**С.В. Рахманинов Всенощное бдение.**

**Особенности интерпретации традиционного жанра.**

|  |
| --- |
| **Особенности интерпретации Рахманиновым традиционного жанра всенощного бдения****Образный строй «Всенощного бдения» Рахманинова**«Всенощное бдение», в отличии от наполненной радостью и ликованием «Литургии», носит лирический, просветленный характер. Произведение было написано в один из самых тяжелых для России периодов -- шла Первая мировая война.Содержание обихода и его специфическая символика позволили композитору выразить свои мысли и представления о жизни и смерти художника-гуманиста, сочувствующего страданиям народа в годы военного бедствия. По-своему преломляя опыт отечественной духовной культуры, Рахманинов во внеличных традиционных формах нашел возможность выразить личные идеи и чувства.В отличии от предыдущего цикла, во «Всенощной» композитор опирался на подлинные древние распевы: греческий, киевский, знаменный. С большой чуткостью обращаясь к оригинальным ладогармоническим средствам, Рахманинов выявляет своеобразие их интонационного строя. По определению Б.В.Асафьева, «он открыл до глубокого дна русское начало в интонациях хорового культового пения». [16, с.415]Рахманинов сохраняет общий стиль музыкального интонирования духовных текстов: широкую распевность и кантиленность, выдерживает нерегулярность метроритма, неопределенность и асимметрию мелодических структур. Мелодическую фразировку он строит исходя не из церковного псалмодирования, а из песенно-декламационного интонирования. Композитор демонстрирует известную свободу в обращении с древними мелодиями, варьируя их, рассматривая как темы, подлежащие развитию. Это свидетельствовало о новом понимании формообразующей роли первоначального мелодического образа. Разделы цикла, основанные на оригинальном, авторском мелодическом материале, не имеют принципиального стилистического отличия от частей с разработкой древних напевов.В плане, далеком от традиционной церковности, Рахманинов трактовал и каноническую форму, в которой с присущей ему яркой выразительностью музыкального языка стремился воплотить высокий нравственный идеал. Музыка «Всенощной» проникнута глубокой человечностью, захватывающей искренностью высказывания, яркой эмоциональностью. Весь цикл пронизан глубоким чувством жизнеутверждения.Во «Всенощной» с большой силой и яркостью выступила лирико-эпическая основа музыки, внутреннее слияние авторского начала с массовым народным. При этом образы русской эпической древности воплощены композитором в плане сосредоточенного лирического размышления.Рахманинов в этом произведении вышел за пределы традиционных культовых норм. Заметно влияние концертного стиля. Это прослеживается в разнообразном выборе тем, в разработке материала. Ощущается свежесть и сложность хорового письма.Величественной простотой и сосредоточенностью отличаются три песнопения, открывающие первый цикл, - песнопения вечерни «Приидите поклонимся», повествовательные «Благослови, душе моя» (соло альт) и «Блажен муж». Глубоко, человечно, тепло и задушевно звучит альтовое соло на фоне мужского хора, мелодия которого ассоциируется с былинным сказом. Его оттеняют в рефренах чистые и светлые тембры женского хора, почти невесомо слышимые на piano. Чрезвычайно эффектно антифонное сопоставление неполного хора (А и Т) с полным смешанным в третьем песнопении, где динамическое нарастание сочетается с тональной модуляцией, сдвигом темпа, увеличением голосов и расширением их диапазона.Вслед за мягким, как бы излучающим таинственный свет песнопением «Свете тихий» (с теноровым соло), следует задушевно-скорбное ариозо тенора «Ныне отпущаеши» - одно из наиболее лирических высказываний в произведении. Мелодия тенора звучит на фоне прозрачных, убаюкивающих фигураций хорового аккомпанемента. Ласковому началу и концу песнопения контрастирует напряженная по динамике средняя часть. Шестым песнопением «Богородице Дево, радуйся» в плавном аккордовом изложении, переходящем в полифоническое движение, завершается вечерний раздел цикла.Утренняя часть начинается с просветленного «Шестопсалмия». В нем фоном для повторяющейся торжественной мелодии знаменного роспева чрезвычайно колоритно использованы имитированные разными голосами хора колокольными перезвонами. Столь излюбленные Рахманиновым «колокольные» эффекты связаны со сферой часто встречающихся в его произведениях величественных образов русского эпоса. Ярко и эффектно, как ликующий гимн свету, звучит восьмое песнопение, построенное на колористическом разнообразии хоровых тембров, на динамических контрастах.Однако из наиболее масштабных по музыкальному развитию песнопений -- девятое -- является драматургическим центром всего произведения. Для него характерна драматическая повествовательность, подчеркиваемая чередованием хоровых эпизодов с неизменным рефреном, развивающим основную мелодию знаменного роспева, а также персонификацией отдельных голосов (например, тенор, вступающий в роли «рассказчика»). Отчетливая разноплановость усиливается динамическими контрастами и резкими изменениями темпоритма. Мелодическая линия чутко следует за смысловыми изгибами словесного текста.В энергичном по звучанию десятом песнопении «Воскресение Христово видевше» особый философский смысл автор придает заключительной фразе «смертию смерть разруши», выделяя ее путем внезапного спада динамики.С размахом, свойственным народно-обрядовым сценам из русских классических опер, решено одиннадцатое песнопение. Большую красочность и выразительность вносит последовательное чередование эпизодов: суровая, решительная основная тема и лирический рефрен (авторское указание: «Очень легко и нежно»), воспевающий образ богоматери.Двенадцатое песнопение «Славословие великое» представляет собой цикл свободных вариаций, с исключительной изобретательностью разрабатывающих тему «Малого славословия» (№7). Начав песнопение с изложения темы в партии альтов с легким сопровождением теноров, Рахманинов постепенно делает его пышным по богатству фактуры, блестящим по звучности, разнообразным по сочетанию приемов выражения. Введением красочных приемов хорового письма, непрерывным нарастанием динамической энергии приводит его к ликующей заключительной кульминации. Оно становится драматургическим завершением произведения. Дополнением служат три песнопения в спокойных, светлых тонах, с ясной и прозрачной фактурой: тропари «Днесь спасение», «Воскрес из гроба» и кондак «Взбранной воеводе».«Всенощная» Рахманинова представляет собой высокий образец хорового письма. Характер фактуры произведения определяет главенствующее мелодическое начало как воплощение подлинно русского стиля. Развитие «полимелодии», максимальное оживление голосов создает живую, дышащую звуковую ткань. Все голоса, сплетаясь в одно целое, способствуют выразительно-напряженной передачи основного настроения.«Всенощное бдение» С.В. Рахманинова впервые было исполнено в московском концерте Синодального хора, состоявшемся под управлением Н. М. Данилина 10 марта 1915 года в Большом зале Благородного собрания (ныне -- Колонный зал Дома Союзов). Несмотря на большой успех, концертная судьба сочинения оказалась трудной. Это объяснялось различными обстоятельствами: ужесточением специфических требований церковных властей к концертам духовной музыки, событиями мировой войны и революции, общей идеологической направленностью всего процесса строительства советской музыкальной культуры. После исполнения «Всенощного бдения» в Большом зале Московской консерватории в 1926 году концертная жизнь произведения прервалась на шестьдесят лет. Лишь в 1982 году оно прозвучало в концертах Ленинградской капеллы имени М. И. Глинки под управлением В. А. Чернушенко. Начиная с конца шестидесятых годов стали появляться грамзаписи, осуществленные Государственным академическим Русским хором (дир. А. В. Свешников), Ленинградской капеллой (дир. В. А. Чернушенко), Государственным Камерным хором Министерства культуры СССР (дир. В. К. Полянский). |

 Процесс возрождения русской православной певческо-хоровой культуры, наблюдающийся сегодня в различных областях -- композиторском творчестве, образовании, исполнительстве, требует внимательного отношения к изучению её традиций, истории, теории, и главное -- понимания её сущности и предназначения. Например, понять и по достоинству оценить то или иное церковное или духовное сочинение концертного типа, написанное на литургические тексты, представляется довольно трудной задачей.

Одним из достоинств русской православной певческо-хоровой культуры является бережное охранение тех её традиций и преданий, в которых веками накопленный опыт не был бы «консервацией» давно забытых «пережитков прошлого», а продолжал бы развиваться, рождая новые духовные откровения.

Ярчайшим примером тому может явиться сохранение и развитие древнейшего пласта отечественной певческой культуры -- обиходных церковных роспевов, которые на протяжении столетий питали своей неповторимой духовной энергией церковные и светские сочинения композиторов различных эпох и стилей. Пройдя через многочисленные «испытания временем» и охраняемые многими поколениями исследователей и исполнителей как ценнейший мелодический фонд русской певческо-хоровой культуры, они и по сей день остаются источником, излучающим особую духовную красоту и силу.

В нашей работе мы обратились к гениальному творению С. В. Рахманинова «Всенощному бдению», ор. 37. До сих пор в профессиональных кругах не прекращаются дискуссии о том, можно ли причислить это произведение к концертным духовным сочинениям или оно всё-таки богослужебного, церковного плана. Ведь произведение считается слишком сложным для исполнения в церкви, а некоторые его номера необоснованно развёрнутыми и монументальными.

Данная тема актуальна тем, что она мало освещена и мало изучена. Многие исследователи творчества Рахманинова, такие как Келдыш Ю. В., Соколова О., Парфентьев Н. П. и Парфентьева Н. В., и другие, уделяют внимание в основном строению, образной сфере произведения, истории его создания и исполнения. Лишь некоторые учёные -- Кандинский А. и Чернышева Т. А. - обратились в своих статьях к изучению изменений, преобразований, внесённых композитором в старинные напевы, к тому, как композитор трактовал, интерпретировал канонические песнопения.

Рахманинов очень бережно отнёсся к исторически значимым мелодиям, древним роспевам. Не изменяя их, он в своих авторских номерах, ювелирно тонко отразил стилевые особенности знаменной монодии.

В первой главе нашей работы мы попытались отразить атмосферу той непростой эпохи, в которой складывалась личность Рахманинова как человека и композитора. Эпоха потерь и исканий для художников и поэтов, писателей и музыкантов. Эпоха упаднических настроений и революционных помыслов. Именно в это время Россия потеряла многих видных деятелей культуры и искусства. Именно в это время возникла идея написания «Всенощного бдения» - произведения, ставшего вершиной русской духовной музыки.

Вторая глава посвящена образному строю произведения, некоторым особенностям отдельных номеров, характеру их звучания.

В третьей главе проведён анализ партитуры с выявлением композиторской трактовки оригинальных знаменных песнопений и особенностей хорового письма в сочинении собственных авторских номеров.

Целью нашей работы является рассмотрение композиторской интерпретации старинного культового жанра всенощного бдения, а также переплетение в данном произведении церковно-певческих традиций и традиций русской классической и народной музыки.

Задачи:

проследить развитие музыкальной культуры и искусства в целом в данной эпохе;

выявить образный строй произведения;

изучить черты хорового письма композитора в жанре всенощного бдения;

Для решения поставленных задач, мы изучили и проанализировали научную литературу, различные статьи в сборниках исследовательских трудов, а также сделали анализ полученной информации.

ГЛАВА I. Рахманинов и его эпоха

1.1 Русское искусство рубежа XIX - XX веков

Творческий путь Рахманинова начался в конце XIX века, когда ещё только смутно предугадывались те потрясения и те сдвиги, которыми был чреват грядущий XX век, а завершился через двадцать пять лет после Великой Октябрьской революции, в корне изменившей весь ход мировой истории. Рахманинову пришлось быть свидетелем многих великих и грозных событий, вызывавших глубокие перемены в жизни целых народов и в личных судьбах отдельных людей. В искусстве, как и повсюду, происходила коренная переоценка ценностей, возникали новые идеи и представления, которые нуждались для своего воплощения в соответствующих им формах, многое из старого уходило в прошлое и отмирало или продолжало жить в переосмысленном и обновлённом виде.

Как чуткий, большой художник, Рахманинов не мог в той или иной мере не испытывать на себе воздействие этих процессов и оставаться неизменным в своём творчестве. С годами не только росло и обогащалось его мастерство, но претерпевал известные изменения образный строй музыки, появлялись новые черты в музыкальном языке композитора. Тем не менее, как и у всякого художника, у него был период, который он с наибольшим правом мог бы назвать своим временем, такой период, когда его личные стремления и склонность более всего соответствовали господствующим тенденциям общего исторического развития и он чувствовал, что говорит в своём творчестве о важном и необходимом для современников.

Эпоха, взрастившая Рахманинова как художника и нашедшая необычайно яркое, полнокровное отражение в его творчестве,- это конец XIX и начало XX века. Эта эпоха была чрезвычайно сложная, противоречивая, заражённая огромной взрывчатой энергией. Росло недовольство широких слоёв населения существующим порядком вещей, назревали глубокие перемены в социально-политическом строе России, массы трудящихся пробуждались к сознательной борьбе против царизма и остатков крепостнических отношений. Далеко не все видели и понимали пути к освобождению от гнёта ненавистной действительности, но ощущение того, что дальше так жить нельзя и что-то должно измениться в установившемся строе жизни, охватывает различные слои русского общества.

Напряженное ожидание нового становится одним из основных мотивов литературы и искусства на исходе века. Оно проявляется у художников разных поколений, различавшихся между собой по мировоззрению и творческому складу (Толстой, Чехов, Короленко, Эртель, Бунин, Блок и др). [16, с.5, 6]

По мере того, как в самой действительности росли и крепли силы, враждебные существующему политическому и социальному строю, эта уверенность становилась тверже и определённее. Среди выдающихся русских писателей, художников, композиторов не было никого, кто бы в той или другой форме не отразил этот революционный подъём. Общий тон литературы и искусства становится более активным и решительным, зачастую открыто публицистичным, усиливается жизнеутверждающее, мажорное начало.

В искусстве и литературе рассматриваемого периода уделяется огромное внимание человеческой личности с её внутренней жизнью, запросами и влечениями. Проблема «эмансипации личности» различным образом трактовалась художниками разных направлений. Иногда она решалась в анархо-индивидуалистическом плане с отрицанием всяких общественных связей и норм поведения, иногда проповедовался ницшеанский культ «сверхчеловека», которому «всё позволено» и для которого ни в чём нет преград. Некоторые идеологии декаданса призывали к отстранению от житейских забот и волнений, противопоставляя утончённость своих переживаний интересам остального человечества.

Иной характер носил обострённый интерес к личному у передовых писателей реалистического направления, которым были чужды замкнутый индивидуализм декадентов и пренебрежение к простому человеку. Борьба за свободу личности у них приобретала более широкое социальное значение, поскольку она была связана с критикой и осуждением того общественного строя, при котором человек вынужден был постоянно ощущать свою зависимость от «сильных мира сего», его достоинство грубо оскорблялось и растаптывалось.

Лирическое начало становится всепроникающим. Наряду с широким распространением таких жанров, которые принято относить собственно к сфере лирики, наблюдается процесс «лиризации» и повествовательных и драматических жанров.[16, с. 8, 9]

Творческие устремления Рахманинова находились в общем течении русской художественной жизни конца ХIX и начала XХ века. Бурный подъём демократических, освободительных настроений выдвигал на передний план в искусстве не только тему Революции, но и тему России с её историческим предназначением и культурным вкладом в сокровищницу человечества. Русское искусство этого времени широко разрабатывало проблему национального: в аспектах социально-историческом, философском, народно-эпическом. Разумеется, художников привлекало не только прошлое, но и современное, проблема будущего Родины.

Знаменательным был прилив того особого интереса, той особой притягательной силы, которые вызвали у поэтов, музыкантов, живописцев памятники отечественной художественной старины. Образы её широким потоком вливаются в творчество Блока и Бальмонта, Есенина и Городецкого. Фольклорное здесь переплетается с религиозно-мифологическим, языческие мотивы с христианскими, народная песенность с раскольничьей лирикой, в поэтические строфы поэтов вливаются «голоса» русских колоколов, то тревожные, то праздничные, заставляющие по-колокольному звучать небо и землю, воздух и лес. Обильный и ярчайший материал даёт также изобразительное искусство. В неповторимо своеобразном творчестве Врубеля, стремившемся к «национальной нотке» в своих былинных и сказочных полотнах, в росписях киевских соборов и в иконописных работах. В сияющей яркими красками исторической живописи Рябушкина и С. Иванова, в народно-жанровых полотнах Малявина и Кустодиева. В лирических образах «Руси монастырской» Нестерова, в изображениях памятников древней Руси у Рериха, Юона. Особенно примечательным было живописное претворение Лентуловым «колокольности» (его великолепный «Звон»), Петровым-Водкиным иконописной стилистики. Подлинным событием общерусского и даже общеевропейского масштаба явились выставки шедевров русской иконописи в начале 1910-х годов. Всюду проявляло себя высокопоэтическое ощущение национальной темы, чувство национального самоутверждения и самопознания.

Всё это нашло выражение и в музыке. Диапазон явлений здесь очень широк. В центре находится «Сказание о Невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова -- произведение легендарно-историческое и вместе с тем этико-философское, стилистически опирающееся на культурно-исторический, художественный пласт народного и профессионального искусства средневековой Руси. Характерным был и поток русской музыкальной архаики, разлившийся в «славяно-скифских» произведениях Стравинского, Прокофьева.

1.2 Духовная музыка в творчестве композиторов XIX - XX веков

На рубеже XIX - XХ вв. во всех сферах духовной жизни общества обострилась тяга к поиску национальных корней. Русская светская музыка, пережившая кульминационную точку национально-самобытного выражения в гениальном творчестве М. П. Мусоргского, всё более входило в русло стилизаторско-академического искусства, например, в творчестве композиторов «беляевского кружка». Идея новой волны «русификации» музыки вызрела в недрах не светского, а религиозно-церковного искусства, давно нуждавшегося в кардинальном обновлении.

К началу века сформировалась группа композиторов, образовавших школу Нового направления. В Москве, в Синодальном училище пения, вокруг Смоленского сплотились Кастальский, Гречанинов, Чесноков, Толстяков, Шведов. В Петербурге это направление представлено именами Панченко, Компанейского, Лисицына, Архангельского. Основная деятельность композиторов развернулась в области разработки знаменного распева. Все они находились под мощным влиянием взглядов Смоленского, который стал истинным идеологом Нового направления в русской духовной музыке новейшего времени и которому Рахманинов посвятил свою гениальную Всенощную.

Смоленский, благодаря работе с первоисточниками и столь глубокому проникновению в пласты древнерусского знаменного пения, наблюдая за особенностями строения, мелодики, ритмики древних распевов, пришёл к обоснованному выводу, что западноевропейская основа не пригодна для обрамления этих напевов, что мажоро-минорная система вступает в противоречие со всем строем этих напевов.

Главный принцип Смоленского -- отказ от европейских форм гармонии и контрапункта. Он не просто декларировал огромное значение и художественную ценность знаменного распева, но и предлагал путём глубокого проникновения в его самобытные черты создавать новые русские гармонию и контрапункт для обработки древних обиходных мелодий. Предыдущие же обработки церковных напевов Смоленский считал «блужданием русской певческой мысли по иноземным путям» [21, с.32]

С рассветом классической русской музыки, культовое музыкальное искусство в России отошло на задний план. У композиторов, полностью сосредоточившихся на духовной музыке, обнаружилась ограниченность художественного горизонта, нередко ремесленнический подход к творческим задачам. Отрицательно сказывалась зависимость от церковных властей, от установленных «правил» сочинения духовных песнопений. Крупнейшие же мастера-классики лишь эпизодически и далеко не все (Глинка, Балакирев, Римский-Корсаков) создавали «переложения» (гармонизации) обиходных напевов -- обычно по долгу службы, работая в Придворной певческой капелле. Выделилась главным образом работа Чайковского, поставившего своей целью преодолеть штампы духовного хорового сочинительства и создавшего во второй половине века крупное по своим художественным достоинствам произведение - «Литургию Иоанна Златоуста» и гораздо более скромную партитуру «Всенощного бдения». Композитор сознательно не выходил за границы так называемого «строгого стиля», лишь изредка отступая от него. Он, что существенно, не стремился опереться на стилистику древнерусского искусства, не пользовался языком народной песни (последнее ощущается в духовных композициях Римского-Корсакова).

В то же время ориентировку на эту стилистику можно встретить в жанрах светской музыки -- оперных и инструментальных композициях Мусоргского («Борис Годунов» и «Хованщина», финал «Картинок с выставки»), Римского-Корсакова («Псковитянка», «Садко», «Салтан» и «Китеж», музыкальная картина «Светлый праздник»). Примеры обращения к обиходной тематике есть и у Чайковского (закулисный хор в «Пиковой даме»), у Танеева (кантата «Иоанн Дамаскин») и Аренского (Второй квартет).

В 1890-х годах хоровая культовая музыка вновь вступает в полосу подъёма и достигает значительных высот у Кастальского, Лядова , Чеснокова, особенно же -- у Рахманинова. Деятельность названных мастеров (за исключением Лядова) в совокупности с исполнительским искусством выдающихся хоровых коллективов, дирижёров, музыкальных учёных, сосредоточенная в Москве, составил так называемую «московскую школу» хоровой духовной музыки конца XIX начала XX века. Представители этого художественного направления стремились обновить хоровой жанр традициями прошлого посредством углубления и усиления в этой области фольклорного начала. Самым крупным здесь стало рахманиновское «Всенощное бдение».

Хоровые произведения a cappella, относящиеся к области культового искусства, не занимают видного места в творчестве русских композиторов-классиков. Под таким углом зрения до сравнительно недавнего времени рассматривалась и духовная музыка Рахманинова. Между тем эта часть наследия композитора связана с исторически глубинными пластами русской музыкальной культуры. Древнерусское певческое искусство вместе с фольклором явились, по убеждению Рахманинова, важнейшим истоком и опорой русской музыкальной культуры в целом, средоточением исторической памяти народа, его художественного чувства и эстетического сознания. Отсюда их широкое общенациональное значение.

Склонность Рахманинова к духовной музыке укреплялась влиянием крупных авторитетов -- С. В. Смоленского (директора Синодального училища), читавшего курс истории русской церковной музыки в Московской консерватории и известного композитора и дирижёра Синодального хора А. Д. Кастальского, автора выдающихся трудов по народному песнетворчеству. Несомненно, решающее значение на Рахманинова оказали сами хоровые культовые произведения этого мастера. «Из искусства Кастальского -- подчёркивал Б. В. Асафьев -- выросли великолепные циклические хоровые композиции Рахманинова («Литургия» и, особенно, «Всенощная»)... народился напевно-полифонический стиль, в котором богатейшее мелодическое наследие прошлого дало новые пышные всходы» [15, с. 73]

С. В. Рахманинов творил и в области духовно-хоровой музыки православной традиции a cappella. Композитор, обратившись к возрождению национальных музыкальных традиций, искал самобытное и подлинно народное в области православного пения. Попытки максимального приближения к народному духу способствовали рождению в его творчестве нового художественного языка, новых средств и форм выражения, «окрашенных неповторимым рахманиновским стилем». Он трактовал духовные композиции в духе романтизма. Религиозное начало выступило в эстетизированной концертной форме. Религиозное, древнее, архаичное выступает у него в форме национального, народного.

Известно, что замысел этого произведения возник у него уже в начале 1900-х годов. Не менее важными были впечатления детских лет -- от северной русской природы , от древнего Новгорода с его соборами, иконами и фресками, колокольными звонами, с церковным пением. Да и семейная обстановка детских новгородских лет, где сохранялись исконные традиции русской жизни, их высокая духовность -- питала художественную натуру композитора, его самосознание русского человека.

ГЛАВА II. Особенности интерпретации Рахманиновым традиционного жанра всенощного бдения

2.1 Образный строй «Всенощного бдения» Рахманинова

«Всенощное бдение», в отличии от наполненной радостью и ликованием «Литургии», носит лирический, просветленный характер. Произведение было написано в один из самых тяжелых для России периодов -- шла Первая мировая война.

Содержание обихода и его специфическая символика позволили композитору выразить свои мысли и представления о жизни и смерти художника-гуманиста, сочувствующего страданиям народа в годы военного бедствия. По-своему преломляя опыт отечественной духовной культуры, Рахманинов во внеличных традиционных формах нашел возможность выразить личные идеи и чувства.

В отличии от предыдущего цикла, во «Всенощной» композитор опирался на подлинные древние распевы: греческий, киевский, знаменный. С большой чуткостью обращаясь к оригинальным ладогармоническим средствам, Рахманинов выявляет своеобразие их интонационного строя. По определению Б.В.Асафьева, «он открыл до глубокого дна русское начало в интонациях хорового культового пения». [16, с.415]

Рахманинов сохраняет общий стиль музыкального интонирования духовных текстов: широкую распевность и кантиленность, выдерживает нерегулярность метроритма, неопределенность и асимметрию мелодических структур. Мелодическую фразировку он строит исходя не из церковного псалмодирования, а из песенно-декламационного интонирования. Композитор демонстрирует известную свободу в обращении с древними мелодиями, варьируя их, рассматривая как темы, подлежащие развитию. Это свидетельствовало о новом понимании формообразующей роли первоначального мелодического образа. Разделы цикла, основанные на оригинальном, авторском мелодическом материале, не имеют принципиального стилистического отличия от частей с разработкой древних напевов.

В плане, далеком от традиционной церковности, Рахманинов трактовал и каноническую форму, в которой с присущей ему яркой выразительностью музыкального языка стремился воплотить высокий нравственный идеал. Музыка «Всенощной» проникнута глубокой человечностью, захватывающей искренностью высказывания, яркой эмоциональностью. Весь цикл пронизан глубоким чувством жизнеутверждения.

Во «Всенощной» с большой силой и яркостью выступила лирико-эпическая основа музыки, внутреннее слияние авторского начала с массовым народным. При этом образы русской эпической древности воплощены композитором в плане сосредоточенного лирического размышления.

Рахманинов в этом произведении вышел за пределы традиционных культовых норм. Заметно влияние концертного стиля. Это прослеживается в разнообразном выборе тем, в разработке материала. Ощущается свежесть и сложность хорового письма.

Величественной простотой и сосредоточенностью отличаются три песнопения, открывающие первый цикл, - песнопения вечерни «Приидите поклонимся», повествовательные «Благослови, душе моя» (соло альт) и «Блажен муж». Глубоко, человечно, тепло и задушевно звучит альтовое соло на фоне мужского хора, мелодия которого ассоциируется с былинным сказом. Его оттеняют в рефренах чистые и светлые тембры женского хора, почти невесомо слышимые на piano. Чрезвычайно эффектно антифонное сопоставление неполного хора (А и Т) с полным смешанным в третьем песнопении, где динамическое нарастание сочетается с тональной модуляцией, сдвигом темпа, увеличением голосов и расширением их диапазона.

Вслед за мягким, как бы излучающим таинственный свет песнопением «Свете тихий» (с теноровым соло), следует задушевно-скорбное ариозо тенора «Ныне отпущаеши» - одно из наиболее лирических высказываний в произведении. Мелодия тенора звучит на фоне прозрачных, убаюкивающих фигураций хорового аккомпанемента. Ласковому началу и концу песнопения контрастирует напряженная по динамике средняя часть. Шестым песнопением «Богородице Дево, радуйся» в плавном аккордовом изложении, переходящем в полифоническое движение, завершается вечерний раздел цикла.

Утренняя часть начинается с просветленного «Шестопсалмия». В нем фоном для повторяющейся торжественной мелодии знаменного роспева чрезвычайно колоритно использованы имитированные разными голосами хора колокольными перезвонами. Столь излюбленные Рахманиновым «колокольные» эффекты связаны со сферой часто встречающихся в его произведениях величественных образов русского эпоса. Ярко и эффектно, как ликующий гимн свету, звучит восьмое песнопение, построенное на колористическом разнообразии хоровых тембров, на динамических контрастах.

Однако из наиболее масштабных по музыкальному развитию песнопений -- девятое -- является драматургическим центром всего произведения. Для него характерна драматическая повествовательность, подчеркиваемая чередованием хоровых эпизодов с неизменным рефреном, развивающим основную мелодию знаменного роспева, а также персонификацией отдельных голосов (например, тенор, вступающий в роли «рассказчика»). Отчетливая разноплановость усиливается динамическими контрастами и резкими изменениями темпоритма. Мелодическая линия чутко следует за смысловыми изгибами словесного текста.

В энергичном по звучанию десятом песнопении «Воскресение Христово видевше» особый философский смысл автор придает заключительной фразе «смертию смерть разруши», выделяя ее путем внезапного спада динамики.

С размахом, свойственным народно-обрядовым сценам из русских классических опер, решено одиннадцатое песнопение. Большую красочность и выразительность вносит последовательное чередование эпизодов: суровая, решительная основная тема и лирический рефрен (авторское указание: «Очень легко и нежно»), воспевающий образ богоматери.

Двенадцатое песнопение «Славословие великое» представляет собой цикл свободных вариаций, с исключительной изобретательностью разрабатывающих тему «Малого славословия» (№7). Начав песнопение с изложения темы в партии альтов с легким сопровождением теноров, Рахманинов постепенно делает его пышным по богатству фактуры, блестящим по звучности, разнообразным по сочетанию приемов выражения. Введением красочных приемов хорового письма, непрерывным нарастанием динамической энергии приводит его к ликующей заключительной кульминации. Оно становится драматургическим завершением произведения. Дополнением служат три песнопения в спокойных, светлых тонах, с ясной и прозрачной фактурой: тропари «Днесь спасение», «Воскрес из гроба» и кондак «Взбранной воеводе».

«Всенощная» Рахманинова представляет собой высокий образец хорового письма. Характер фактуры произведения определяет главенствующее мелодическое начало как воплощение подлинно русского стиля. Развитие «полимелодии», максимальное оживление голосов создает живую, дышащую звуковую ткань. Все голоса, сплетаясь в одно целое, способствуют выразительно-напряженной передачи основного настроения.

«Всенощное бдение» С.В. Рахманинова впервые было исполнено в московском концерте Синодального хора, состоявшемся под управлением Н. М. Данилина 10 марта 1915 года в Большом зале Благородного собрания (ныне -- Колонный зал Дома Союзов). Несмотря на большой успех, концертная судьба сочинения оказалась трудной. Это объяснялось различными обстоятельствами: ужесточением специфических требований церковных властей к концертам духовной музыки, событиями мировой войны и революции, общей идеологической направленностью всего процесса строительства советской музыкальной культуры. После исполнения «Всенощного бдения» в Большом зале Московской консерватории в 1926 году концертная жизнь произведения прервалась на шестьдесят лет. Лишь в 1982 году оно прозвучало в концертах Ленинградской капеллы имени М. И. Глинки под управлением В. А. Чернушенко. Начиная с конца шестидесятых годов стали появляться грамзаписи, осуществленные Государственным академическим Русским хором (дир. А. В. Свешников), Ленинградской капеллой (дир. В. А. Чернушенко), Государственным Камерным хором Министерства культуры СССР (дир. В. К. Полянский).

2.2 Претворение особенностей стиля композитора во «Всенощном бдении»

При обращении к этой партитуре перед исполнителем и ученым неизбежно встает вопрос об интерпретации композитором традиционного жанра старинной культовой музыки и его музыкальной основы -- знаменного пения. Исследователю надлежит оценить претворение композитором свойств «памятника» как такового, а также исторического опыта его бытования, как в рамках древнерусской культуры, так и в творчестве мастеров позднейших эпох, в связях с народно-песенным искусством.

Подход Рахманинова определялся, с одной стороны стремлением к полноте и свободе эстетического, художественно-философского осмысления памятника, с другой стороны, сохранением основных черт его стилевого своеобразия. Для композитора были важны не только собственно музыкальные свойства заимствуемого материала знаменного пения, но и его музыкально-поэтическая целостность, поэтическое образное наполнение, ассоциативные и метафорически трактованные связи с миром действительным, но так же с миром иллюзорным, вбирающим различные мифологические представления, этико-религиозные понятия. Сверх того -- параллели и переклички с другими видами средневекового культового искусства.

В партитуре «Всенощного пения» ясно выступает главный музыкально-исторический стилевой слой -- сама древнерусская монодия. Кроме того отражены отдельные черты хоровой многоголосной культуры XVII -- XVIII веков: это фактурные особенности хорового концерта a cappella -- партесного и классицистского. Имеется в виду противопоставление небольших хоровых групп или партий всей хоровой массе, антифонное чередование различных темброво однородных или смешанных сочетаний. Сравнительно редко в рахманиновской партитуре встречается сплошное аккордовое четырехголосие -- хоровая фактура, типичная для церковной музыки XIX века. Зато исключительно развиты здесь связи с народной песенностью. Соприкосновение фольклорной и обиходной интонационных сфер весьма характерно для музыки Рахманинова. Этот синтез возникал в ней непреднамеренно и поэтому столь естественно, убедительно. Особенно явственно народнопесенная стилистика выступает в подголосочном полифоническом складе фактуры, главенствующем в партитуре. Зато редко используются имитационные приемы изложения, вовсе отсутствуют формы фуги, фугато, канона. Довольно часто композитор применяет контрастную полифонию, одновременное сочетание разных мелодий.

В партитуре все время видна забота о слове, его ясном, отчетливом звучании -- это было непременным требованием при сочинении церковной музыки. Наконец, Рахманинов в своих «литургических» циклах свободно применяет средства композиторского мастерства, стилистику оперы, оратории, симфонических жанров. Из сказанного видно, что «Всенощное бдение» создавалось как произведение, принадлежащее одновременно церковной и светской музыкальной культуре -- по глубине масштабности содержания, по разносторонности и законченности эстетического облика, по строгости и свободе музыкального письма.

Все упомянутые компоненты выступают в слитном, художественно сбалансированном целом, под знаком самобытной рахманиновской индивидуальности. Работа композитора отнюдь не сводилась к простой «обработке» (то есть гармонизации) знаменных мелодий, но была сочинением на основе заимствованного (плюс своего) тематизма. Однако, основой все же была сознательная ориентация на стиль старинного знаменного пения. В десяти случаях из пятнадцати композитор обратился к первоисточникам, в пяти -- ввел собственные темы. Главным результатом было достижение стилистического соответствия собственного материала древнерусской мелодике. Рахманинов полностью избежал стилизаторства, средневековое певческое искусство он претворял как живую художественную данность. Он избегал примешивать к нему современные средства, вносить отпечаток «модерна». Основой образного и музыкального единства этого цикла служит слитность двух интонационных потоков -- древнерусского музыкального искусства и классической русской музыки. Стилевое разнообразие сочинения заключено в неповторимой диалектике «старинного» и нового при опоре на почву рахманиновской творческой личности.

Бережное, но и свободное отношение к заимствованному материалу наглядно проявляется в подходе композитора к мелодиям песнопений. Основным для Рахманинова было сохранение интонационной основы первоисточника. Конкретные решения обладали гибкостью и неизменной художественной целесообразностью. Практически точное сохранение мелодического контура напева встречается в песнопениях «Ныне отпущаеши», «Днесь спасение». Самый же распространённый случай в рахманиновском цикле -- это звуковысотное изменение (транспозиция) на отдельных участках целого. Композитор при этом исходил из различных художественных соображений. В № 14 «Воскрес из гроба» он стремится к тембровому освежению темы и эпизодически передаёт её от сопрано к басам (т.т. 12 - 15), затем к тенорам (т.т. 24 - 26). В крупных песнопениях - «Благословен еси Господи» (№ 9), «Славословие великое» (№ 12) -- подобные перемещения имеют целью передать образные контрасты. Таковы, например, эпизод, характеризующие образы жён-мироносиц («Зело рано» - № 9), басовое проведение напева «Седяй одесную» в № 12 и там же -- моменты колокольной звукописи. Особенно широко используется транспозиция ради создания сквозного динамического развития крупной музыкальной формы. Примеры тому можно встретить в завершающем разделе песнопения девятого («Слава Отцу и Сыну»), многократно -- в «Славословии великом», где звуковысотные сдвиги осуществляются на разные интервалы, от восходящей большой секунды и до скачка на октаву в восходящем и нисходящем направлениях.

Большую свободу в обращении с первоисточником композитор позволил себе в песнопениях «Свете тихий» (№ 4) и «Хвалите имя Господне» (№ 8). В первом он как бы «извлекает» из знаменной мелодии её интонационный «каркас» - квартовую попевку своеобразной зеркально-симметричной структуры: мелодическая линия плавно спускается от es первой октавы к b малой и затем возвращается к начальному звуку -- создаёт эффект раскачивания. Общий интонационный строй напева сохраняется во всём произведении, сообщая стройность и законченность целому. Мелодика рахманиновского варианта выгодно отличается от несколько расплывчатой по рисунку знаменной темы, обладает в сравнении с первоисточником ритмической упругостью и ясной расчленённостью общей мелодической линии. Восьмое песнопение даёт пример как бы «авторского» сочинения, выстроенного из немногих мелодических «кирпичиков», заимствованных из знаменного песнопения -- короткой попевки в объёме большой терции («Хвалите имя Господне») и ритмически энергичного, тоже терцового по строению мотива («Яко в век»). Из интонационного материала первоисточника создал композитор им самим сочинённую фразу «Аллилуйа», выполняющую функцию рефрена в музыкально-поэтической форме песнопения.

В собственных темах Рахманинов придерживался стилевых норм знаменной монодии. Для тематизма песнопений «Блажен муж», «Богородице Дево, радуйся», «Воскресение Христово видевше», «Величит душа Моя Господа» характерен узкий диапазон мелодии, удерживающейся в пределах терции, кварты, квинты, плавное поступенное движение, симметричность рисунка, мотивы-опевания, диатоничность, переменные ладовые соотношения, ритмическое спокойствие и размеренность. Оригинальные авторские темы стилистически неотличимы от заимствованных.

Воздействие стиля первоисточника на композиторское мышление Рахманинова отчётливо выступает в формообразовании отдельных номеров цикла -- даже в тех случаях, когда встречаются отступления от оригинала. Так, в песнопении «Благослови, душе моя» (№ 2) вносимые изменения направлены на совершенствование, «упорядочивание» знаменной мелодии, придание ей большей компактности и стройности. Этому служат исключения некоторых повторов, а также пропуск нескольких заключительных строк, не содержащих нового мелодического материала и построенных на традиционном молитвословии-завершении («Слава Отцу и Сыну»).

В композиции песнопений рахманиновского цикла отражена важная особенность знаменного распева -- построение его по музыкально-словестным строкам, в которых взаимодействуют логика мелодическая (попевочная) и текстовая. Основой здесь служит отсутствие строгих повторов и равномерных внутренних членений -- господствует принцип непрерывной изменчивости, то есть вариантности, неравносложность строк (их различная протяжённость), свободное непериодическое ритмическое развёртывание, отсутствие и жёсткого метрического членения. Характерно, что в большинстве песнопений композитор вовсе не указывает размеров, а часто, даже проставляя их, многократно меняет метрику (например № 2, 6). В песнопении «Приидите, поклонимся» находим очень интересный пример использования принципа «безразмерности», построения целого из чрезвычайно протяжённых строк (только их границы отмечены тактовыми чертами - «цезурами»), содержащих различное количество четвертных длительностей -- как бы «счётных» единиц-четвертей: 28, 40, 48, 35.

Закономерности формы самих напевов Рахманинов мастерски сочетает с типовыми структурами, встречающимися в народной и профессиональной музыке. Отметим различные композиционные решения. Последование интонационно однородных, сходных мелодических построений-строк в условиях их вариантного изменения создаёт явление варьированной куплетности (№ 1 и 3 -- среди авторских; 13, 14, 15 -- среди заимствованных песнопений). Её разновидностью является форма, поминающая «куплет-припев» - например, в № 2 и 8, 3 и 11, причём подвергаются изменениям и «куплет», и «припев». В двух случаях «куплетная» вариантность выливается в трёхчастную композицию. Совершенно отчётливую - в «Ныне отпущаеши». До известной степени условную -- в «Свете тихий». Здесь активно проявил себя авторский композиторский подход -- серединный раздел представляет собой тот же «куплет», но выделенный тональным красочным сдвигом из ми бемоль мажора в ми мажор.

Наконец, на почве вариантности развертываются и весьма крупные композиции. В основном разделе девятого песнопения («Благослови еси, Господи ») на вариантную куплетность наслаивается рондообразная форма. Рефреном служит повторяющийся напев мужской группы с начальными словами текста, приведенными выше, а эпизодами -- вариантное развитие мелодии «Ангельский собор» (альты). В обширном кодовом разделе главная мелодия приобретает особую активность благодаря непрерывному и устремленному аккордовому движению, в которое постепенно вовлекается вся масса хоровых голосов (см. «Слава Отцу» и далее).

В «Славословии великом», самом монументальном номере цикла, при длительном вариантном развитии основной мелодической линии отчетливо проступают очертания трехчастной композиции. Ее композитор подчеркнул в среднем разделе («На всяк день») тональной неустойчивостью , а также -- частыми ладотональными сдвигами, темповыми сменами, имитационными перекличками голосов. В репризе («Аз рех: Господи, помилуй мя») возвращается главная ладотональная сфера ми бемоль мажора -- до минора, репризность всему изложению придают органные пункты. Кодовый характер завершающегося раздела («Святый Боже») выражен во введении относительно нового и многократно повторяемого тематического материала.

Древнерусская «родословная» самого жанра находит выражение у Рахманинова в применении системы особых музыкально-выразительных средств, отмеченных присутствием колорита «архаики». Он возникает вследствие погружения композитора в образный мир мифологии, библейской (ветхозаветной) и евангельской легендарности, неповторимый в своей возвышенной, строгой поэзии. Речь идет о появлении на страницах партитуры -- особенно в песнопениях, связанных с тематикой священной истории, - «старинных» гармонических красок и «архаичных» фактурных средств. Таковы скупые двухзвучия, аккорды с пропущенными или, наоборот, с удвоенными тонами (особенно колоритны удвоения терции), разнообразные параллелизмы, в том числе образованные на основе чистых квинт, кварт, септим, даже многозвучных по составу аккордов, часто скорее красочно-фонического, чем функционального значения. Намеренная сгущенность музыкальной ткани, особенно в нижнем «этаже» партитуры, или, напротив, ее подчеркнутая разреженность, в свою очередь усиливают атмосферу суровости внутреннего строя воссозданного композитором музыкального памятника.

Рахманиновский подход к интерпретации первоисточника нашел свое отражение и в трактовке «Всенощного бдения» одновременно как литургического и концертного цикла. Известно, что состав его строго не закреплен, в него входят песнопения главнейшие, обязательные и «необязательные», что обусловлено особенностями церковного календаря. Композиторы, обращающиеся к циклу «Всенощного бдения», обладают известной свободой выбора, возможностью создавать различные по составу, по форме и музыкальной драматургии циклы. В этом можно убедиться, сопоставив хотя бы всенощные Рахманинова, Чайковского, Чеснокова -- они в первую очередь различаются составом песнопений.

В сплаве эпоса, лирики и драмы (как рода искусства) Рахманинов делает акцент на эпическом начале. Оно выступает на почве легендарно-исторической тематики, проявляется в картинно-изобразительном складе составляющих цикл номеров, в многоплановой хоровой драматургии и образности песнопений, наконец, в сходствах и перекличках с русской оперной классикой XIX века (особенно с ее народно-эпической ветвью), с жанрами оратории, духовной драмы или мистерии.

Главенствующее значение эпики выражено уже в решении Рахманинова открыть свой цикл призывным, ораторским прологом-сообщением «Приидите, поклонимся», отсутствующим, например, в циклах Чайковского, Гречанинова, Чеснокова. Такой пролог был необходим композитору в качестве эпического зачина. И воплощен этот зачин в музыке архаичного склада с «неупорядоченной» метроритмикой (о ней уже шла речь), параллелизмом многозвучных аккордов и их «ненормативными» последованиями. Примечательны интонационные и образные переклички с «песенно-обиходной» главной темой рахманиновского Третьего концерта и с родственными между собой начальными «ораторскими» фразами финала того же концерта и песнопения из «Литургии» со словами «Единородный Сыне». Первый номер «Всенощного бдения» в известной мере аналогичен грандиозным хоровым интродукциям в операх Глинки и Бородина, он служит величественным «порталом», открывающим широкую перспективу всей композиции -- последования песнопений-картин и повествований, песнопений-созерцаний и размышлений.

2.3 Песнопения вечерни

Композиция цикла вытекает из двухчастного строения службы всенощной и образуется двумя малыми циклами -- вечерни (№ 2 - 6) и утрени (№ 7 - 15). Общий принцип драматургии цикла -- выделение в каждой из частей своего рода центров, в которых эпическое повествование опирается на историко-легендарную (мифологическую) тематику (№ 2 и 9). Специфичен образный и колористический строй частей, их преобладающая жанровая стилистика.

Песнопения вечерни -- в основном лирического характера. В большинстве своем это небольшие, камерные по звучанию песни, созерцательно-умиротворенные по настроению. Ясно ощущается связь с народной песенностью -- с жанром колыбельной, что проявляется в возвышенном поэтическом лиризме слов и музыки. Колыбельность слышна в припеве «Аллилуйа» из песнопения «Блажен муж», в «качаниях» основной попевки «Свете тихий», в колыбельных аккордах альтов и теноров, сопровождающих тему солиста в «Ныне отпущаеши». Характером плавного кружения (род опевания-раскачивания) наделена и авторская тема в песнопении «Богородице Дево, радуйся», где особенно явственно выступает народнопесенная стилистическая основа. Тонкостью музыкально-поэтического образного содержания привлекает песнопение «Свете тихий». Образ приглушенного свечения предзакатного неба («Пришедше на запад солнца, видевши свет вечерний...») несет в себе метафору «свет-истина». Звукописное и вместе с тем символическое значение имеют постоянно возникающие в голосах хора секундовые «вздохи». В них, как кажется, дышит воздушная атмосфера, тихо струятся потоки воздуха-света-цвета, символизирующие духовное начало. Мягкое звукоцветное сияние достигает наибольшей интенсивности в репризе, образующей зону кульминации («Достоин еси пет быти гласы преподобными»).

Иное динамическое развитие дает композитор в песнопении «Ныне отпущаеши». Оно проникнуто состоянием сладостной растворенности, особым «личностным» чувством -- не случайно здесь сольная партия главенствует от начала и до конца (единственный случай во всем цикле). Реприза построена как длительное morendo, символизирующее угасание, примиренный уход из жизни. Застывают на тонической педали сопрано и альты, плавно спускаются и затихают «колокольные» двухзвучия теноров и басов, они окончательно замирают в едва слышном рокотании предельно низких нот у басов-октавистов. Известно, что композитор хотел, чтобы эта музыка звучала при его погребении.

Эпико-драматургический центр вечерни -- песнопение «Благослови, душе моя», посвященное исходному моменту библейских сказаний -- сотворению мира. Средством жанрового воплощения здесь избрана музыкальная картинность. Уже не внутреннее состояние души человека, а вне его лежащая вселенная становится предметом художественного воплощения. Песнопение построено в виде «объемной» двухплановой композиции, которую составляют два музыкально-образных пласта. Одно из них -- собственно повествование о событии. Оно поручено солирующему альту - «повествователю», которому аккомпанируют гудящие, архаичные по колориту аккорды басов и альтов (последование чистых квинт, параллелизмы различных септаккордов). Второй пласт -- это род терцета высоких голосов (сопрано, альты, тенора), как бы «парящего», неопертого на гармоническую опору (доминантовая, а не тоническая педаль). Терцет -- это упоминавшиеся выше припевы, в которых звучит благодарственное пение, восхваление чуда. Если нижний звуковой пласт -- метафора земной тверди, то верхний пласт -- метафора тверди небесной.

В ходе музыкально-образного развития повествование переходит в музыкально-картинное изображение -- в разных голосах хоровой ткани появляются «текучие», то восходящие, то плавно спускающиеся мелодические линии. Они несут в себе природные представления, которыми наполнен поэтический текст: «На горах станут воды», «Посреде гор пройдут воды». Встречающаяся здесь композиция с объединением в верхнем и нижнем отделах «земного» и «небесного» изобразительных рядов как будто бы перенесена Рахманиновым из древнерусской иконы или фрески. Такая «двойственность» встречается нередко -- например, в псковской иконе «Борис и Глеб на конях», в верхнем углу которой написан лик благословляющего их Иисуса.

2.4 Песнопения утрени

Утреня отличается от вечерни безусловным превалированием эпически-народного типа образности, масштабностью форм и более сложным строением номеров. Музыкальное письмо становится более насыщенным, сочным и объемным, похожим на технику мазков в масляной живописи. Музыкально-поэтическое содержание выплескивается из пределов камерности на широкие пространства земли и неба, сами собой возникают ассоциации с монументальными народными картинами русских художников, с фрагментами опер или ораторий.

Центральный раздел музыкальной композиции утрени образуют шесть песнопений (№ 7 -- 12). Одним из центров этого раздела служит еще одно историческое (евангельское) повествование -- о чуде воскресения. Это девятый номер цикла - «Благословен еси, Господи». В нем выступают черты сюжетности, признаки духовного действа: женщинам, пришедшим к месту погребения, Ангел сообщает: «Спас бо воскресе от гроба». В процессе вариантного развития композитор наделяет знаменную мелодию яркой, контрастной образностью. Первому проведению напева «Ангельский собор удивися» придан торжественный, вещательный характер, скандированная тема альтов сопровождается звучными, «звонными» аккордами сопрано и теноров. Образы скорбящих женщин характеризуются более мягкими, песенными оборотами, выделением женских голосов («Зело рано»). Слова Ангела переданы теноровому соло. Впечатление «действа» усиливается контрастом: повторяющееся аккордовое молитвословие «Благословен еси» создает почти «зримый» эффект соприсутствия общины, сопереживания ее совершающемуся.

Замечательная находка композитора -- педали, исполняемые закрытым ртом: таинственная тихая звучность как бы рождается внутри знаменного распева, сопутствуя далее декламационному рефрену и придавая целому общность музыкальную и эмоционально-психологическую.

Завершающему разделу песнопения Рахманинов сообщает почти симфоническую напряженность и наполненность звучания. Напев, начинаясь в низком регистре у мужской группы хора («почти шепотом» - ремарка композитора), разрастается фактурно, регистрово, динамически и захватывает в полнозвучном forte весь диапазон. Так выражена эмоциональная реакция на чудесное событие.

Песнопение обрамляется номерами «массового», многопланового склада, которым присущи энергия и размах, вызывающие аналогии с народными сценами из русских исторических опер. Особенно с раскольничьими гимнами из «Хованщины», с хорами китежан из последней картины корсаковской оперы. Таковы песнопения «Воскресение Христово видевше», построенное как антифон, с объединением всего хора в мощной кульминации («...радость всему миру»), и «Хвалите имя Господне». Оно изложено в двуххорной фактуре, в контрапункте темы-шествия альтов и басов и плавно льющегося серебристо-колокольного напева верхних голосов. Такое переплетение двух хоровых мелодий, как пишет Ю. В. Келдыш, «вызывает представление о двух группах народа, движущихся навстречу одна другой».[11, с.77]

Выдержанностью эпического облика и яркой характерностью более всего наделено песнопение «Воскресение Христово». Обращает на себя внимание запев мужской группы -- мелодия ритмически энергического склада, полная эпической суровости, даже какой-то угрожающей повелительности. «Сильно. Решительно. Акцентируя все ноты» - ремарка композитора. В завершающей кульминации («...поем воскресение Его...») ликующие колокольные двухзвучия сменяются внезапным piano -- строгим, поразительным по глубине и отрешенности, мистичности настроения, провозглашением «...смертию смерть разруши». Это место поистине достойно величавых раскольничьих сцен из «Хованщины».

В монументальном эпическом роде сочинено и второе «величание» - песнопение Богородицы «Величит душа Моя Господа» (№ 11). Построенное в развернутой куплетно-припевной варьированной форме, оно насыщено интенсивным музыкальным развитием. В отличае от камерной, интимной шестой песни «Величит душа Моя» звучит как гимн, несущий в себе коллективное чувство.

Обрамляющие центральный раздел утрени песнопения написаны на одну знаменную мелодию «Слава в вышних Богу». Сначала она возникает в небольшом по масштабу «Шестопсалмии» (№ 7). Это подобие музыкального пленэра, картины светлого утреннего неба. Прозрачная музыкальная ткань -- на одном дыхании льющаяся мелодия и окутывающие ее трезвучия «Слава. Слава» - создает ощущение воздушного пространства, заполненного поющими звонами - «голосами» планет. В кульминации все хоровые партии приходят в движение и сливаются в одно «колокольное» созвучие. Плагальный по окраске полифункциональный комплекс, записанный композитором как многозвучный аккорд смешанной терцово-квартовой структуры, тем не менее основан на принципе терцовости. Комплекс этот становится у Рахманинова носителем «колокольности». По своему происхождению он вырастает из явления ладовой переменности в народной музыке, из параллельных ладо-тональных соотношений. Введение в этом песнопении колокольных звучаний диктовалось требованиями церковной службы -- перед чтением шести псалмов Давида звонят в колокола. Само же песнопение введено Рахманиновым, видимо, благодаря его «колокольной» образности.

«Славословие великое» - второй смысловой и композиционный центр утрени и всего «Всенощного бдения». Это монументальная хоровая фреска, несюжетного, но, безусловно, программно-картинного характера. Она подобна оперной сцене -- своей широко разработанной музыкальной драматургией, обилием контрастов, богатством образности, «сценически» свободной трактовкой хора. Целое формируется в последовании программных образов- картин при вариантных изменениях основного мелодического «зерна». Интересны, в частности, совсем по-инструментальному звучащие «колокольные» эпизоды. Наиболее характерны мягко-лирические, окрашенные поэтическим колоритом звучания «малых» колоколов («На всяк день»). Они слышатся как реминисценция из партитуры «Светлого праздника» Римского-Корсакова и появляются, кстати сказать, тоже в начале среднего раздела формы.

Замечательны и внедрения оперности как церковная псалмодия и одновременно как оперная речитация звучит у басов фраза «Седяй одесную» (т. 16 - 17), напоминающая пение калик перехожих в четвертой картине «Садко». Необычайно драматургически рельефны эпизоды многоплановой контрапунктической трактовки хора. Так, в начале репризного песнопения (т. 25) одновременно с троекратной речитацией альтов «Благословен еси, Господи» у сопрано и теноров в параллельно-октавном изложении проходит тема-моление «Помилуй мя». Далее композитор создает в кульминационной зоне уже трехслойную ткань: альты ведут основную мелодическую линию «Аз рех: Господи, помилуй мя» (т. 39); параллельно у сопрано и у части теноров-басов имитационно проводится фраза «Исцели душу мою»; одновременно в среднем регистре у мужских голосов развертывается «колокольная» остинато, достигающее полной звуковой мощи при упрочении ми бемоль мажора. Наконец, в коде (от т. 65) устанавливается аккордовое полнозвучие tutti, вся масса хора сливается в мощное звучание, удерживающееся до конца песнопения.

Столь виртуозная разработка хоровой партитуры, ее драматургически действенные контрасты, непрерывность и интонационная наполненность развития вызывают аналогии с русской оперной литературой, главным образом, с народными сценами в исторических операх кучкистов.

Последние три номера утрени фактически выполняют роль финала цикла. Во всех них проходит тема прославления могущества Творца -- одна из центральных в цикле. Здесь хор трактуется уже не по-оперному, а скорее как однородный оркестровый состав. Встречаются оба типа песнопений, характерные для обеих частей цикла: камерно-лирическое, песенное песнопение (№ 13), типичное для вечерни, и более крупные композиции, характерные для утрени.

Финальный раздел цикла особенно насыщен связями и перекличками с произведениями Рахманинова других жанров и с творчеством других композиторов, с народной песенностью. В песнопении «Днесь спасение» можно услышать отголосок Троицкой песни «Завью венки» и темы главной партии из первой части Третьей симфонией. В ткань четырнадцатого номера вплетены интонации из разработки первого аллегро Второй симфонии.

Сохраняя логику литургического «действа» и общую его композицию Рахманинов по-своему выстроил цикл, дополнив целое не только вступлением «Приидите, поклонимся», но и «Шестопсалмием» и «парой» номеров на одном мелодическом материале -- песнопение «Воскрес из гроба» (№ 14) является как бы вариантом предыдущего номера «Днесь спасение». Так в рахманиновском цикле возникли различные арочные связи. Они выступают на основе использования одного первоисточника («Слава в вышних» - в номере 7 и 12), на почве сходного содержания (величания Богоматери -- в номере 3, 11).

Важную роль играет и закономерное построение тонального плана, в котором главенствуют параллельные соотношения тональностей. Первые шесть номеров окаймлены ре минором и фа мажором, следующие пять -- ми бемоль мажором и до минором, последние три объединены движением от ля минора к до мажору. В рахманиновском проведении взаимодействуют закономерности литургической и собственно музыкальной композиции, в чем ярко проявляется его двуединая содержательная и художественно-стилистическая основа.

Таким образом, в рассматриваемой партитуре мы действительно встречаемся с оригинальным сочинением Рахманинова «на темы Обихода», выдержанным в духе старинной церковной музыки и в жанре именно всенощного бдения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рахманинов принадлежит к числу крупнейших композиторов рубежа XIX - XX веков. В его музыке тесно сосуществуют страстные, бурные порывы и упоённая поэтическая созерцательность, волевая решимость и трепетная настороженность, мрачный трагизм и восторженная гимничность. Музыка обладает неповторимым мелодическим и подголосочно-полифоническим богатством, идущим от русской народной песенности и особенностей знаменного распева. Его композиторский стиль отличается органичным сочетанием широты и свободы мелодического дыхания с упругим и энергичным ритмом. Для своеобразного гармонического языка его музыки характерно многообразное претворение колокольных звучностей.

Всё это свойственно и музыке «Всенощного бдения». Оно создано в лучших традициях русской православной культуры. Эпический строй образов сочетается во «Всенощной» с ярко выраженным личным авторским началом. Это не только воплощение народных идей и понятий, но и глубоко искренняя, проникновенная исповедь композитора, его размышления о жизни, о долге человека перед ближними и перед самим собой.

Многие страницы «Всенощной» пленяют своей лирической мягкостью, задушевной теплотой выражения. Лиризм Рахманинова освобождается здесь от свойственной ему открытой патетики, приобретая более сдержанный, самоуглублённый, медитативный характер, но он ощущается во всём складе произведения и окрашивает собой общий тон музыки.

Мелодической основой большинства песен рахманиновского «Всенощного бдения» являются подлинные образцы знаменного и других старинных церковных распевов (греческого, киевского). Эта интонационная культура не была чем-то посторонним для композитора. В его произведениях постоянно звучали обороты, близкие знаменному распеву и ставшие органически неотъемлемым элементом его собственного музыкального языка.

Поэтому и во «Всенощной» они воспринимаются не как искусственно введённая цитата, а как вполне естественный и не принуждённый способ выражения композитором его сокровенных мыслей, дум и переживаний. Между частями «Всенощной», основанными на мелодиях старинных церковных распевов, и теми её разделами, мелодический материал которых носит самостоятельный авторский характер, нет принципиального стилистического различия, и слушатель, не знакомый с кругом знаменного пения, не сможет отличить темы, сочинённые самим Рахманиновым, от заимствованных.

В начале работы мы ставили перед собой задачи выявить образный строй произведения, изучить черты хорового письма композитора в жанре всенощного бдения, и на наш взгляд, не смотря на малую изученность этой проблемы, эти задачи были успешно решены.

К освещению различных сторон «Всенощного бдения» в разные годы обращались: Кандинский А., Келдыш Ю. В., Соколова О., Ильин В., Зарубина Л. П., Брянцева В., Чернышева Т. А., и многие другие учёные.

Из проведённой нами исследовательской работы можно сделать вывод, что внесённые композитором в обиходные песнопения изменения, а также сочинённые им самим номера органично влились в устоявшиеся веками богослужебные каноны. Во многом благодаря этому «Всенощное бдение» Рахманинова и по сей день считается вершиной русской православной музыкальной культуры.

Несомненно «Всенощная» Рахманинова таит в себе ещё немало открытий, прикоснувшись к которым, постепенно будет осмысляться то глубинное, сокровенное, и исповедальное, что заложено в этой музыке.

### История создания

С началом Первой мировой войны все планы [Рахманинова](https://www.belcanto.ru/rachmaninov.html), уже европейски признанного композитора, находящегося в расцвете таланта, изменились. Прекратились зарубежные гастроли, резко сократились и поездки по стране. Сочиняет он также мало: начинает работу над Четвертым концертом для фортепиано с оркестром, но откладывает ее; задумывает балет, но также оставляет в нескольких набросках. События, происходящие в мире, тревога за судьбу родины побуждают его обратиться к корням русской музыкальной культуры — старинным церковным напевам, знаменному пению. Вдохновленный самой глубокой и поэтичной частью Нового Завета, он создает вокальную композицию «Из Евангелия от Иоанна», а затем обращается к церковному обиходу. В конце первого года войны, не без влияния виднейших деятелей «возрожденческого движения» в церковном пении композитора А. Кастальского и палеографа, директора Синодального училища С. Смоленского, читавшего в Московской консерватории курс истории русской церковной музыки, Рахманинов пишет Всенощное бдение, ор. 37, завершенное им в начале 1915 года.

* [**Рахманинов — лучшее в интернет-магазине Ozon →**](http://www.ozon.ru/person/277150/?partner=opera&from=bar)

В период работы над этим сочинением Смоленский скончался, и законченную партитуру Рахманинов посвятил его памяти. В этом произведении композитор исходил из канонических традиций и опирался на вошедшие в церковный обиход знаменные мелодии. Но его работа отнюдь не ограничивалась их гармонизацией. Ориентируясь на стиль старинного знаменного пения, Рахманинов создал свои собственные оригинальные темы. «В моей Всенощной все, что подходило под второй случай (собственные оригинальные напевы. — Л. М.), осознанно подделывалось под обиход», — писал композитор. При этом его музыка не несет черт стилизаторства, музейной засушенности или искусственности. Она живет, дышит как глубоко современное произведение. В этом сказались особенности творческой личности Рахманинова, всегда тяготевшего к древнерусским напевам, использовавшего их интонации в сочинениях самых разных жанров от фортепианных миниатюр до симфонических полотен. «В сплаве эпоса, лирики и драмы (как рода искусства) Рахманинов делает акцент на эпическом начале, — пишет музыковед А. Кандинский. — Оно выступает на почве легендарно-исторической тематики, проявляется в картинно-изобразительном складе составляющих цикл номеров и многоплановой хоровой драматургии и образности песнопений, наконец, в сходствах и перекличках с русской оперной классикой XIX века (особенно с ее народно-эпической ветвью), с жанрами оратории, духовной драмы или мистерии. Главенствующее значение эпики выражено уже в решении Рахманинова открыть свой цикл призывным ораторским прологом-обращением «Приидите, поклонимся», отсутствующим, например, в циклах Чайковского, Гречанинова, Чеснокова. Такой пролог был необходим композитору в качестве эпического зачина».

Первое исполнение Всенощного бдения состоялось 10 (23) марта в Москве Синодальным хором под управлением Н. Данилина. Впечатление было огромным. Известный критик Флорестан (В. Держановский) писал: «Быть может, никогда еще Рахманинов не подходил так близко к народу, его стилю, его душе, как в этом сочинении. А может быть, именно это сочинение говорит о расширении его творческого полета, о захвате им новых областей духа и, следовательно, о подлинной эволюции его сильного таланта». В последующие месяцы произведение несколько раз повторялось с неизменным успехом. Однако после Октябрьской революции 1917 года в России, боровшейся со всеми религиозными проявлениями, Всенощное бдение было надолго запрещено. Лишь в конце XX века эта прекрасная музыка заняла свое законное место в концертной жизни.

### Музыка

Всенощное бдение — двухчастная композиция, состоящая из вечерни (№2—6) и утрени (№7—15), предваряемых прологом. В основе песнопений — подлинные темы Обихода, суровые, аскетичные знаменные роспевы, которые композитор обогатил всеми современными средствами. Использование хора богато и разнообразно: Рахманинов прибегает к разделению партий, пению с закрытым ртом, создает своеобразные тембровые эффекты. Общий спокойный эпический тон сочетается с богатством красок — лирических, нежных мелодий, зычных возгласов, колокольных переливов.

№1, «Приидите, поклонимся», начинается двумя тихими аккордами, возглашающими «Аминь». Это величественный хоровой портал, открывающий композицию. В №3, «Блажен муж», слышатся интонации колыбельной. Ее же отзвуки распространяются и далее, в «Свете тихий святыя славы Бессмертнаго Отца Небесного» и «Ныне отпущаеши раба Твоего, Владыко, по глаголу Твоему» киевского роспева, причем в последнем они проявлены лишь в тихих аккордах, сопровождающих пение солиста-тенора. Оба эти номера отличаются тончайшей звукописью. Завершает часть спокойная и нежная молитва «Богородице Дево, радуйся, Благодатная Мария, Господь с Тобою». «Шестопсалмие» «Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человецех благоволение» открывает вторую часть Всенощной. №8, «Хвалите имя Господне», знаменного роспева, основано на сопоставлении темы-шествия в нижних голосах и подражания серебристому колокольному звону в верхних. №9 — «Благословен еси, Господи, научи мя оправданием Твоим», основанный на знаменном роспеве, — один из смысловых центров произведения. Этот рассказ о чуде Воскресения выдержан в торжественных тонах с колоссальной напряженностью и наполненностью звучания. Аккордовый хоровой рефрен «Благословен еси» создает эффект присутствия общины, ее сопричастности происходящему. №11, «Величит душа моя Господа и возрадовася дух мой о Спасе моем», — монументальное песнопение Богородицы, отмеченное подлинно симфоническим развитием. Следующий номер, «Славословие великое» знаменного роспева «Слава в вышних Богу и на земли мир и в человецах благоволение», — второй композиционный центр утрени, монументальная хоровая фреска. Последние три номера — тропари «Днесь спасение миру бысть, поем Воскресшему из гроба и Начальнику жизни нашел» и «Воскрес из гроба и узы растерзал еси ада» (оба знаменного роспева) и «Взбранной воеводе победительная, яко избавльшеся от злых благодарственная восписуем Ти раби Твои, Богородице» — финал грандиозного цикла. В нем слышатся отзвуки Второй и Третьей симфоний, Третьего концерта для фортепиано с оркестром.

Л. Михеева



Творческим итогом Рахманинова за период 1914—1917 годов,— если не считать неосуществленных замыслов и произведений, которые были завершены в более позднее время,— явилось создание трех различных по жанру опусов: «Всенощной» (1915), цикла из [шести романсов ор. 38](https://www.belcanto.ru/rachmaninov_op38.html) (1916) и [девяти этюдов-картин ор. 39](https://www.belcanto.ru/rachmaninov_op39.html) (1916—1917). Обращаясь к разнообразным творческим задачам, композитор искал на разных путях выхода в новые для него сферы музыкального выражения. Строгая суровая простота и сосредоточенность «Всенощного бдения», тонкая лирическая экспрессия и изысканная красочность романсов ор. 38, наконец, вздыбленный драматизм, мужественная энергия, напор и стремительность этюдов-картин — таковы резкие эмоциональные контрасты рахманиновского творчества этих лет. В них отразились и сложные противоречия эпохи, и внутреннее беспокойство, неустойчивость душевного состояния самого композитора.

Рахманинов не оставался безучастным к лишениям и бедствиям, переживавшимся страной во время войны. Глубокая озабоченность и тревога за судьбы родины, сознание бессмысленности жертв, боль и возмущение художника-гуманиста при виде человеческих страданий, приносимых чуждой и противной народным интересам войной,— все это вызывало у него настойчивые поиски нравственного идеала, служащего опорой в тяжелых жизненных испытаниях. Этот идеал Рахманинов искал в твердых и постоянных устоях народной морали, которую он стремился воплотить в своей «Всенощной».

Обращаясь к традиционной культовой форме, Рахманинов трактует ее в плане далеком от канонической церковности. Так же, как и его «[Литургия](https://www.belcanto.ru/or-rachmaninov-liturgia.html)», «**Всенощное бдение**» не нашло себе места в богослужебном обиходе. Причина этого не только в широко развитых масштабах отдельных его частей, далеко выходящих за пределы обычных культовых норм, в большой сложности хоровой фактуры, но и в самом истолковании композитором канонических текстов. Благоговейная молитва превращается им часто в развернутое эпическое повествование или в массовую народную картину оперного плана. Не случайно уже при первом знакомстве «Всенощная» вызывала ряд ассоциаций с творчеством Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова.

Народ с его нравственными представлениями и верованиями, с его отношением к событиям является главным «действующим лицом» этого произведения. «Всенощная» Рахманинова представляет собой монументальное эпическое полотно, достойно продолжающее «кучкистские» национальные традиции, единственное произведение такого художественного масштаба в русской музыке после «[Сказания о граде Китеже](https://www.belcanto.ru/kitezh.html)» Римского-Корсакова. Асафьев верно указал на внутреннюю связь между этими двумя великими творениями русского искусства начала XX века. По словам исследователя, «Всенощная» появилась у Рахманинова в суровую годину испытаний, выпавших на долю России, «как ответ, возникший из крепких корней народного эпоса о мире всего мира. То, о чем Римский-Корсаков так проникновенно и тепло сумел поведать в эпическом „Сказании о граде Китеже", потому и влекло Рахманинова, что слышалось, как родное, высоко этическое понимание глубин народного строя русской жизни...».

Эпический строй образов сочетается во «Всенощной» с ярко выраженным личным авторским началом. Это не только воплощение народных идей и понятий, но и глубоко искренняя, проникновенная исповедь композитора, его размышления о жизни, о долге человека перед ближними и перед самим собой. Многие страницы «Всенощной» пленяют своей лирической мягкостью, задушевной теплотой выражения. Лиризм Рахманинова освобождается здесь от свойственной ему открытой патетики, приобретая более сдержанный, самоуглубленно-медитативный характер, но он ощущается во всем складе произведения и окрашивает собой общий тон музыки. Тесное единство и взаимопроникновение эпоса и лирики сближает рахманиновскую «Всенощную» с такими его сочинениями, как [Вторая симфония](https://www.belcanto.ru/s_rachmaninov_2.html) или [Третий фортепианный концерт](https://www.belcanto.ru/rachmaninov_concerto3.html). При всей специфичности задач, которые стояли здесь перед композитором, он пользуется средствами обычными для его творчества, хотя и подчиняет их требованиям жанра и конкретного образного содержания. В музыкальном языке «Всенощной» легко можно обнаружить связи и переклички с его произведениями различного рода — вплоть до романсов.

Мелодической основой большинства песен рахманиновского «Всенощного бдения» являются подлинные образцы знаменного и других старинных церковных распевов (греческого, киевского). Эта интонационная культура не была чем-то посторонним для композитора. Уже начиная с [Первой симфонии](https://www.belcanto.ru/s_rachmaninov_1.html) в его сочинениях постоянно звучали обороты, близкие знаменному распеву и ставшие органически неотъемлемым элементом его собственного музыкального языка. Поэтому и во «Всенощной» они воспринимаются не как искусственно введенная цитата, а как вполне естественный и непринужденный способ выражения композитором его сокровенных мыслей, дум и переживаний. Между частями «Всенощной», основанными на мелодиях старинных церковных распевов, и теми ее разделами, мелодический материал которых носит самостоятельный авторский характер, нет принципиального стилистического различия, и слушатель, не знакомый с кругом знаменного пения, не сможет отличить темы, сочиненные самим Рахманиновым, от заимствованных.

В разработке мелодий знаменного распева Рахманинов проявляет большую чуткость и художественный такт, находя оригинальные ладо-гармонические и фактурные средства, позволяющие рельефно выявить и оттенить своеобразие их интонационного строя. Особый терпкий колорит придают звучанию хора некоторые приемы голосоведения, характерные для народного многоголосия (свободное применение септаккордов и других диссонирующих созвучий, не подчиняющееся обычным правилам их разрешения, «пустые» кварты и квинты и т. п.). Возможно, что здесь сказалось известное влияние [Кастальского](https://www.belcanto.ru/kastalsky.html). Однако Рахманинов не пользуется этими приемами догматически. Он свободно обращается с мелодиями старинных распевов, иногда вносит в них некоторые изменения, показывает их в различных вариантах, в разном гармоническом освещении, разнообразит окраску звучания. Для него эти мелодии не неизменный cantus firmus, а творчески используемый тематический материал. В подходе Рахманинова к обработке древних напевов не было ничего нарочитого, никакой преднамеренной архаизации. Подобно [Глинке](https://www.belcanto.ru/glinka.html) и другим классикам русской музыки он воспринимал их как живой язык народа. Для него они являлись в такой же мере своими и близкими, как интонационный строй русской народной песни. Поэтому высказывавшиеся по адресу Рахманинова упреки в чересчур «вольном» отношении к мелодиям церковного обихода были неоправданны и лишены основания.

Особенно замечательна в смысле мастерства вариантного преобразования мелодии двенадцатая песня — «Славословие великое». В основе ее простой напев в объеме кварты, напоминающий архаический тип обрядовых народных песен. Вначале он проводится альтами, поддерживаемый скупым гармоническим сопровождением теноров:



В дальнейшем этот напев переходит к другим голосам хора, модулирует в разные тональности и при этом сам изменяется интонационно, ритмически, в смысле ладовой окраски. Иногда одновременно сопоставляются различные его варианты, как, например, в следующем отрывке, где у высоких женских голосов он широко и выразительно звучит в ритмическом увеличении, в то время как у альтов тот же напев приобретает характер торопливой, взволнованной речитации:



Возникает цикл свободных вариаций, напоминающий те приемы построения крупного музыкального целого на основе короткой песенной мелодии, которые широко применялись композиторами «Могучей кучки» в оперном и симфоническом творчестве. Таким способом Рахманинов достигает непрерывного нарастания динамической энергии, приводящего к яркой и мощной заключительной кульминации.

Широко пользуется композитор всевозможными контрастами хоровой звучности, выделяя из хора отдельные голоса, противопоставляя различные его группы. Это вносит не только чисто колористическое разнообразие, но в некоторых случаях создает и очень впечатляющий драматургический эффект. Так, в восьмой песне — «Хвалите имя господне» — соединение твердо скандируемой «истовой» мелодии знаменного распева, излагаемой в октаву альтами и басами, с ритмически оживленной, светлой по звучанию темой высоких женских и мужских голосов вызывает представление о двух группах народа, движущихся навстречу одна другой:





Чрезвычайно яркий выразительный эффект достигается в одиннадцатой песне — «Величит душа моя господа» — с помощью последовательно выдержанного контрастирования различных по характеру звучаний и тематических построений. Суровому первому построению с преобладанием низкой, густой звучности мужских голосов противопоставляется светлый, оживленный рефрен в духе народных «славильных» песен типа колядки:



Этот рефрен при повторениях варьируется гармонически, тонально, незначительные изменения вносятся и в его мелодический рисунок, но форма изложения и легкий, прозрачный колорит звучания остаются неизменными.

Здесь, как и в охарактеризованной выше двенадцатой песне, возникают близкие ассоциации с народно-обрядовыми сценами из русских классических опер. Рахманинов вскрывает под слоем христианских догматов и обрядов более глубокий пласт древних языческих верований. В этом отношении его подход к старинным церковным напевам до известной степени аналогичен их трактовке в «Воскресной увертюре» Римского-Корсакова, где композитор стремился, по собственным словам, воспроизвести «легендарную и языческую сторону» христианского праздника.

Драматической образностью, картинностью музыки особенно выделяется девятая песня, в которой повествуется о воскрешении Христа. Эта часть является драматургическим центром всего произведения. Последующая группа песен носит характер хвалебных гимнов, воспевающих это событие. В девятой песне отчетливо дифференцированы два плана, постоянно чередующихся между собой: драматическое повествование, в котором музыка детально следует за всеми изгибами словесного текста, отличаясь большим разнообразием выразительных нюансов, обилием красочных эффектов, и неизменный хоровой рефрен, как бы передающий чувства людей, присутствующих при великом и необычайном таинстве. Повествовательные эпизоды основаны на речитативной по складу мелодии знаменного распева, «зычно» (авторская ремарка) возглашаемой альтами на фоне прозрачно звучащих аккордов высоких женских голосов:



В следующих строфах эта мелодия свободно варьируется, принимая различную выразительную окраску в зависимости от содержания текста. Так, в четвертой строфе обращают на себя внимание некоторые подчеркнуто экспрессивные обороты гармонии (большой септаккорд с увеличенным трезвучием в основании в такте 2, «рахманиновское» созвучие с уменьшенной квартой в такте 5). Драматизации повествования способствует выделение солирующих голосов, которым придается персонифицированный характер: тенор выступает в роли рассказчика, солирующее сопрано передает голос ангела. Завершается эта песня большой кодой, построенной на материале рефрена. Типично рахманиновский упругий маршевый ритм и постепенно развертывающееся динамическое нарастание создают иллюзию приближающегося шествия.

К девятой песне, занимающей центральное по значению место в цикле, непосредственно примыкает следующая за ней — «Воскресение Христово видевше», написанная в той же тональности и связанная с ней интонационно. Заключительные ее слова — «смертию смерть разруши» — приобретали для композитора особенно глубокий и животрепещущий смысл в годы неоправданной, как он считал, кровопролитной войны. Он выделяет эту фразу внезапным спадом звучности после предшествующих мощных возгласов хора, придавая ей характер сосредоточенного, проникновенного признания.

Во «Всенощной» Рахманинова есть и ряд эпизодов простого песенного склада, отличающихся спокойной ясностью колорита, легкостью и прозрачностью изложения. Таковы шестая («Богородице, дево, радуйся»), тринадцатая («Днесь спасение») песни, в которых преобладает аккордовая фактура с ровным и плавным голосоведением. Но и в таких песнях встречаются яркие и выразительные красочные штрихи. Так, в шестой песне — «Свете тихий» — впечатление неожиданного «светового пятна» производит короткое отклонение из основной тональности Es-dur в E-dur, подчеркнутое вступлением тенорового solo на фоне светлого звучания одних женских голосов (повторение в хоре начальных слов «Свете тихий» как бы комментирует этот яркий колористический эффект).

Особое место занимает пятая песня — «Ныне отпущаеши» — задушевно-скорбное ариозо для тенора solo с плавно колышущейся «баюкающей» фигурой хорового аккомпанемента, отличающееся теплотой и проникновенностью лирического чувства. Это единственный сольный номер во всем произведении; все остальные части «Всенощной» в основном хоровые, и партия солиста ограничивается в них отдельными репликами. Эта песня, близкая по характеру камерной вокальной лирике композитора, звучит как глубоко личное, интимное признание:



Все эти разнообразные жанровые и интонационные элементы Рахманинов мастерски сплавляет воедино, создавая произведение уникальное и неповторимое по своеобразию, глубине замысла, силе и яркости художественного выражения. Его «Всенощная» представляет собой вершину русской классической музыки в области хоровой литературы a cappella.

Ю. Келдыш