

Власюк Мария Петровна
студентка V курса кафедры «Хоровое дирижирование»
Белорусской государственной академии музыки
Научный руководитель: кандидат искусствоведения,
профессор Герасимович Светлана Степановна

Вариативность прочтения интеретаций «Благословен еси, Господи» С. Рахманинова

Хоровое исполнительство – это всегда осуществление написанного в звуке, которое возникает лишь когда дирижёр постигает замысел композитора. В связи с чем возникает проблема ясного понимания и верного расставления приоритетов при прочтении партитуры исполнителем.

Используя нотную грамоту, композитор не всегда желает точно передать слышимое им качество звучания, штриховую и динамическую нюансировку, оставляя таким образом большую свободу для исполнителя, уповая на его вкус и свежесть взгляда. И напротив, предельно слышимое композитором звучание может быть настолько чётким и ясным, что будет представляться единственно возможным. Исходя из написанного композитором, а затем уже и из собственного слышания музыкального материала дирижёр строит свою исполнительскую концепцию. Однако, сколько человек – столько мнений.

Сам композитор, вынужденный покинуть свою родину после революции, но любивший её бесконечно, выражал во «Всенощном бдении» два своих глубоких переживания. С одной стороны он был угнетён тем, что в установившейся в храмах традиции многоголосного европейского пения начинает теряться знаменный распев. Потому одни номера его цикла базируются на древнерусских мелодиях, в других он мастерски стилизует под них свой музыкальный материал.

С другой стороны он осознавал своё мучительное бессилие во время Первой Мировой войны. Потому цикл, появившийся в 1915г., становится его молитвой о мире, нередко переходящей в проникновенную личную исповедь. Эта молитва-повествование находит союз с молитвой-славлением – возгласом народа, представляющим собой реакцию на беззаконие войны.

В девятом номере «Благословен еси, Господи», являющимся драматургическим центром всего произведения, отчётливо прослеживаются оба этих эмоциональных пласта: личный композиторский и общий народный. Так сами повествовательные эпизоды, отражающие личное отношение композитора к используемому каноническому тексту, подаются слушателю в речитативной манере. А неизменный хоровой рефрен, отражающий народный возглас, представляет собой восторженную и в то же время благоговейную реакцию народа на прозвучавшие слова. Оба состояния объединяет индивидуальный композиторский стиль, гармонический язык,

заботливо указанные автором ремарки по штриховой, темповой и тембровой палитре максимально полно отражают словесную составляющую.

Повторяющийся рефрен «Благословен еси, Господи» имеет единый темп – *Довольно скоро*, и единый динамический нюанс – *pp*. В свою очередь эпизоды имеют ряд комментариев, направленных на гибкое отражение текста. Так первый эпизод «Ангельский собор удивися» появляется в более медленном, *тяжелом* темпе и для солирующей в начале партии альты имеется пометка *зычно*. Следующий эпизод «Почто мира» – просто *медленнее* с *выразительным* вступлением тенора. Третий эпизод «Зело рано», рассказывающий о первой встрече мироносицами Ангела, имеет темповое обозначение *медленно и певуче*, а два фрагмента у тенора – нисходящий ход на слове «рыдающая» и соло от лица Ангела – отмечено просьбой *очень певуче*. Эпизод «Мироносицы жены» с подписью *опять медленнее* также имеет речь Ангела у солирующего тенора, однако авторская ремарка *очень мягко* указывает на появляющееся сочувственное и успокаивающее отношение у него к женщинам. И если до этого эпизода перемены в рефрене заключались исключительно в постепенно подключающихся хоровых партиях (первый рефрен звучит только у мужской группы хора, во втором к ним присоединяется альт, в третьем в партии альты появляется *divisi*, в четвертом, уже с делением, сопрано), то после него начинается крупное развитие. Пятый рефрен имеет комментарий *почти шёпотом, выделяя только указанные нажимы* (смысловые акценты), и текст краткой молитвы «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу, и ныне и присно и во веки веков, аминь» обозначен фразой *коротким звуком* и нюансами *ppp* и *pp*, в середине и конце которой звучит новый текст славительного качества, богатый на динамическую палитру. Первая фраза «Поклонимся» стремится к словам «свят, свят, свят» на нюанс *mf*, а затем следует резкий обрыв *subito p*, характеризующий богобоязненный страх на словах «еси Господи». Во второй фразе «Жизнодавца рождши» слово «радость» трогательно подчеркивается нежным *p*. Масштабное развитие по соразмерности со своей компактностью получает заключительный фрагмент «Аллилуйя»: первое проведение темы у сопрано на *mf* и помощь для тенора в виде пометки *легко* на их квартовых нисходящих ходах. Проведение альты звучит на *f* и ремаркой *сильно* – именно с этой партии автор начинает своё повествование в первом эпизоде, ей же принадлежит финальная динамическая вершина. Следующее последнее поведение у тенора начинается на *mf*, постепенно становясь чуть тише и медленнее (композиторское *задерживая*), переходя на заключительную фразу-кредо: на нюанс *p* через *tenuto* на каждой ноте звучат слова «Слава Тебе, Боже».

После уточнения всех ремарок мастера становится очевидно, насколько точно он предельно звучание каждой партии и каждой новой фразы. В свою очередь даже самое скрупулёзно прописанное мнение композитора может идти вразрез с интерпретацией дирижёра. Также любое произведение может быть исполнено большим количеством коллективов, что повлечёт

вариативность прочтения, а популярность произведения всегда дает больше вариантов интерпретации.

«Благословен еси Господи» достаточно популярное произведение, к которому обращались такие исполнители как *Государственный академический русский хор* под управлением **Александра Свешникова**, *Камерный хор Министерства культуры* под управлением **Валерия Полянского**, *Ленинградская государственная капелла* под управлением **Владислава Чернушенко**, *Республиканская академическая русская хоровая капелла* под управлением **Александра Юрлова**, *хор Академии хорового искусства* под управлением **Виктора Попова**, *Московский государственный академический камерный хор* под управлением **Владимира Минина**. **Мстислав Ростропович** записал это произведение в 1987 году с *Хоровым обществом искусств Вашингтона*. Из западных записей также интересны интерпретации **Роберта Шоу** (с хором *The Robert Shaw Festival Singers*, 1989), **Мэттью Беста** (*Corydon Singers*, 1990), **Тыну Кальюсте** (*хор Шведского радио*, 1994). Произведение живет и в наше время в исполнении таких коллективов как *Большой Академический хор* (Российского Государственного Музыкального Центра) *‘Мастера хорового пения’* под управлением **Льва Конторовича**, *Хор Московской консерватории* под управлением **Станислава Калинина**, *Хор студентов Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова* под управлением **Валерия Успенского**, *Студенческий хор БГАМ* под управлением **Инессы Бодяко**. Заявленные исполнительские версии будут рассмотрены в исторической ретроперспективе, по мере их появления в культурном пространстве России.

Исполнительские версии данных коллективов сильно отличаются друг от друга. Единство нотографии, культурная база, исторически сложившиеся схожие традиции дают исполнителям неизменную начальную константу, разница же обусловлена видением, предпочтениями дирижёра и детерминирована такими факторами, как стилистика и возможности коллектива. Вашему вниманию предлагаются исполнительские интерпретации в исторической ретроперспективе, представленные в свободном доступе на просторах интернета, записанные великими русскими мастерами.

Первую запись этого сочинения в 1965г. осуществил **А. В. Свешников**. Данный процесс был достаточно длительным в связи с известной проблематикой исполнения церковной музыки в СССР. На своеобразие его интерпретации оказала влияние учёба в московской Народной консерватории (теорией музыки занимался у Б. Л. Яворского, пением у С. Г. Власова) и последующая учеба в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества (ныне ГИТИС), (класс А. Н. Корещенько и В. С. Калининкова), а также масштабные, богатые вокальные возможности его коллектива. Воплощение мастера, ставшее реализацией его внутреннего «Я», крайне монументально, внушительно, основательно, величественно. Одним из факторов, благодаря которым дирижёр достиг такого эффекта, стал

гораздо более медленный темп, чем заявленный композитором. Также немаловажным является тот факт, что Свешникову присуще особое отношение к тексту: выразительное и осмысленное произношение каждого слова, одухотворённость каждой фразы. При таком проживании текста зритель не может не верить и оставаться равнодушным.

Следующей исполнительской версией появляется в 1986 году интерпретация **В. К. Полянского**, наиболее приближенная к версии замысла композитора. Скрупулёзное следование всем ремаркам композитора в плане динамических нюансов, штриховой палитры, темповых обозначений обладает единственным существенным изменением – произведение исполняется его коллективом на тон ниже оригинального. Сочинению присуща необыкновенная молитвенность, умиротворённость и созерцательность. В подобном аскетичном варианте прочтения финальное звучание наиболее приближено к богослужебному песнопению. Подобный эффект был достигнут также благодаря записи произведения в Успенском соборе. Некоторые исследователи считают эту запись началом религиозного возрождения в России.

В том же году появляется петербургская запись «Всенощной», в которой представлена гораздо более выпуклая эмоционально трактовка **В. А. Чернушенко**. В ней невероятно ярко воспринимается сопоставление сдержанных, сосредоточенно-молитвенных рефренов и по-русски эмоционально-насыщенных эпизодов, композиторские ремарки доводятся мастером до крайней границы. Такое своеволие позволяет дирижёру если не равнять себя с автором, то ставить на одну ступень, делая его сочинение и своей исповедью. Интересно отметить, что в этом варианте произведения соло тенора – речь от лица Ангела – приближено по звучанию к полётному, невесомому мальчиковому звуку, ибо для дирижёра крайне важна символика: Ангел бесплотен, и потому качество звучания его слов должно соотноситься с его образом.

В. Н. Минина в свою очередь отличает бережное обращение к штрихам. Мастерство его коллектива позволяет делать штрих *marcato* в сочетании с потрясающим внутренним *legato*, благодаря чему возникает особый колористический эффект (первый эпизод «Ангельский собор удивися»). Чувствование многослойности фактуры Рахманинова, его симфонического мышления формы и чуткое отношение к тексту позволяет воспринимать звучание хора под руководством Минина как простое и искреннее, как рассказ собственно пережитой правдивой истории.

Максимально сохранил композиторское видение произведения **В. С. Попов**, сделавший запись в 2002 г. Во многом его трактовка напоминает интерпретацию Чернушенко. Отличительной особенностью дирижёра является особое отношение к паузам: звучащие, наполненные смыслом, они дают тексту новую краску, влияя таким образом и на восприятие слушателя.

В данной работе были рассмотрены лишь некоторые наиболее яркие интерпретации произведения «Благословен еси Господи» Сергея

Рахманинова. Такие разные, непохожие друг на друга трактовки, но в каждой из них нечто поражает, восхищает, вдохновляет, трогает самые сокровенные струны души. Благодаря этому произведение живёт по сей день, являясь одним из лучших образцов православной концертной музыки и неповторимой составляющей мирового культурного фонда.