

О ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ О. ХОДОСКО

Е. В. Лисова,

кандидат искусствоведения,

Белорусская государственная академия музыки

Творчество одного из наиболее интересно и плодотворно работающих современных белорусских композиторов Олега Игоревича Ходоско отмечено устойчивым интересом к сфере духовной музыки и религиозной тематике. Платформой для апробации и утверждения в творчестве композитора образности духовно-религиозного плана, в 1990-е гг. пришедшей «на смену пафосной торжественности и светлой активной лирике, свойственной музыке недавнего прошлого» [4, с. 111], стали хоровые сочинения. В их высоком профессиональном качестве нашло отражение глубокое знание хоровой «кухни» изнутри: более 10 лет композитор работал артистом хора в Государственной академической хоровой капелле им. Г. Ширмы, долгие годы поет в хоре Минского Кафедрального собора.

В крупном плане в типологии духовной хоровой музыки выделяются три репертуарные ветви, отличающиеся по условиям бытования жанра: *обиходная* музыка, предназначенная для церковной службы, *литургические* сочинения, исполняемые вне службы, и *духовные* сочинения концертно-репрезентативной направленности [1]. В текстовом отношении выделяются: сочинения на тексты церковного богослужения; произведения на библейские канонические тексты; произведения на неканонические (литературные) тексты духовного содержания [2, с. 32].

При создании «*Литургии Иоанна Златоуста*» (1993) автор, по его собственным словам, руководствовался двумя гениальными образцами – литургиями С. Рахманинова и П. Чайковского, созданными на канонические тексты православной литургии, но относящимися к ветви концертной духовной музыки. Как и в них, в цикл белорусского композитора включены неизменяемые песнопения службы, входящие в Литургию оглашенных и Литургию верных. Цикл О. Ходоско несколько скромнее по масштабам и состоит из 11 номеров. Композитор не включил в цикл ключевые молитвы службы «Верую», «Достойно есть» и «Отче наш», подразумевая, что они будут читаться. Кульминацией является евхаристический гимн «Тебе поем». Повторением раздела

первого номера «Великая ектения» в заключении цикла композитор создал рельефную тематическую арку, свидетельствующую о доминировании собственно музыкального начала и причастности произведения к концертно-духовной (внелитургической) жанровой сфере. Сокращение, незначительные изменения канонических текстов, повторы отдельных слов и фраз и возникающая в ряде полифонических фрагментов политекстовость также в целом характерны для концертной ветви духовной музыки. Вместе с тем отдельные песнопения литургии могут исполняться и в церкви.

При доминировании форм аккордово-гармонической фактуры, свойственных музыке современного православного богослужения, композитор обогащает ткань сочинения фугированными формами (№ 2 «Благослови, душе моя, Господа»), интонационностью народной песни («Придите, поклонимся»), лейтмотивными связями. Так, по мнению М. Кротовой [3], лейтинтонацией литургии становится интонация опевания тонического звука, впервые экспонированная в великой ектении и придающая сочинению характер ламентозности.

Гармония и фактура сочинения опираются на традиции композиторов нового направления (П. Чеснокова, А. Кастальского, А. Архангельского и др.), однако расширяет их за счет введения элементов «архаического» звучания: параллелизм чистых квинт и кварт, «пустых» аккордовых вертикалей без терций, особого рода красочной плагальности и медиантовости. Внехрамовая направленность сочинения проявила себя в обогащении звуковысотной вертикали сочинения фрагментами мягкого секундого диссонирования, ленточного голосоведения, септ- и нонаккордовых последований.

«*Всенощное бдение*» (1997) представляет собой традиционную циклическую композицию из 12 частей, последовательность которых обусловлена структурой литургической вечерни и утрени с их постепенным «затемнением», умиротворением настроения и последующим просветлением (от «Шестопсалмия» и далее). Тематизм цикла выраженно опирается на стилистику знаменного распева, теорию и практику которого композитор изучал по фундаментальным работам Н. Д. Успенского «Древнерусское певческое искусство» и «Образцы древнерусского певческого искусства».

Сочинение отличается гармонической красочностью, рельефностью эмоциональных и темброфактурных контрастов между

разделами. Например, как сквозной подцикл в цикле выделяется серия мажорных эпизодов с доминирующей женской тембрикой – они объединены сходной интонационностью, в частности, повторением покачивающейся заполненной терции. Интонационное единство цикла обусловлено и вариантностью другой мелодической фигуры: постепенно развертывающейся вверх линии, отталкивающейся от фигурации опорного тона с нижним вспомогательным в натуральном миноре. Эмоциональную кульминацию цикла составляет хор «Величит душа моя Господа».

«Всенощное бдение», как и «Литургия Иоанна Златоуста», предназначено для концертного исполнения. Отдельные же хоры достаточно точно соответствуют требованиям церковной певческой практики и могут включаться в обиход.

Концерт для хора a cappella «Памяти Альфреда Шнитке» (1998) принадлежит к жанру духовного хорового концерта, истоки которого восходят к партесным концертам XVIII в. и текст которых не принадлежит обиходу. Возрождение жанра в последней четверти XX в., спустя длительный период стагнации, лежит в русле общего процесса духовно-религиозного возрождения на постсоветском пространстве.

Поэтической основой концерта стали стихотворения в жанре оды М. Ломоносова и Г. Державина, объединенные идеей величия Богатворца, философским размышлением о смысле человеческой жизни. Посвящение одному Альфреду Шнитке обусловлено глубоко личными причинами. В память о нем возникла и тонкая интонационная аллюзия: начало третьей части концерта О. Ходоско перекликается с мотивом из первой части хорового концерта Шнитке на стихи Г. Нарекаци.

Опора на старинные традиции кантовости и партесного концерта с характерной жанровостью тематизма и фактуры, с одной стороны, и современные приемы организации звуковысотной вертикали, с другой, дополняются и жанровой «полиmodalностью» – духовный концерт написан на светские тексты.

Цикл имеет традиционную для концертов XVIII в. трехчастную структуру с контрастным чередованием разделов «быстро – медленно – быстро» и продвижением к финалу как смысловой кульминации сочинения, утверждающей смысл бытия в бессмертии души: «И чтоб чрез смерть я возвратился, / Отец, в бессмертие Твое».

Основное настроение первой части – тихое восхищение чудом Божественного творения. Образ угасающего дня отражен с помощью изысканных гармонических средств. Волшебной сонористической живописностью отмечен распев знаменитых строк «Открылась бездна, звезд полна; / Звездам числа нет, бездне дна». Сходным образом выстраивается и форма второй части: в первом разделе доминирует тематизм с выраженной сонорно-гармонической красочностью, в среднем – вариации на тему в кантовом стиле. Финал значительно более развернут по форме: сложная двухчастная форма из двух вариантно повторенных разделов замыкается кодой с распевом хвалебного славословия «Аллилуйя». В финальной части велика роль фактурно-гармонических средств в создании «архаизированных» звучаний средствами современной нетрезвучной гармонии (подобно «неоархаике» К. Орфа). Так, начальная тема в исполнении активных мужских тембров распевается параллельными квинтами во фригийском *ля*, отчего приобретает дух и семантику старинного параллельного органума. Со вступлением женских голосов начинается активная имитационная работа с тематизмом. Апофеозом полифонического многоголосия становится вторая часть финала (от т. 109), в которой кинетическая энергетика барочной многохорной концертности достигает своего апогея. Резюмирующая функция финала выражается в возобновлении в нем тематизма предыдущих частей.

В концерте велико значение интонационно-гармонических и фактурных средств имитации колокольных звучаний, пришедших в духовную хоровую музыку из партитур С. Рахманинова. Апофеозом колокольности становится кодовый раздел финальной части, где, помимо интонационных аллюзий с темой звона, по замыслу композитора должна включаться фонограмма с записью настоящего звона «во все колокола».

Произведение в силу своей технической сложности адресуется только профессиональным хорам.

Рассмотренные сочинения являются одними из самых показательных в русле направления «новой религиозности» в белорусской музыке 1990–2000-х гг.

1. Гуляницкая, Н. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. Гуляницкая. – М.: Языки слав. культуры, 2002. – 432 с.

2. *Климанов, С.* Жанровые особенности сочинений духовной тематики : На материале вокально-симфонического творчества белорусских композиторов / С. Климанов // Композиторское творчество XIX–XX вв. : жанры, стили, вопросы интерпретации : науч. тр. Белорус. гос. акад. музыки / сост. и науч. ред. Е. Н. Дулова. – Минск : БГАМ, 2009. – Вып. 21. – С. 26–33.

3. *Кротова, М. В.* Жанр литургии в музыке белорусских композиторов 90-х годов XX века : дипломная работа. Науч. рук. канд. искусствоведения, доцент Т. В. Лихач / Минск : БГАМ, 2012 (машинопись).

4. *Сергиенко, Р. И.* Новые художественные искания современных белорусских композиторов / Р. И. Сергиенко // Музыкальная культура и жизнь : новые реалии : науч. тр. Белорус. гос. акад. музыки / сост. Н. Г. Ганул. – Минск : БГАМ, 2009. – Вып. 20. – С. 105–116.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ