



Искусствоведение

УДК 78

А.В. Лапенко

Лапенко Анна Владимировна, кандидат искусствоведения, преподаватель Таганрогского музыкального колледжа (Таганрог, Октябрьская пл., 3), lapenko77@mail.ru

**ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫЕ ПРОБЛЕМЫ
В ИСПОЛНЕНИИ «ВСЕНОЩНОГО БДЕНИЯ» С.В. РАХМАНИНОВА**

В статье рассматривается проблематика вокально-хоровой интерпретации духовного произведения С. Рахманинова.

Ключевые слова: интерпретация, С. Рахманинов, «Всенощное бдение».

A.V. Lapenko

Lapenko Anna Vladimirovna, Ph. D. lecturer Taganrog Music College (Taganrog, Octobre square, 3), lapenko77@mail.ru

**VOCAL-CHORAL PERFORMANCE PROBLEMS
"THE VIGIL" S.V. RACHMANINOV**

The article considers the problems of choral interpretation of spiritual works of Rachmaninov.

Keywords: Interpretation, Rachmaninov.

Обращение в данной статье к проблематике вокально-хоровой интерпретации одного из центральных творений композитора в области хорового искусства – «Всенощному бдению» С. Рахманинова – не случайно. Оно обусловлено возросшим интересом к истокам русской духовной музыки, своеобразным «Возрождением» церковной и религиозной тематики.

В наше время слишком различны представления о церковной строгости или истовости, даже исступленном восторге – оттого что сегодня никто не запрещает обращение к литургическим жанрам в концертной практике. А между тем есть традиция церковного пения и отношение церкви к концертным, по своей сути, опусам. По этому поводу ведутся споры: является ли музыка С. Рахманинова подлинно церковной или все-таки она – принадлежность концертного зала, и как в связи с этим ее следует интерпретировать.

Среди многочисленных духовных произведений «Нового русского возрождения» конца XIX начала XX столетия особое место занимают хоровые творения Рахманинова – хоровой концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу», «Литургия св. Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение». По мнению многих исследователей истории русской духовной музыки, творческие устремления С. Рахманинова в сфере духовной музыки и последующее создание им хорового шедевра «Всенощное бдение» находились в тесной взаимосвязи с общим активным движением за создание национального стиля в области культового музыкального творчества. Уставшие от влияния итальянского, позднее немецкого «засилья», а также зависимости от церковных властей, от установленных «правил» сочинения духовной музыки композиторы были объединены одной общей идеей – возродить давно забытые традиции древнерусского искусства. Всеобщим стремлением к поиску нового, национального, русского был охвачен и Сергей Рахманинов. Сам композитор писал: «Если вы, прежде чем отправиться в новый мир, приложите максимальные усилия к тому, чтобы близко познакомиться со старым миром, то может случиться, что вы легко

придете к выводу: в старом мире осталось еще много возможностей, и нет необходимости искать новые пути. Молодые композиторы совершают ошибку, если считают, что, владея только техникой, они достигнут оригинальности» [1].

Опыт написания С. Рахманиновым «Всенощной» двойственен. В этом сочинении отчасти выдержан церковный канон, но вместе с тем для церкви многое просто неприемлемо. Рахманинову очень хотелось быть русским, почвенным, патриотичным, что является очевидным отголоском «великодержавной» российской гордости, которой страна была одержима еще со времени Петра I. В тематизме этого сочинения чрезвычайно многоплановы жанровые сплавы: фольклорное переплетается с религиозно-культовым, народная песенность с раскольничьей лирикой. Черты чисто светской декоративности можно заметить в «голосах» русских колоколов – то тревожно набатных, то праздничных и ликующих.

Однако нельзя не услышать в этом произведении, прежде всего, стремление С. Рахманинова уйти от драматической романтической театральности. Он предельно далек от символистской утонченности и изысканности образов поэзии и искусства рубежа веков. Главная цель и творческая задача – окунуться в мир возвышенности и серьезности содержания, духовной сосредоточенности и сакральности.

Партитура «Всенощной» представляет собой некий органичный сплав не только достижений древнерусского певческого искусства, но и отечественной музыкальной культуры, как духовной, так и светской направленности. Это отмечают многие исследователи. «Знаменный распев не претворяется им здесь (как и в других произведениях) как некий архаический элемент исторически далеких эпох. Композитор значительно расширяет его образно-содержательный диапазон, связывает его древнюю культовую мелодику с широким и неоднозначным кругом эпических и лирических образов» [2].

Для исследователей в этом плане характерна некоторая категоричность. С. Хватова, например, объясняя историческую объективность проникновения театральности и концертности в храм, считает необходимым сделать существенное предостережение исполнителям духовной музыки на сцене. Экспрессивная сила женских голосов, заменивших мальчишеский дискант в церковной практике, неумолимо создает оперно-концертный налет, но противопоставлением увлечению музыкальными аффектами для хора, по мнению исследователя, должно быть *приоритетное отношение к тексту* (разрядка моя – А.Л.). На основании доступных источников, касающихся теории церковного пения и регентской практики, исследователь формулирует некоторые признаки церковного хорового исполнительства. Самое главное – пристальное внимание к Слову, его формообразующей и смысловнесущей роли. Это утрированное произнесение – особенно в «дидактических», назидательных жанрах, а в отдельных случаях – псалмодирование и приближение к чтению (в таких случаях – использование приема «взрывной» согласной) [3].

Вникнуть в смысл молитвенных песнопений. Вникнуть в смысл церковных богослужений. Вникнуть в смысл жизни. Как много значит правильное, умное молитвенное пение! Нивелирование тембровой индивидуальности, пение «прикрытым» звуком, без вибрации. По возможности – с «уменьшенной плотностью» (так называемой «мясистостью») голоса, особенно в верхнем регистре, приближение к светлому «ангельскому» детскому пению. Широкое использование фальцетного и «микстового» пения. Все это способствует приближению к необходимому на клиросе молитвенному состоянию.

По мысли И. Гарднера, «чтобы верно понять мелодию, необходимо погрузиться в то настроение, которым дышал мелод-пиит. Нужно также понять место, которое занимает песнопение в богослужении. Иначе неправильным пониманием можно испортить всю гармонизацию; мало того, можно неправильно воспитать все слушающее общество (так оно и

случилось с итальянщиной и неметчиной)». Это самым непосредственным образом относится к «Всенощному бдению» С. Рахманинова. Нельзя исполнять песнопение, не зная его места в богослужении и не понимая его смысловую роль [4].

В связи с этим уместно привести наблюдения Майи Прицкер за исполнением «Литургии» Рахманинова хором коллективом Шведского радио под руководством латышского дирижера Каспарса Путнинса.

«Хор Шведского радио – один из самых совершенных многоголосных «инструментов» в мире. Его звучание завораживает, и такой сбалансированности, такой интонационной и гармонической чистоты в мире хорового исполнительства, наверное, больше не найдешь. Эти музыканты могут делать все. Но то, что они делали в «Литургии», при всем совершенстве их пения, не имело никакого отношения ни к литургии, ни к Рахманинову, и даже в известной мере разрушало суть и красоту музыки. Объяснение в том, что Путнинс интерпретировал произведение как инструментальное, а не как вокальное, причем имеющее канонический словесный текст, наполненный вполне определенным смыслом. Русская дикция у певцов замечательная, но содержание текста и место его в православной литургии им были, судя по всему, неизвестны» [5].

В таких и подобных оценках и проступает заявленная проблема. Партитура «Всенощной» представляет собой органичный сплав разнородных образных и жанровых источников. С одной стороны, строгий канонический текст, с другой – богатейшая палитра вокально-хоровых красок, нюансов. Напомним: за плечами С. Рахманинова стоит огромный багаж оперного романтизма, с его страстной патетикой и чувственной экспрессией. Обращение к серьезным и возвышенным образам было для Рахманинова своеобразным бегством от романтической вычурности и манерности. Тем не менее именно культура романтизма, предшествующая Рахманинову, позволяет трактовать сочинение с определенной долей сценичности и театральности.

В силу такой многоплановости музыкального материала и возникает проблема интерпретации. Главной задачей дирижера становится акцентирование различных средств и их комплексов. В конкретных исполнительских версиях могут существенно трансформироваться, акцентироваться те или иные стороны образов: строгость и возвышенная созерцательность архаического культового песнопения, задушевная теплота лирики фольклорных напевов, экспрессия – напряженность, взволнованность, открытость чувств вокальных жанров профессиональной традиции русской и даже западно-европейской музыки (оперы, романса, хоровой миниатюры).

Для понимания существующих исполнений «Всенощного бдения», для работы дирижера с хоровым коллективом над этим сочинением очень важно детально анализировать мелодику Рахманинова с точки зрения интонационного воплощения произносимого текста в хоровых фрагментах и вокальных соло. Исполнительские решения должны исходить из какой-то четкой и ясной концепции: максимального приближения к характеру литургии или осознанного стремления к концертности. И одно, и другое решение могут быть вполне оправданы с позиции логики развития жанров в истории музыкальной культуры.

Особое внимание дирижера должно быть приковано к интонированию словесного текста, поскольку отношение к слову, его произнесению, интонационному воплощению и является главнейшим обстоятельством в содержательной оценке исполнения музыки литургического жанра. В данном контексте работа хормейстера реализуется посредством различных исполнительских приемов с той же двоякой целью.

В вокальном мелосе партитуры активно проступает фольклорное начало. В этом аспекте задача дирижера определяется выбором: либо подчеркнуть эту жанровую основу (широкую раздольность мелодических линий), вывести ее на передний план, тем самым обнажив оперные черты, либо нивелировать ее, сохраняя таким образом церковную строгость и

возвышенную созерцательность. Художественное отображение фольклорного мелоса реализуется посредством ощущения напевности, мелоса, как непрерывно движущейся, свободно и пластично льющейся звуковой струи, регулируемой певческим дыханием. Для достижения напевности необходимо овладение главным ее элементом: упругим, пластичным звуком, который, независимо от характера и формы строения самого мелоса, динамических оттенков и перемены штрихов, нюансов и регистра, всегда сохраняет свободную плотность.

Неодинаковые по протяженности словесные и мелодические строки должны вызывать ощущение первозданности, как бы еще «неупорядоченной» музыкально-поэтической речи.

Напротив, если приоритетным моментом является аскетичность и серьезность высказывания, интонирование в этом случае отличается монотонностью, единообразием мелодического и динамического профиля. Гибкое и пластичное пение максимально сведено «на нет», приближаясь к отрешенному бесстрастному «говорению».

Известно, что интонация, как воплощение художественного образа, всегда сопровождается определенной окраской (тембровым оттенком голоса). Невозможно проинтонировать малейший, художественно осмысленный, мелодический отрывок, не прибегая к тембровому его оформлению. Единственный вопрос – в качественной характеристике применяемой тембровой краски. Художественное воздействие музыкальной интонации настолько велико, что один и тот же мелодический оборот или интервал, по-разному проинтонированный, воспринимается то как гротеск, шутка, светлая лирика и т.п., то как тоска, трагизм, безнадежность и т.п. Важно помнить, что работа со словом может реализоваться посредством внимания дирижера к изобразительным возможностям тембровой организации. При восприятии интерпретации любой музыки, в частности духовной, в первую очередь обращает на себя качество тембра, особая

окраска звука. По мнению Г. Тараевой, слушательская реакция начинается с реакции на эстетическое качество звука артиста [6].

В нашем случае тембр интересует нас как качество, которое является результатом сознательного выбора поющего, а не хроническим свойством голоса певца. В этой связи существует множество примеров, когда певцы, не обладающие от природы особой красотой голоса, становятся мастерами выразительного пения, и наоборот, певцы с очень красивыми голосами часто раздражают и отталкивают несоответствием тембра голоса характеру музыки.

Особая одухотворенность исполнения духовной музыки может достигаться индивидуальным подходом к качественной манере формирования тембра при помощи «затемнения» или «осветления» звука в сочетании с умелым использованием вибрато (по высоте, силе и спектральному составу).

Напротив, открытость, пёстрость, иногда даже форсированность звука как в пределах одной партии, так и в хоровом ансамбле, чрезмерное вибрато, подчас создающее ощущение тремоляции, на наш взгляд, дают резкую окраску звучащей ткани, не способствуя созданию определенного сакрального состояния, но акцентируя внимание на внешней сентиментальности и вычурности.

Однако при звуковой собранности, округлости (единое звучание гласных по способу их формирования) возможен тонкий вкусовой подход к индивидуальным тембровым особенностям каждой хоровой партии с целью красочного расслоения многосоставной фактурной организации партитуры: сочное, бархатное звучание альтов; нежное, лучезарное, сравнимое с ангельским пением звучание партии сопрано; мягкий, светлый и вместе с тем объемный тембр теноровой группы; плотное, фундаментальное звучание низких мужских голосов. Этот прием исключительно многообразно применим и как многокрасочное целое, и в контрастных сопоставлениях и

сочетаниях хоровых групп и хоровых партий, нередко наделенных своими словами.

С определенными целями и задачами стоит подходить к тембровой особенности звука – вибрато. С точки зрения исполнительской практики – пульсации вибрато делают голос живым и одухотворенным, в то время как полное их отсутствие вызывает впечатление прямого, тупого и невыразительного звука. В выборе той или иной исполнительской интерпретации дирижер должен руководствоваться тем обстоятельством, что вибрато, как необходимая составная часть тембра хорового звука, придает звучанию определенную эмоциональную окраску, выражая степень внутреннего переживания. Самое главное, чтобы эмоциональная модальность не нарушала особой молитвенной сути. Ведь, наряду с богатой красочной музыкальной палитрой в тесной связи находится строгий канонический текст, который и является в данном случае отправной точкой в исполнительском прочтении данной партитуры.

По-разному (но возможно, в пределах индивидуальной творческой композиции) претворяется исполнителями богатая динамическая и темповая стороны сочинения. Полнозвучное, сочное, мягкое *forte*, богатейшая палитра подвижных нюансов, тонкая филировка звука, как в пределах одной фразы, такта, так и в пределах одной более продолжительной длительности, мерное динамическое нарастание и убывание в сочетании со свободными темповыми метаморфозами, присутствующими как в пределах такта, так и одной метрической доли, создают состояние мелодической развернутости, текучести, придавая звучанию особую трепетную выразительность, живое дыхание.

Напротив, менее выразительные приемы звуковой филировки, сглаженное, динамически ровно выстроенное пение, единая темповая организация работают на внутреннюю погруженность в образы святости, строгости и отрешенности.

При исполнении данной хоровой партитуры нельзя обойти вниманием эпизоды чисто инструментальной звукописи. Сказанное относится к известной всем рахманиновской «колокольности», обнаруживавшейся в духовных и светских, в хоровых и инструментальных произведениях композитора. По этому поводу Ю. Паисов отмечает, что «рахманиновская колокольность не ограничивается внешне звукописной, фоновой, колористически расцвечивающей функцией», а «поднимается на уровень звуко-символа, обладающего особым значением» [7].

С точки зрения «колокольной» изобразительности партитура «Всенощной» особо интересна, поскольку в ней хоровые голоса образуют хоровые «диалоги» и более сложные хоровые «ансамбли», своего рода «концерты» колоколов. Эта монументальная многослойная композиция вызывает ассоциации с народными хоровыми эпизодами в операх Глинки, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова.

Претворение колокольных эпизодов в хоровом звучании происходит за счет действия особых певческих приемов: упругое штриховое подчеркивание ритмического рисунка, динамическое разнообразие, цепкое певческое дыхание в сочетании с предельно ясной и четкой дикцией. В этом аспекте также уместна тонкая тембровая работа – легкий, почти невесомый звук верхних голосов; немного затемненный, но вместе с тем упругий и звонкий тембр нижних.

Общеизвестно, что немаловажную роль в восприятии звучащей музыкальной ткани играет «артикуляция», подразумевающая степень ясности; расчлененности или связности «произношения» словесной стороны произведения. Приемы артикуляции конкретно реализуются в штрихах. Именно термин «штрих» был сформирован в вокальной музыке, где есть непосредственная связь со словом, а затем заимствован инструментальной. Работа со штрихом также реализуется посредством тех целей и задач, к которым продвигается интерпретатор. Здесь также все амбивалентно, все возможно. Однако в приемах артикуляции обращает на себя внимание и

способ произношения ряда согласных звуков. На наш взгляд, считается просто недопустимым их утрированное произношение и нарочитое подчеркивание, влекущее за собой манерность, вычурность и внешнюю броскость, что свидетельствует о переходе за культурно допустимые с позиций православной церковной музыки границы.

Например, в классической композиции А.Л. Веделя «Покаяния отверзи ми двери» исполнители на словах «окаянный трепещу» прибегают к внешнему, условному приему утрированного произношения некоторых согласных, вследствие чего вместо эффекта «трепетания» происходит эффект эмоционального «отторжения», нарушающий не только молитвенную сущность песнопения, но и логику развития словесного материала. Ведь отличительной особенностью духовной музыки является строгий канонический текст, точнее церковно-славянский язык, который сегодня мало кто понимает. А между тем именно слово Священного писания является основным критерием в исполнении музыки такого рода.

Певческое произношение текста православных молитв должно отличаться не только осмысленностью, но и правильностью в отношении нередуцированного формирования гласных (напомним: редукция – ослабление артикуляции звука; редуцированный гласный – ослабленный, неясно произносимый гласный звук). Единая манера произнесения текста особенно важна как для всех хоровых партий, так и для партии солиста. Существенное значение в интерпретации духовной музыки и в частности данного сочинения является единая исполнительская манера пения, другими словами – психологическое единомыслие певцов. Стремление к однородности звучания как хоровой партии, так и всего исполнительского состава. Ощущение единства в понимании образа и звукового колорита, создание атмосферы соборности, единения, духовной сосредоточенности.

Говоря о вокально-хоровой интерпретации духовной музыки Рахманинова, в частности партитуры «Всенощной» нельзя обойти вниманием сольные эпизоды. Надо сказать, что в их мелосе изложен как

знаменный распев в чистом виде, так и его тематические ячейки. Введение распева в партию *solo* – весьма интересная находка Рахманинова, хотя отголоски этого явления встречаются у его «духовного наставника» А. Кастальского.

Сольные эпизоды в партитуре встречаются в № 2 «Благослови душе моя...», № 5 «Ныне отпускаеши», № 9 «Благословен еси, Господи». Надо сказать, что из-за неудобной высокой тесситуры в большинстве случаев солист, исполняя свою партию, руководствуется в большей степени своими вокальными данными, выпячивая свои голосовые достоинства и тем самым обнажая свои недостатки, нежели особой эмоционально-смысловой ролью, заложенной в его вокальной партии. В этом случае главное предназначение церковного пения (объединять и сплачивать поющих в молитве) уступает место эмоционально насыщенному вокалу, иногда создающему впечатление патетической декламационной театральности. Надо сказать, что, исследуя проблему «театральности» (другими словами – нецерковности, небогослужебности), И. Гарднер определяет ее объективный критерий (перенесение на исполнение церковного пения некоторых приемов сценического искусства) в исполнении богослужебных песнопений. Существенным признаком того, что мы называем «театральностью» в церковном пении, исследователь считает имитацию суррогатов чувства (сентиментальности, слащавости) или выражение их условными средствами передачи эмоций и внушения их слушателям и связанное с этим аффектированное подчеркивание особенно «драматических» мест текста и композиции [8].

На наш взгляд, исполнение сольных эпизодов должно базироваться на содержательно-смысловой ориентации данного текстового фрагмента. Исполнение сольного эпизода «меццо-сопрано» № 2 «Благослови, душе моя...», повествующего о сотворении мира, не должно нарушать основного умиленного и благостного состояния. Исполнение мягко льющейся мелодии древнего распева должно быть наполнено вдохновенной чистотой,

сокровенностью, святостью без малейшего намека на внешнюю чувствительную эмоциональность.

Введение солирующей партии тенора в № 5 «Ныне отпускаеши» придает музыке особенно проникновенный, интимный характер, усиливая своеобразную колыбельную напевность, присутствующую в фактуре изложения этого номера. В исполнении стоит добиваться тембровой мягкости, эмоционального умиротворения, благоговейной строгости.

Солист-тенор в № 9 «Благословен еси, Господи» поет от лица ангела, повествующего о чудесном Христовом Воскресении. Исполнение вокальной партии (предвестника грядущих значимых событий) не должно нарушать всеобщей благодатной атмосферы духовного божественного единения.

На наш взгляд, задача дирижера в исполнении данной партитуры сводится к созданию (всеми средствами музыкальной выразительности) характера внутреннего, благодатного спокойствия и удивительной трепетной строгости.

Вместе с тем в исполнительской среде бытует мнение, что песнопения церковной направленности должны исполняться без всякого выражения, механически сухо и бездушно. Это, конечно, другая крайность, которая тоже нежелательна. Поются ведь не только звуки, а прежде всего слова, при помощи которых выражаются определенные идеи. Чего, кстати, не может делать инструмент, каким бы совершенным он ни был, и это, наверное, одна из причин недопущения инструментальной музыки в православное богослужение. Слова, вызывающие ту или иную (у каждого свою) эмоциональную реакцию внимающих, вместе с тем, независимо от индивидуального восприятия, имеют свою эмоциональную окраску. И это при естественном певческом исполнении текста является само собой и доходит до слушателя без искусственных приемов, столь необходимых в сценическом искусстве.

Все вышеупомянутые вокально-хоровые проблемы в своей взаимосвязи накладывают отпечаток на формирование исполнительской

интерпретации данного сочинения, которая амбивалентна по своей сути. Все зависит от вкуса, культуры и желания дирижера. Либо максимально приблизить исполнение к сакральности и духовной сосредоточенности, либо усилить его оперную яркость. Но в том или ином случае не стоит забывать, что первоначальная роль в культовой музыке отводится словесной семантике, которой нередко в исполнении отводится второстепенное значение.

В основном заботой дирижера и, следовательно, исполнителей является создание достаточно внешних звуковых эффектов – вокально-технический уровень хорового коллектива, чистота строя, слаженность разного вида ансамблей, громкость и сила звука. Но самый главный вопрос и суть проделанной работы – «о чем» эта музыка, «зачем она нужна слушателю и самому дирижеру», какими эмоциями и переживаниями она должна наполнять сердца слушателей и самих певцов хорового коллектива – остается зачастую «за кадром».

Список используемой литературы:

1. *Рахманинов С.* Публикации. URL: <http://Senar.ru>
2. *Амерханов А.* Проблемы гармонизации и обработки одноголосных распевов. URL: <http://www.pravoslavie.ru>
3. *Хватова С.* О церковной манере пения // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб. науч. ст. Ростов н/Д, 2006.
4. *Гарднер И.* К вопросу о гармонизации и переложения церковных распевов для хора. URL: <http://www.seminaria.ru>
5. *Прицкер М.* Все смешалось в мире интерпретации // Новое русское слово. 9 августа, 2007.

6. *Тараева Г.* Содержание музыки и музыкальная семантика в историко-культурной динамике // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб. науч. ст. Ростов н/Д, 2006.

7. *Паисов Ю.* Жизнестойкость романтического мирозерцания Рахманинова // Русская музыка и XX век / ред.-сост. М. Арановский. М., 1997.

8. *Гарднер И.* Хоровое церковное пение и «театральность» в его исполнении. Восьмая нота. URL: <http://www.canto.ru>