**Всенощное бдение Рахманинова**

1.[Приидите, поклонимся](http://mp3.classic-music.ru/music/rachmaninoff-vespers/01.mp3)

[2. Благослови, душа моя](http://mp3.classic-music.ru/music/rachmaninoff-vespers/02.mp3)

[3. Блажен муж](http://mp3.classic-music.ru/music/rachmaninoff-vespers/03.mp3)

[4. Свете тихий](http://mp3.classic-music.ru/music/rachmaninoff-vespers/04.mp3)

[5. Ныне отпущаеши](http://mp3.classic-music.ru/music/rachmaninoff-vespers/05.mp3)

[6. Богородице Дево, радуйся](http://mp3.classic-music.ru/music/rachmaninoff-vespers/06.mp3)

[7. Шестопсалмие](http://mp3.classic-music.ru/music/rachmaninoff-vespers/07.mp3)

[8. Хвалите имя Господне](http://mp3.classic-music.ru/music/rachmaninoff-vespers/08.mp3)

[9. Благословен еси Господи](http://mp3.classic-music.ru/music/rachmaninoff-vespers/09.mp3)

[10. Воскресение Христово видевше](http://mp3.classic-music.ru/music/rachmaninoff-vespers/10.mp3)

[11. Величит душа моя Господа](http://mp3.classic-music.ru/music/rachmaninoff-vespers/11.mp3)

[12. Славословие великое](http://mp3.classic-music.ru/music/rachmaninoff-vespers/12.mp3)

[13. Тропарь «Днесь спасение»](http://mp3.classic-music.ru/music/rachmaninoff-vespers/13.mp3)

[14. Тропарь «Воскрес из гроба»](http://mp3.classic-music.ru/music/rachmaninoff-vespers/14.mp3)

[15. Взбранной воеводе](http://mp3.classic-music.ru/music/rachmaninoff-vespers/15.mp3)

Состав исполнителей: альт, тенор, смешанный хор.

Большей стилистической выдержанностью и единством замысла отличается Всенощное бдение — произведение, в котором композитор стремился выразить свой религиозно-нравственный идеал. Эта проблема, всегда волновавшая Рахманинова, с особенной остротой встала перед в связи с событиями первой мировой войны, в начале которой была написана Всенощная (1914—1915). Его глубоко беспокоили военные неудачи России, общий развал и неразбериха, царившие в правящих кругах. Тревога за судьбы родины побуждала искать опоры в коренных устоях отечественной культуры, и это послужило одним из стимулов обращения Рахманинова к веками складывавшимся церковным напевам Древней Руси. Интерес к знаменному и другим старинным одноголосным распевам не впервые возникает у него в это время; родственные мелодические обороты встречаются уже в самых ранних рахманиновских сочинениях. Но во Всенощной этот круг интонаций получает особенно широкое и последовательное развитие.

Большинство ее песнопений основывается на подлинных обиходных напевах, все же остальное, по собственным словам композитора, «осознанно подделывалось под обиход». Рахманинов так глубоко и органично овладевает языком древнерусского певческого искусства, что пользуется им как своим собственным. Это позволяет ему не только создавать оригинальные мелодии, трудно отличимые от обиходных, но и свободно развивать, варьировать заимствованные напевы, вносить в них те или иные изменения, не нарушая их своеобразия и характерности.

Живое творческое отношение Рахманинова к материалу лишено каких бы то ни было черт музейного реставраторства или искусственной стилизации. Сохраняя ладово-интонационный строй напевов и присущий им свободно-вариантный тип развития, он вместе с тем использует новые средства музыкальной выразительности для обогащения многоголосной хоровой фактуры и рельефного выделения отдельных моментов литургического текста. Важнейшую особенность этого рахманиновского произведения А. И. Кандинский усматривает в «неповторимой диалектике старинного и нового», основу которой составляет «слитность трех потоков — фольклорной, древнерусской и классической». Связи с русской музыкальной классикой XIX века, преимущественно эпической линией ее развития, очевидны во Всенощном бдении при всем его индивидуальном своеобразии и даже уникальности. Вместе с тем эпическое начало соединяется с личным, исповедальным, что так характерно для искусства начала века.

Состоящая из пятнадцати песнопений, Всенощная Рахманинова представляет собой законченную композицию с единым поэтическим замыслом и последовательно развивающейся драматургией. Соответственно самой структуре этого богослужения (объединение трех служб — вечерни и вместе с первым часом утрени) она состоит из двух больших разделов. В каждом из них есть свои узловые моменты. В первом разделе это рассказ о сотворении мира («Благослови, душе моя, Господа», о явлении в мир Спасителя «Свете тихий», «Ныне отпущаеши»). Центральным моментом второго раздела является повествование о чудесном Воскресении Христовом, обрамляемое рядом хвалебных песнопений.

\*\*\*

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](http://www.belcanto.ru/s_rachmaninov_2.html) или [Третий фортепианный концерт](http://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 песнопений 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](http://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 ладогармонические 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](http://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](http://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.

### История создания

С началом Первой мировой войны все планы [Рахманинова](http://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.

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 распевы, 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.

Общий принцип драматургии цикла – выделение в каждой из частей своего рода центров, в которых эпическое повествование опирается на историко-легендарную 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.

**№1 «Приидите, поклонимся»,** начинается двумя тихими аккордами, возглашающими «Аминь». Это величественный хоровой портал, открывающий композицию. Он в известной мере аналогичен грандиозным хоровым интродукциям в операх Глинки и Бородина

Хоровой призыв, отмеченный чертами архаики. Параллельное движение голосов аккордами производит впечатление как бы «утолщенного» унисона (одноголосия), диссонирующие «неправильные» созвучия, неодинаковые по протяженности словесной и мелодической строки вызывают ощущения первозданности, как бы еще «неупорядоченной» музыкально-поэтической речи.

**№**[**2 «Благослови, душа моя**](http://mp3.classic-music.ru/music/rachmaninoff-vespers/02.mp3)**».** Это песнопение – эпико-драматический центр вечерни. Оно посвящено исходному моменту библейской истории – сотворению мира. Средством жанрового воплощения здесь избрана музыкальная картинность. Песнопение построено в виде «объемной» двухплановой композиции, которую составляют два музыкальных пласта. Одно из них – собственно повествование о событии. Оно поручено солирующему альту, которому аккомпанируют гудящие, архаичные по колориту аккорды басов и теноров (последования чистых квинт, параллелизмы различных септаккордов). Второй пласт – это терцет высоких голосов (сопрано, альты, тенора) – «парящий», неопёртый на гармоническую опору (доминантовая педаль). Терцет – это припевы, в которых звучит благодарственное пение, восхваление чуда.

**В №3 «Блажен муж»,** слышатся интонации колыбельной.

**№**[**4 «Свете тихий**](http://mp3.classic-music.ru/music/rachmaninoff-vespers/04.mp3)**».** Поразительной легкости, прозрачности звуковых красок достигает композитор в **«Свете тихий»,** основанном на краткой попевке киевского распева, ровное неторопливое раскачивание которой в пределах кварты создает настроение радостно умиротворенного душевного покоя. Яркий эффект неожиданного озарения возникает в среднем разделе при внезапном отклонении из ми-бемоль минора в ми мажор с одновременным переходом в более высокий регистр.

[**№5 «Ныне отпущаеши**](http://mp3.classic-music.ru/music/rachmaninoff-vespers/05.mp3)**».** Особое место в цикле занимает следующая часть, **«Ныне отпущаеши».** В отличие от большинства других, эпических по характеру, песнопений она звучит как глубоко личное признание. Ведущая роль поручена здесь солирующему тенору, которому хор аккомпанирует плавно колышущимися аккордами.

Это песнопение проникнуто состоянием сладостной растворенности. Реприза построена как длительное morendo, символизирующее угасание, примеренный 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, чтоб эта музыка звучала при его погребении.

**№**[**6 «Богородице Дево, радуйся»**](http://mp3.classic-music.ru/music/rachmaninoff-vespers/06.mp3)**.** Завершает часть спокойная и нежная молитва **«Богородице Дево, радуйся».** Характером плавного кружения наделена ее авторская тема. Здесь особенно явственно выступает народнопесенная стилистическая основа.

**Утреня** отличается от вечерни безусловным преобладанием эпически-народного типа образности, масштабностью форм и более сложным строением номеров. Музыкальное письмо становится более насыщенным, сочным и объемным

**№**[**7 «Шестопсалмие**](http://mp3.classic-music.ru/music/rachmaninoff-vespers/07.mp3)**».** Большим разнообразием характера и форм изложения отличается группа торжественных хвалебных песнопений. Замечательным примером красочной хоровой инструментовки может служить фрагмент из третьей строфы Шестопсалмия, где с помощью сложного многофункционального гармонического комплекса и ритмически ровной фигурации в верхних голосах создается иллюзия доносящегося издалека колокольного звона.

Обрамляющие центральный раздел Утрени песнопения написаны на одну знаменную мелодию «Слава в вышних Богу». Она возникает в «Шестопсалмии». Этот номер – подобие музыкального пленэра, картины светлого утреннего неба. Прозрачная музыкальная ткань создает ощущение воздушного пространства, заполненного поющими звонами. В кульминации все хоровые партии приходят в движение и сливаются в одно «колокольное» созвучие.

**№8 «Хвалите имя Господне»,** знаменного распева, основано на сопоставлении темы-шествия в нижних голосах и подражания серебристому колокольному звону в верхних.

Яркий образный эффект достигается в **«Хвалите имя Господне»** антифонным противопоставлением двух групп хора: твердо скандируемая альтами и басами в октаву мелодия знаменного распева сопровождается оживленными юбиляциями остальных голосов.

Возникает своеобразный «стереофонический» эффект доносящихся с разных сторон и сливающихся в одно многоголосное целое хвалебных возгласов.

**№9 «Благословен еси, Господи»,** основанный на знаменном распеве, — один из смысловых центров произведения. Этот рассказ о чуде Воскресения выдержан в торжественных тонах с колоссальной напряженностью и наполненностью звучания. В нем возникают черты сюжетности, признаки духовного действа: женщинам, пришедшим к месту погребения, Ангел сообщает о воскресении Христа. В процессе вариантного развития композитор наделяет знаменную мелодию яркой, контрастной образностью. «Голоса» Ангела и жен-мироносиц имеют свою интонационную сферу. Аккордовый хоровой рефрен «Благословен еси» создает эффект присутствия общины, ее сопричастности происходящему.

Завершающему разделу песнопения Рахманинов сообщает почти симфоническую напряженность и наполненность звучания. Напев, начинаясь в низком регистре у мужской группы хора, разрастается фигурно, регистрово, динамически и захватывает в полнозвучном forte весь диапазон. Так выражена эмоциональная реакция на чудесное событие.

**№**[**10 «Воскресение Христово видевше**](http://mp3.classic-music.ru/music/rachmaninoff-vespers/10.mp3)**»** наделено выдержанностью эпического облика и яркой характерностью. Обращает на себя внимание лапидарный запев мужской группы – мелодия ритмически энергичного склада, полная эпической суровости. В завершающей кульминации ликующие колокольные двухзвучия сменяются внезапным piano – строгим, поразительным по глубине и отрешенности, мистичности настроения, провозглашением «…смертию смерть разруши».

**№11 «Величит душа Моя Господа»** — монументальное песнопение Богородицы, отмеченное подлинно симфоническим развитием. Построенное в развернутой куплетно-припевной варьированной форме, оно насыщено интенсивным музыкальным развитием. В отличие от камерной интимной шестой песни «Величит душа Моя» звучит как гимн, несущий в себе коллективное чувство.

**№**[**12. «Славословие великое**](http://mp3.classic-music.ru/music/rachmaninoff-vespers/12.mp3)**».** Следующий номер, «Славословие великое» знаменного распева — второй композиционный центр утрени, 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.

Необычайно драматургически рельефны эпизоды многоплановой контрапунктической трактовки хора. Так, в начале репризного раздела песнопения одновременно с троекратной речитацией альтов «Благословен еси, Господи» к 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»; параллельно у сопрано и у части теноров-басов имитационно проводится фраза «исцели душу мою»; одновременно в среднем регистре у мужских голосов развертывается «колокольное» остинато, достигающее полной звуковой мощи при упрочении ми-бемоль мажора («…яко у Тебе источник живота»). Наконец, в коде устанавливается аккордовое полнозвучие tutti, вся масса хора сливается в мощное звучание, удерживающееся до конца песнопения.

Последние три номера утрени фактически выполняют функцию 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 Тропарь «Днесь спасение»,** типичное для вечерни, и более крупные композиции **№14 Тропарь «Воскрес из гроба»** и **№15 «Взбранной воеводе»,** характерные для утрени. Финальный раздел цикла особенно насыщен связями и перекличками с произведениями Рахманинова других жанров (в нем слышатся отзвуки Второй и Третьей симфоний, Третьего концерта для фортепиано с оркестром) и с народной песенностью.

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, на почве сходного содержания. 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. Во всем цикле намечается в качестве начальной и конечной тональной опоры до мажор. В рахманиновском произведении взаимодействуют закономерности литургической и собственно музыкальной композиции, в чем ярко проявляется его двуединая содержательная и художественно-стилистическая основа.