

Сольона І. В.

викладач кафедри вокалу й хорового диригування

Луганського державного інституту культури та мистецтв

ДО ПРОБЛЕМИ ВИКОНАННЯ**«ВСЕНІЧНОГО БДІННЯ»****С. РАХМАНІНОВА**

Анотація. У статті розглядаються спостереження щодо інтерпретації партитури С. Рахманінова «Всенічне бдіння». Аналізуються теоретичні дослідження про мову і стиль богослужбових співів.

Ключові слова: аналіз інтерпретації, жанр, трактування.

Аннотация. Соленая И. В. К проблеме выполнения «Всенощного бдения» С. Рахманинова. В статье рассматриваются наблюдения относительно интерпретации партитуры С. Рахманинова «Всенощное бдение». Анализируются теоретические исследования о языке и стиле богослужбных песнопений.

Ключевые слова: анализ интерпретации, жанр, трактовка.

Annotation. Solenaya I. V. To a problem of performance of S. Rachmaninov «Vespers». The article deals with observations on the interpretation of the scores of Sergei Rachmaninov «Vespers». Analyzes the theoretical research on language and style of liturgical chants.

Key words: analysis of the interpretation, the genre, the handling.

Постановка проблеми. Звернення у даному дослідженні до проблем виконавської інтерпретації одного із центральних творів С. Рахманінова «Всенічне бдіння» («Всенічна») обумовлене зростим інтересом до джерел російської духовної музики в силу сьогоднішнього відродження церковної й релігійної тематики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивченням твору займалися різні вчені: О. Кандинський у статті «“Всенічне бдіння” С. Рахманінова й російське мистецтво рубежу століть» досліджував питання інтерпретації пам'ятника; І. Гарднер у роботі «Богослужбовий спів російської православної церкви» розглядав твір з музично-літургічної точки зору. Але ґрунтовних робіт про проблему виконання опусу С. Рахманінова на сьогоднішній день немає.

Актуальність дослідження. У наш час різні уявлення про церковну строгість і ревність, від того що сьогодні ніхто не перешкоджає звертанням до літургічних жанрів у концертній практиці. Тим часом, є традиція церковного співу й певне відношення церкви до концертних по своїй суті опусів. Із цього приводу ведуться великі суперечки: чи є музика С. Рахманінова справді церковною або все ж вона – приналежність концертного залу, і як у зв'язку із цим її варто інтерпретувати.

Виклад основного матеріалу. Досвід написання Рахманіновим «Всенічної» двоїстий. З одного боку, у цьому творі частково витриманий церковний канон, але разом із тим для церкви багато чого просто неприйнятно. Надзвичайно багатопланові жанрові сплави в музичному тематизмі: фольклорне переплітається з релігійно-міфологічним, народна пісенність – з розкошної лірикою. Характерною ознакою чисто світської декоративності можна вважати «голоса» російських дзвонів – то стривожені, набатні, то святкові, що змушують «по-дзвонівому» звучати небо й землю.

Однак не можна не почути в цьому творі, насамперед, прагнення Рахманінова піти від романтичного драматизму й театральності. Він гранично далекий від символістської манірності, витонченості й вишуканості в поезії й образотворчому мистецтві на межі ХІХ – ХХ століть. Головна мета й творче завдання композитора – зануритися в світ височини й серйозності змісту, духовній зосередженості й сакральності.

Це в цілому відображає настрій всього культурного життя тодішньої Росії, пов'язаний з «Новим російським відродженням», в основі якого лежала думка про спорідненість стародавніх церковних наспівів з найдавнішими формами народного російського співу (висловлена ще М. Глінкою, а слідом за ним В. Одоєвським). Творчі досвіди використання мелодій знаменного розспіву в творах симфонічного й оперного жанрів мали місце у М. Балакірева, М. Римського-Корсакова. Особливо наполегливо пропагував ідею оновлення церковної музики С. Смоленський – російський хоровий діяч, композитор, директор Синодального хору. Ця ідея знаходила своє відображення в композиторських шуканнях О. Кастальського, П. Чеснокова, О. Гречанінова. Але центральною фігурою нової творчої хвилі, безперечно, являвся Рахманінов.

У даному ракурсі представляється вичерпне тлумачення релігійно-філософської концепції «Всенічної», дане найбільшим знавцем російської музики

Надійшла до редакції 31.10.2011

О. Кандинським: «Рахманінов не ставив перед собою проблему релігії в науковому, філолофсько-пізнавальному плані... Не був він, як говориться, і церковною людиною. Але релігія й церква, як традиційний і неодмінний елемент російського життя й суспільного побуту, як щось співзвучне поняттю про національне російське почуття, безсумнівно, були близькі Рахманінову як якась даність, що володіла безпосереднім емоційним впливом і величезною поетичною значимістю» [4, с. 69].

Перед нами з'являється монументальна циклічна хорова композиція з явно вираженим епічним початком, що виявляється в картинній зображальності музики, у багатоплановості музичної драматургії, у розвиненості хорового – масового – образу, у паралелях з народно-епічною галуззю російської оперної класики, з жанрами ораторії, духовної драми, містерії. Фундаментом же цього грандіозного по своїх масштабах полотна з'явилася давньоруська монодія – знаменний розспів, характерний для культової музики в нероздільній єдності зі суворим канонічним текстом, пов'язаним з певними церковними обрядами. Саме текст, слово наближає людину до Бога, наповняючи її життя прагненням до збагнення людського буття, переосмисленню своїх духовних цінностей, свідомості, світосприймання.

Ставлення до слова, його проголошення, інтонаційного втілення і є найголовнішою обставиною в змістовній оцінці виконання музики літургійного жанру. Це визначальний момент інтерпретації духовної музики взагалі й даної партитури зокрема. Хоча турбота про слово відображає значною мірою власне загальну специфіку хорового виконавства, її синкретичний характер, – адже інтонування тексту значно розширює й підсилює виразні можливості музики.

На думку музикознавця й диригента-хормейстера В. Живова, такий зв'язок проглядається особливо чітко, якщо музика написана на поетичний текст: «У цьому випадку у музиканта-виконавця й у слухача з'являється можливість осягати зміст твору не тільки інтонаційним шляхом, але й через смислове значення тексту. До того ж з'єднання музики й мови підсилює її вплив на слухачів: текст робить більш конкретними й визначеними думки, виражені в музиці; вона ж, у свою чергу, образною й емоційною стороною підсилює вплив слів» [2, с. 33].

Головний музично-естетичний канон будь-якої християнської музики, на наш погляд, знаходиться на самому початку Євангелія від Іоанна: «На початку було Слово», і це «Слово» повинне бути поставлене в главу кута будь-якої церковно-музичної форми, накладаючи свій відбиток на виконавське трактування. Хоча не можна в цьому зв'язку не згадати, що автор «Мусікійської граматики» М. Ділецький наприкінці XVII століття призивало російських церковних музикантів спочатку створювати «чисту» музику, а потім шукати й підставляти відповідний по ритму й метру віршований текст (що й було згодом з більшим розмахом й успіхом втілено в період засилля італійської музики).

Отже, слово, його смислове значення, його семантика повинні бути первісним імпульсом не тільки для композитора в процесі написання твору, але й для

виконавця-інтерпретатора. Загальновідомо, що можливості прочитання й тлумачення літературного тексту в музиці надзвичайно широкі. І в цьому ракурсі перед нами з'являються такі загальновідомі поняття, як авторське прочитання тексту й авторська індивідуальність. Відсутність строго сформульованої чіткої позиції стосовно автора й діалогу з ним у сучасній концертній практиці розмиває критерії автентичності втілення змістовного задуму.

У результаті на сьогоднішній день у виконавському мистецтві ми маємо досить багато інтерпретацій, що зводяться до виконавської сваволі в ім'я концертності. По більшій частині турботою диригента, отже і виконавців є створення достатнє зовнішніх звукових ефектів (вокально-технічний рівень хорового колективу, чистота строю, злагодженість різного виду ансамблів, голосність і забарвлення звуку). Але саме головне питання й суть проробленої роботи – «про що» ця музика, «навіщо» вона потрібна слухачеві й самому диригентові, якими емоціями й переживаннями вона повинна наповнювати серця й слухачів, і самих співаків хорового колективу, – лишається найчастіше «за кадром».

Порівняльний аналіз інтерпретацій «Всенічного бдіння» Рахманінова хоровими колективами під керівництвом В. Полянського, Р. Шоу, В. Чернушенко, Є. Светланова дозволяє побачити як подібність, так і значні розходження у втіленні художніх задач. У виконаннях Є. Светланова й В. Чернушенко явно прослуховується постійний тембральний і динамічний дисбаланс, що додає проголошенню тексту зайву емоційну експресію, театральну декламаційність і навіть химерність. Навпроти, трактування «Всенічної» під керівництвом Р. Шоу й особливо В. Полянського відрізняє тонке виконавське чуття, у якому піднесений словесний літургійний текст не порушує своєї молитовної суті. У процесі більш детального порівняльного аналізу запропонованих інтерпретацій можна доглянути ідентичні моменти – емоційна подібність виконавських трактувань Є. Светланова й В. Чернушенко, В. Полянського й Р. Шоу.

В перших двох випадках очевидна відкритість звукоподачі, темброва строкатість, іноді навіть форсированість звуку як у межах однієї партії, так й у хоровому ансамблі. Надмірне вібрато, що часом створює відчуття тремоляції (у меншій мері у В. Чернушенко), на наш погляд, надає різке забарвлення звучної тканини. Це не сприяє створенню визначеного сакрального стану, акцентує увагу на зовнішній чутливості, навіть деякої сентиментальності. Як зауважує І. Гарднер, «сентиментальність і солодкуватість – це сурогати почуття, штучні прийоми для того, щоб обдурити слухача й спонукати його повірити, що виконавець... переживає ті почуття, які він хоче викликати у слухача». Звертає на себе увагу й спосіб вимови ряду приголосних звуків, у деяких випадках їхнє навмисне підкреслення й перебільшена вимова для створення того ж ефекту перебільшеної експресивності й театральності. На думку І. Гарднера, таке ставлення до приголосних свідчить про перенесення в церковний спів деяких прийомів сценічного мистецтва [1, с. 47]. У розглянутих трактуваннях ми зіштовхуємося з відкритою театральністю у виконанні музики літургійної

спрямованості. Колористична яскравість і помітність, естетично виправдана в інтерпретації світських жанрів, тут переходить культурно припустимі з позицій православної церковної музики межі.

Інший змістовний аспект становлять дві інші інтерпретації. Особливої уваги, на наш погляд, заслуговує виконавське трактування В. Полянського. Привертає увагу дуже тонке, філігранне ставлення до слова, вимови тексту. У процесі слухання стає ясно, що досить значима емоційно-сміслова роль приділяється диригентом виразному редукованому співові, що ставить у главу кута строгість і святість літургічного тексту. Треба відзначити, що подібне редуковане виконання голосних у співі церковнослов'янською мовою не завжди вдається керівникам хорів. Названа інтерпретація відрізняється саме правильністю співочої вимови. Робота зі словом реалізується тут і завдяки увазі диригента до зображальної можливості тембрової організації. Особлива натхненність виконання досягається індивідуальним підходом до манери формування тембру за допомогою «затемнення» або «посвітління» звуку в сполученні із умілим використанням вібрато (по висоті, силі й спектральному складу). При звуковій зібраності, округлості (єдине звучання голосних по способі їхнього формування) явно чутний тонкий підхід до індивідуальних тембрових особливостей кожної хорової партії. Ці немаловажні деталі накладають значний відбиток на формування змістовної сторони виконання, у якій первісна й значима роль приділяється словесній семантиці.

Трохи іншим шляхом, але тієї ж мети домагався й Р. Шоу. Відмітною рисою звучання його хорового колективу є не тільки дбайливе ставлення до словесної організації, але й збереження того самого однорідного прикритого, злегка прямолінійного звуку протягом звучання всього твору. Загальновідомо, що використання тембрової єдності фрагмента музичного тексту служить фактором, що сприяє його цілісності й відмінності від іншого матеріалу. Можливо, саме ця відмінна риса співочої манери виконання, що сприяє створенню особливого стану єднання, соборності й натхненності, лежала в основі прочитання Р. Шоу «Всенічного бдіння».

При більш глибокому зануренні в процес порівняльного аналізу інтерпретацій розглянутої партитури виразно проступає її подвійність – як відмінна риса, відзначена вище: з одного боку, богослужбовий канонічний текст, з іншого боку – найбагатша музична палітра, що допускає різноманітні версії виконавських трактувань. На великий жаль, останнім часом доводиться зіштовхуватися суцільно й поруч із досить сміливими в образному розумінні виконавськими прочитаннями духовної музики. Тим часом, головною турботою диригента й виконавців, на нашу думку, повинне бути розуміння змісту слів, що точно відбитий у музичному матеріалі. Адже вся духовна музика написана церковнослов'янською мовою, що сьогодні мало хто розуміє. З цього приводу наведемо висловлення такого знавця російського хорового мистецтва, як В. Мінін: «Спробуйте ви перекласти церковнослов'янські тексти на сучасну літературну мову, і втратиться аромат. Припустимо, слово «рече» перекладається – «говорить». Але це вже зовсім інше сприйняття. Наша сучасна мова служить нам у

мирському, побутовому спілкуванні. Для того щоб виконувати духовну музику, потрібно здійснитися над побутом. Коли співаєш слово «рече» – це змушує й тебе самого бути трохи вище. У кожному творі потрібно прожити певне життя, тоді вийде те, що повинне бути по-справжньому. Припустимо, є монодія «Благослови, душе моя, Господа». Якщо проспівати «благослови, душа моя» – тільки замінити один звук, – а вже все по-іншому сприймається. Це звукосполучення людини вже трошки піднімає» [3, с. 58].

З наведеного висловлення можна укласти, що для створення особливої атмосфери молитовності й сакральності в процесі виконання культової музики необхідно уважне й особливо дбайливе ставлення до священних текстів православних молитов. У свій час навіть строгий аскет святий Василь Великий вважав спів необхідним для богослужіння, але – як допоміжний елемент. На його думку, слово, що передає цілком визначені ідеї, образи, впливає не тільки на розум, але й на почуття – на серце: «Мелодія сама по собі може виражати почуття, але не може виразити якого-небудь конкретного поняття, а тому й не може сама по собі повчати. Певну свідомість мелодія отримує тільки у з'єднанні зі словом, якому в силу цього й підпорядковується», – вказує І. Гарднер [1].

Висновки. Резюмуючи спостереження щодо інтерпретації партитури Рахманінова «Всенічне бдіння», нагадаємо про змістовну подвійність даного твору, у якому воістину російська національна гордість, величавість, небесна гармонійна краса музики узгоджується з невимовною потаємністю. Подібно молитві, каже ця музика про все найважливіше, що стосується людини, світу, незбагненого і вічного. І ця музика просто має потребу в гідному виконанні, де, незважаючи на незвичайну красу музичної мови, словесний літургічний текст повинен бути піднесений з тонким виконавським чуттям, що не порушує його молитовної сутності. Таким чином, слово, озвучене музичним елементом, відкриває виконавцеві незлічимо багатство духовного змісту, змушуючи по-іншому – піднесено і навченим – переживати особливий сакральний, символічний сенс, що має незаперечну художню цінність.

Література:

1. Гарднер И. А. Хоровое церковное пение и театральность в его исполнении : О церковном пении : Сб-к статей / И. А. Гарднер // – Сост. : О. В. Лада. – М. : Ладыя, 2001. – 158 с.
2. Живов В. Хоровое исполнительство : Теория. Методика. Практика. : Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. Живов. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
3. Казанцева Л. Образ автора в музыке : психологический аспект / Л. Казанцева // Вопросы музыкального содержания : сб. тр. РАМ им. Гнесиных. М. : Изд. РАМиг, 1996. – Вып. 136. – С. 57 - 80
4. Кандинский А. Хоровые циклы Рахманинова / А. Кандинский // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность : Сб. статей, исследований, интервью / Ред. сост. Ю. Паисов. — М. : Композитор, 1999. – Вып. 1. – С. 66 - 116
5. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки / Н. П. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.
6. Кошмина И. Русская духовная музыка : Учеб. пособие. Кн. 1 : История. Стиль. Жанры / И. Кошмина – М. : Музыка, 2001. – 160 с.