A. Dvořák, “Dimitri” by V. Zhonsier, “Siberia” by U. Giordano, “Ivan the Terrible” by R. Gunsburg. All these authors did not seek to accurately reflect the musical style of the Orthodox liturgy. The imitation of bell chimes and church singing was intended to bring a striking touch to the creation of the Russian *couleur locale*.

Keywords: religious scenes, Russian theme, *couleur locale*, J. Bizet, V. Joncières, U. Giordano, A. Dvořák, R. Gunsburg.

Статья поступила: 23.02.2020.

Немецкий исследователь Клаус Вольфганг Нимёллер в очерке, посвящённом церковным сценам в европейских операх XIX века, отмечал, что изображение христианского богослужения стало для них устойчивым сюжетным мотивом: «Без сомнения, церковные сцены принадлежат к тем театральным жанровым картинам, которые обладают особой характеристичностью благодаря их ярко выраженному местному колориту» [9. С. 345]. Соборная площадь, приглушённый, таинственно-мистический полумрак церкви, освещаемой сиянием свечей, нередко выбираются в качестве места свершения важных событий и ключевых поворотов драматургии произведения. Если музыка католической церкви в XVIII — начале XIX столетия уже пережила глубокое воздействие оперного стиля, отразившегося в мессах Гайдна и Моцарта [См. подробнее: 2], то проникновение элементов религиозного культа на европейскую оперную сцену только начиналось. Картины религиозного культа придавали динамику действию, внося контраст сценам весёлых пиров, народных гуляний, придворных празднеств. Наиболее показательны в этой связи оперы «Фауст» Ш. Гуно, «Пророк», «Роберт-Дьявол» Дж. Мейербера и многие другие [9. С. 346–347].

Перечень образцов, предложенных Нимёллером, необходимо дополнить операми евро-

пейских авторов, созданных на сюжеты из русской истории. Французские, итальянские, чешские композиторы проявляли особый интерес к православной литургии, к богатству и своеобразию её музыкального наследия. Звучание хоровых песнопений дополнялось красочными декорациями с изображением уединённых монастырских келий, величественных куполов и сводов древних соборов, усиливая мистическую атмосферу драмы. Самые красочные и выразительные воплощения сцены в церкви получили в произведениях, события которых разворачиваются в допетровскую эпоху. В таких операх авторы выстраивают сюжетную канву вокруг наиболее знаменитых персонажей русской истории – Ивана Грозного или Лжедмитрия I. В таблице 1 представлен список этих опер (см. табл. 1).

Большинство этих композиторов не стремились к точному воспроизведению музыкального стиля православной церкви. Как католическая, так и православная литургия в оперном спектакле изображались посредством универсального набора выразительных приёмов: прозрачной оркестровки, хорального склада письма, звона симфонических колоколов и сдержанных аккордов органа. Жорж Бизе в своей опере «Иван IV» [См. подробнее об опере: 3] обрисовал эпизод русской православной литургии яркими, пусть и достаточно условными, штрихами. Сцена в покоях Ивана из первого акта пред-

Таблица 1

№	Название оперы	Религиозные сцены	Действие
1	Ж. Бизе. «Иван IV»	Молитва девушек под аккомпанемент органа	1 действие
2	В. Жонсьер. «Димитрий»	Хор монахов в сопровождении церковного колокола	1 действие
3	В. Жонсьер. «Димитрий»	Колокольный звон в сцене Димитрия «Москва! Пере- до мной святой город!»	3 действие
4	А. Дворжак. «Димитрий»	Хор народа на Красной площади. Имитация церков- ного пения	1 действие
5	У. Джордано. «Сибирь»	Пасхальная служба и колокольный звон	3 действие
6	Р. Гюнсбург. «Иван Грозный»	Сцена в церкви. Имитация колокольного звона и церковного пения	1 действие
7	Р. Гюнсбург. «Иван Грозный»	Колокольный звон и хоровая fuga на тему звона	3 действие

ставляет собой обращённую к Богородице молитву девушек, окрашенную фигурациями органа: «О Святая Дева, с высоты небес брось свой взгляд! О Провидение, защищающее невинную сироту, протяни руку!» (*O vierge sainte, du haut des cieus sur cette enceinte jette les yeux! O providence, toi qui protège l'orphelin sur l'innocence, étends la main!*) (см. пример 1).

Вполне вероятно, что на этот эпизод Бизе вдохновили «органные» страницы из опер «Роберт-Дьявол» Мейербергера, «Иудейка» Галеви [См. подробнее: 1], «Фауст» Гуно, «Страделла» Л. Нидермейера. Органное звучание усиливало и углубляло драматургическую значимость молитвы, придавая ей особый, сакральный колорит. В «Иване IV» композитор создал атмосферу сосредоточенной молитвы, в которой угадываются жанровые очертания Литании, трактованной столь же свободно, как это уже было в Литании католических девушек из третьего действия «Гугенотов» Мейербергера. Схожи и музыкальные средства: молитвенный текст, аккордовый склад, тембр женских голосов. Но если у Мейербергера инструментальное сопровождение отсутствует (*ad libitum*), то Бизе смело поручает его органу.

Итальянский композитор Умберто Джордано, тоже обратившийся к «русскому сюжету» в своей опере «Сибирь», воссоздал эпизод пасхальной литургии. Её светлое, торжественное

настроение достигается посредством лёгких, едва слышимых тремоло струнных, передающих божественный свет веры. Это нежное «колыхание» струнных становится акустическим фоном (*pp*) для мелодии симфонических колоколов. Её повторная структура (AABB) и параллельно-переменный лад выявляют определённое сходство с русской народной песней (см. пример 2).

Подобная мелодия вряд ли могла быть исполнена на церковных колоколах даже в пасхальную ночь. Конечно, для российского слушателя тембровое решение этого эпизода может показаться чересчур оригинальным. Композитор не использовал выразительные возможности акапельного хорового пения — неотъемлемого элемента православной пасхальной литургии, а ограничился оркестровыми красками, которые, правда, помогли создать благостный, просветлённый колорит, составляющий разительный контраст безрадостной и греховной жизни сибирских ссыльных.

В своей опере «Димитрий» [См. подробнее об опере: 3] В. Жонсьер также уделяет значительное внимание обрисовке религиозного колорита. События первого действия оперы происходят у монастырских стен, из-за которых доносится пение смешанного хора *a cappella*, напоминающего литургическое песнопение православной церкви: «Пресвятая Дева, Мать

1

Ж. Бизе. Опера «Иван IV».
Молитва девушек под аккомпанемент органа.
Первое действие [4. S. 113]

Andante molto moderato

ORGUE

O vier-ge sain-te du haut des

cieux Sur cetto en-cein-te jet-te les yeux

2

У. Джордано. Опера «Сибирь».
Пасхальная молитва [6. S. 233]

Meno (♩=50)
CAMPASE

81

pp e vellutato

82

81

82

81

82

81

82

81

82

избранника, Всепрощающая, услышь нашу молитву» (*Sainte Madone Mère des élus. A tous pardonne, Voici l'angélu*) (см. пример 3).

Признаки православной традиции в этом хоре весьма условны: минорная окраска, суровый четырёхголосный склад, акапельное звучание, силлабический тип распева, детерминирующий музыкальный ритм фраз, колоритный

тембр церковного колокола, изредка отмечающего сильные доли. Не менее условным воспринимается и французский текст молитвы, который не похож не только на церковно-славянский, но даже и на текст латинских католических хоралов. Как мы видим, эта стилизация ориентирована, прежде всего, на секуляризованную публику, которая в те времена могла

3 В. Жонсьер «Димитрий». Первое действие [8. S. 65]

Lento

Tubular Bells *p*

9

p Sain - te Ma - do - ne, Me - re - des e - lus, —

13

A tous par - don - ne, voi - ci l'an - ge - lus! —

4 В. Жонсьер «Димитрий». Третье действие [8. S. 218]

Andante

Clarinet in B♭

Horn in F *pp*

Harp

Tenor *pp* Dimitri Mos -

Andante

Violoncello *pp*

Contrabass

3

Cl. *pp*

Hn. *pp*

Hp. *pp*

T. *pp* cou! Voi - ci la vil - le sain - - - te!

Vc. *pp*

Cb. *pp*



Опера В. Жонсьера «Димитрий».
Фрагмент газетной иллюстрации. Лагерь «близ Москвы».
Théâtre National lyrique. Рисунок Д. Вальне и И. Дютеля. 1876¹

иметь разве что самые отдалённые представления о церковной музыке.

Однако Жонсьер не останавливается на воспроизведении только хорового пения. В третьем действии композитор делает ставку на оркестровые средства, имитирующие звучание благовеста (см. пример 4).

Декорации, достаточно точно изображающие Москву издали (см. рис. 1), дополняются восклицаниями Димитрия: «Москва! Передо мною святой город!». Художники Д. Вальне и И. Дютель скопировали декорации в этом действии со старинной литографии, на которой запечатлена Троице-Сергиева Лавра.

Как известно, звуки колокольного звона неоднократно воссоздавали и великие русские композиторы — М. Глинка, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, С. Рахманинов. Они заложили традиции интерпретации колокольного звона как монументального и грандиозного звукового символа православия. Колокольный благовест выступал как средство создания праздничной и торжественной атмосферы, а набат позволял им подчеркнуть трагический смысл произведения. Так или иначе, удары колоколов в произведениях русских композиторов совпадают с кульминационными моментами драмы.

На фоне «колокольных страниц» произведений русских композиторов интересную трак-

товку предложил француз Жонсьер. В его опере колокольный звон несёт в себе иной драматургический смысл. Едва различимые фигурации кларнетов, подчеркнутые равномерной пульсацией арф и валторн, создают эффект отдалённого звучания. Всё внимание зрителей концентрируется на главном персонаже, Димитрии, находящемся на авансцене, поэтому композитор вместо массивной оркестровки прибегает к достаточно скромному спектру оркестровых красок. Выдержанный бас си-бемоль у виолончелей и контрабасов, унисон арф и валторн, к которым присоединяются верхние звуки фигураций кларнета, в целом складывается в благозвучное, почти прозрачное полотно. Если у Мусоргского или Рахманинова колокольные эпизоды обычно основаны на сопоставлении диссонирующих многотерцовых аккордов, то Жонсьеру достаточно простого чередования T_{5_3} и VI_6 , причём второе созвучие, содержащее только одну отличающуюся ступень, создаёт впечатление варьирования тоники.

К имитации колокольного звона также обратился и Р. Гюнсбург в опере «Иван Грозный». Русский царь сам затевает литургию в храме, чтобы очистить своих опричников от грехов, свершённых во имя царя, и бьёт в колокола. Так же, как и у Жонсьера, колокольный перезвон воплощён путём совмещения трёх фактурных сло-

5

Р. Гюнсбург. Опера «Иван Грозный».
Колокольный звон [7. S. 211]

Moderamento mosso

Cloches

Ivan le Terrible

Son - nec, son - nec! O clo - ches son - nec! Ah!

Ah! Ah! —

ёв: выдержанных квинт низких струнных, встревоженных ударов колоколов, предусмотренных непосредственно в партитуре — *cloches*, и триольных фигур в оркестре, имитирующих перезвон «малых колоколов» (см. пример 5).

Эти три фактурных пласта выступают аккомпанементом для вокальной партии Ивана Грозного. Его тема ложится в основу последующего фугато, обретающего сходство с колокольным набатом (см. пример 6).

Наиболее репрезентативный пример имитации православного церковного пения содержится в опере А. Дворжака «Димитрий». События первого действия оперы разворачиваются на Красной площади, где собравшийся народ оплакивает царя Бориса: «Великое горе наступило матушке родной земле! Ой, беда, беда Руси святой и всем православным <...> Царь Борис умер, кто всем нам будет царём? Кто будет добрым отцом нам, бедным?» (см. пример 7). Драматургия

хоровой сцены основана на антифонном принципе чередования мужского и женского хоровых разделов. Фразы имеют небольшой диапазон с преобладанием речитативного повторения одного звука. Всё это создаёт некое обобщённое сходство с православным псалмодированием (см. пример 7).

Однако музыкальный фрагмент, представленный в данном примере, обнаруживает сходство не столько с молитвенными песнопениями, сколько с фольклорными жанрами духовной музыки, такими как псалмы или баллады, которые зачастую исполнялись под аккомпанемент народных инструментов, таких, например, как гусли или колёсная лира. На это указывает, в частности, характер оркестрового сопровождения — арпеджированные аккорды арфы, напоминающие гусельные переборы.

Сложно однозначно ответить, имел ли Дворжак доступ к подлинным образцам право-

6

Р. Гюнсбург. Опера «Иван Грозный».
Хоровая fuga. [7. S. 211–221]

Cloches

ff

Son - nez, son - nez, o

Son - nez, son - nez, o clo - ches son - nez! Ah!

ff

Son - nez, son - nez, o clo - ches son - nez! Ah!

clo - ches son - nez! Ah! ah! ah!

Ah! Ah! Ah!

7

А. Дворжак. Опера «Димитрий».
Хор народа из первого действия [5. S. 15]

Meno mosso

p

Ve li-ke ho-re-sih-lo-ma-tic-ku rod-nou zem,

Meno mosso

mp ma-tic-ku rod-nou zem!

p

p

o, be-da, be-da, Ru-si sva-te a pra vos-slav nym vsem,

o, be-da, pra-vos-slav-ny-m vsem.

славной музыки в процессе работы над сценой у собора. Тем не менее акапельный эпизод в партии мужского хора наиболее близок к церковным песнопениям, в частности, к шестому гласу, одному из основных ладов православного осмогласия². На это сходство указывает ладо-гармоническая последовательность, составляющая основу хорового эпизода: плагальный оборот с характерным переходом из *c-moll* в параллельную тональность (см. пример 8).

Этот мужской хор а *sarrella* вносит небольшой, но выразительный штрих в обрисовку религиозного колорита сцены у Кремля. Оставаясь верным своему композиторскому стилю, Дворжак оттеняет скорбное звучание хора, повествующего о смерти царя Бориса, оркестровым ритурнелем танцевального характера, вызывающим ассоциации со знаменитыми «Славянскими танцами» (см. пример 9).

Итак, совершенно очевидно, что зарубежные композиторы, обращаясь к выразительным

возможностям церковных сцен, не ставили целью приблизиться к «оригиналу» и точно воссоздать все этапы будь то католического или православного богослужения. Осознавая драматургическую выразительность религиозных сцен, авторы стремились включать их даже в те оперы, сюжет которых, казалось бы, не предусматривает сцену в соборе или церкви, как, например, в опере У. Джордано «Сибирь».

Как можно убедиться, по сравнению с другими авторами А. Дворжак оказался наиболее точен в воспроизведении стилистических и ладоинтонационных особенностей православной музыки. Тем не менее оперы других композиторов — Бизе, Жонсьера, Джордано, Гюнсбурга — не потеряли от этого своей зрелищности и привлекательности, поскольку в основе каждой из них лежит главный принцип театрально-сценического произведения — контраст противоположных сторон человеческого бытия.

8

А. Дворжак. Опера «Димитрий». Хор народа из первого действия [5. S. 18]

Example 8 shows a vocal and piano score in 3/4 time, key of C minor. The vocal line features a melodic line with triplets and lyrics: "Car Bo-ris na - hle sko - nal, kde bu - de ca - rem nam?". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes with triplets in the left hand. The score is marked *pp* (pianissimo).

9

А. Дворжак. Опера «Димитрий» [5. S. 16]

Example 9 shows a piano accompaniment in 3/4 time, key of C minor. It features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets in the left hand. The score is marked *Poco piu mosso* and *Poco meno*, with a *dim.* (diminuendo) marking. The score is marked *pp* (pianissimo).

Примечания

- ¹ Источник иллюстрации: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84056725/f1.item.r=Dimitri>.
- ² Чайковский в пьесе «В церкви» из «Детского альбома» также использует шестой глас.

Список литературы

1. *Жесткова О. В.* Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление (1820–1830-е годы). — Дис. ... д-ра искусствоведения. — Казань: Казан. гос. консерватория, 2017. — С. 200–207 [*Zhestkova O. V.* Francuzskaya bol'shaya opera kak hudozhestvenno-esteticheskoe i social'no-politicheskoe yavlenie (1820–1830-e gody). — Dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. — Kazan': Kazan. gos. konservatoriya, 2017. — S. 200–207].
2. *Жесткова О. В., Баранов А. Г.* Мессы Й. Гайдна и цецилианское движение XIX века // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2012. — № 1. — С. 18–26 [*Zhestkova O. V., Baranov A. G.* Messy J. Gajdna i cecilianskoe dvizhenie XIX veka // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika. — 2012. — № 1. — S. 18–267].
3. *Шигаева Е. Ю.* Русская тема в западноевропейском музыкальном театре (к. XVII – н. XX в.). — Дис. ... канд. искусствоведения. — Казань: Казан. гос. консерватория, 2014. — 327 с. [*Shigaeva E. Yu.* Russkaya tema v zapadnoevropejskom muzykal'nom teatre (k. XVII — n. XX v.). — Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. — Kazan': Kazan. gos. konservatoriya, 2014. — 327 s.].
4. *Bizet G.* Ivan IV: opéra et quatre actes et six tableaux. Poème de F. H. Leroy et H. Trianon. Partition chant et piano. — Paris: Choudens. — 1851. — 336 s.
5. *Dvořák A.* Dimitrij: opera čtyřech jednáních. Slova M. Červinková-Riegrová. — Prague: Umlěcká Beseda. — 1912. — 328 s.
6. *Giordano U.* Siberia. Damma in tre atti di L. Illica. Ruduzione per Canto e Pianoforte di R. Delli Ponti. — Milano: Edoardo Sonzogno. — 1903. — 248 s.
7. *Gunsbourg R.* Ivan le Terrible. Partition Chant et Piano. Poème R. Gunsbourg. — Paris: Choudens. 1910. — 325 s.
8. *Joncières V.* Dimitri: opéra en 5 actes. Paroles de MM. H.de Bornier & A. Silvestre. Partition Piano et chant. — Paris: Léon Grus, 1876 (?). — 366 s.
9. *Niemöller K. W.* Die Kirchliche Szene // Die „Couleur locale“ in der Oper des XIX Jahrhunderts / herausgegeben von Heinz Becker. — Regensburg, 1976. — S. 341–369.

References