

ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ С. И. ТАНЕЕВА

авно сложилось мнение о том, что ранние хоры С. И. Танеева без сопровождения слишком просты и не представляют существенного интереса, хоры же зрелого периода перегружены приёмами полифонического развития и могут исполняться только высокопрофессиональными коллективами. Принято считать, что подобные сочинения трудны и для восприятия. В итоге хоровая музыка композитора без сопровождения звучит редко. Зададимся вопросом: чем же так сложны хоры Танеева зрелого периода?

Слушатель действительно оказывается в трудных условиях, поскольку исполнители редко предлагают выстроенную и эмоционально убедительную концепцию сочинения. Это может быть связано с непониманием исполнителями замысла композитора. Отсюда и многочисленные сложности частного порядка: нередко приходится слышать о неэмоциональности, «невокальности» танеевских хоров, о не прослушиваемом тексте в полифонических эпизодах и т. п.

При этом зачастую проблемы исполнения зрелых хоров Танеева связаны с отсутствием понимания интерпретаторами природы изобразительного и выразительного начал в танеевских сочинениях. Поразмышляем об изобразительности в хорах Танеева – присутствует ли она? Становится очевидным, что присутствует: ведь композитор почти зримо воссоздаёт то картину «всемирного благовеста», то образ вознесённой «седою скалой» башни; слушатель нередко становится как бы зрителем. Однако есть и нечто большее, чем просто изобразительность, – она переходит в новое качество. Изобразительное у Танеева не только иллюстрирует некий текст, но всегда выражает глобальную идею. «Погонщиков звонкая песня» в исполнении партии теноров – скорее, исключение, редкий для Танеева пример чистой звукописи, если только здесь не скрыта ещё непрочитанная нами глубокая мысль. Пожалуй, аналогичным примером можно считать окончание хора «Тихой ночью», когда c_2 теноровой партии зримо воссоздаёт иллюзию

лунного света. В хоре же на стихи Ф. Тютчева «Не остывшая от зною» мы встречаемся с принципиально иной ситуацией. Миниатюра построена на сочетании «звучащей» и «незвучащей» музыкальной материи¹: значение пауз, часто составляющих половинную длительность в размере 2/4, невозможно недооценить, ведь именно они выявляют скрытое течение музыкального времени. Сопоставляя «звучащую» музыкальную материю с паузами, Танеев создаёт совершенно явственный эффект зарниц: вспышек света, выхватывающих на мгновение окружающее из мрака. Здесь преломляется одна из излюбленных танеевских максим – «От мрака к свету».

Чисто изобразительным моментом можно считать также хроматические ходы в партии альтов из хора «На могиле» (ц. 3: «...и прах давно остывший / могущественный дуб корнями обовьёт»), но соотнесение их с фигурой *circulatio* создаёт совершенно новый контекст².

Возникает некая обобщённая изобразительность, своего рода изобразительность высшего порядка. Собственно изобразительность, очевидно, не имеет для Танеева существенной ценности. Разумеется, чем больше в сочинении чистой звукописи, тем меньше для выявления красоты музыки нужно специальных усилий – именно поэтому «Вечер» и является едва ли не самым исполняемым хором Танеева. Но и в нём требуется раскрыть состояние, показанное целым комплексом выразительных средств. Не боясь погрешить против истины, отметим, что в большинстве акапельных хоров Танеева это состояние – восторг: и тихий восторг перед красотой мироздания («Вечер», «Посмотри, какая мгла»), и упоение силой стихии («Не остывшая от зною», «На корабле»). Выявление или не выявление состояния восторга в подобных сочинениях и решает, состоится ли их исполнение по-настоящему. Так, нюанс *ppp* в начале кульминации хора «Вечер» (ц. 7) воспринимается исполнителями как неправильный, не соответствующий эмоциональному напряжению музыки, и выполняется весьма формально. На самом

же деле Танеев передаёт состояние, где человек может слова «Как перлы, росы освежительной капли...» произнести только шёпотом – отсюда нюанс и особая артикуляция. Словно от восхищения перехватывает дыхание. Перед этой фразой категорически невозможно замедление («как в люльке уснувший ребёнок»): здесь нет места ремесленной изобразительности. Точно так же невозможно замедление в финале хора: нюанс *pp* (*dolcissimo*) часто провоцирует исполнителя на своеобразный «откат», замирание, что противоречит авторскому замыслу.

Состояние восторга, упоения жизнью в битве определяет концепцию хора «Развалину башни...» (эпизоды *Allegro*). Чисто умозрительно можно попытаться передать «образ башни» и создавать тотальный контраст в так называемых «сценах скачки», но суть при этом остаётся нераскрытой. А речь идёт о человеке, настоящее которого пусто и потому заменяется прошлым: в момент активного действия, битвы лирический герой испытал нечто подлинное, прекрасное и незабываемое, а теперь переживает это прошлое, как реальность³. В настоящем же у героя – лишь неумолимый бег времени. Проследим, как выражается эта идея композитором. Автор содержательной статьи о хоре «Развалину башни...» Н. С. Ганенко [3] ставит задачу раскрыть концепцию сочинения. При этом фактически внимание исследователя сосредоточивается на «уртексте», что, разумеется, имеет непреходящую ценность для исполнителя, но не решает в полной мере заявленную проблему.

На наш взгляд, ключ к пониманию зрелых танеевских хоров кроется именно в сочинениях опуса 27, причём искать его следует в первых же тактах хора «На могиле» (№ 1). Слова «сто лет пройдёт»⁴ становятся краеугольным камнем как для данного хора, так и для цикла в целом. Танеев делает их смыслообразующими, точно выписывая завершения кратких фраз в сочетании с чрезвычайно длительными паузами. Пульсация при этом должна осуществляться восьмыми; однако в фактуре присутствует и шестнадцатая длительность, которая может быть организована после паузы «крупно» (особо значимо) при условии пульсирования последней паузы шестнадцатыми. Налицо фактура, созданная в равной мере из «звучащей» и «незвучащей» музыкальной материи: для того, чтобы включить внутренний слух аудитории, вторая должна интонироваться едва ли не ярче первой. От хора следует добиться

настолько интенсивного пульсирования в паузе, что оно должно стать ощутимым для слушателя. Это объективное условие адекватного воссоздания специфики партитуры Танеева⁵. Но именно подобное «озвучивание» «незвучащего» континуума и создаёт образ Времени, который можно назвать определяющим для позднего хорового творчества Танеева, как и тему «человек и время». Вероятно, впервые об образе Времени как определяющем для хора «На могиле» высказался замечательный хоровой дирижёр В. О. Семенов: «В этих паузах начинает “звучать” время, то главное, что выступает как художественный образ всего сочинения» [8, с. 146].

Показательно, что стихотворение Полонского представляет собой одно предложение. У Танеева же одноимённое произведение решено как развёрнутое концептуальное сочинение, каждый из разделов которого экспонирует собственный образ, значимый для цикла в целом. Важнейшей идеей данного хора является победа Жизни над смертью, то есть, в созданном контексте, над временем; однако реприза возвращает слушателя к первоначальному образу, утверждающему всепобеждающую силу времени.

Но вернёмся к хору «Развалину башни...». Знаменитый начальный унисон решается только при условии такой же отчётливой, выявленной дирижёром и певцами пульсации восьмыми. Чтобы точно воспроизвести ритм танеевской партитуры, исполнителям необходимо ярко сопоставить бинарные и тернарные длительности. Момент их «стыка» («седая скала», «высоко подняла» и т. д.), как правило, звучит ритмически неточно в записях даже признанных профессиональных хоровых коллективов. Это свидетельствует именно о недостаточной интенсивности пульсирования. Но Танеев требует здесь от нас крайне насыщенного, напряжённого выражения «незвучащего» музыкального континуума, что доказывается необходимостью продуцировать то дуольные, то триольные восьмые (иначе они не различимы слухом) – так создаётся образ Времени. Важно, что сопоставление дуолей и триолей становится определяющим выразительным средством для данной партитуры: оно встречается как на микро-, так и на макроуровне (сопоставление разделов с бинарным и тернарным метром), а в кульминациях – в виде полиритмии (см.: [11, с. 34]). Триольное движение связывается с образностью действия, жизни, шире – Человеком (эпизоды *Allegro*), бинарное – с неумо-

лимым ходом Времени. Особенно выразительно в этом плане полифоническое сопоставление в ц. 14, когда партии сопрано и теноров воспроизводят дуольное, а альты и басы – триольное движение.

Концептуальное понимание музыкального времени – ключ к прочтению не только хоров опуса 27, но и многих хоровых сочинений зрелого периода. Так, хор «Из края в край» предстаёт феноменом взаимодействия настоящего и прошлого. Экспозиция представляет два образа времени: настоящего, принимающего облик некоего рокового потока, сметающего всё на своём пути (второй хор «Могучий вихрь людей несёт»), и прошлого, связанного с ушедшими близкими (первый хор «О, оглянися, о постой... любовь осталась за тобой»). Фатальный характер первого образа подчёркивается знаменитым бетховенским ритмом, на самом деле, всегда выражавшим в музыке предопределённость и необратимость (этот ритм встречаем у К. Монтеверди, А. А. Моцарта, М. Березовского – подобных примеров множество)⁶. Второй образ носит субъективный, лирический характер; при этом мелодическая линия явственно связана с первым за счёт общего интонационного зерна. Снова та же формула (ц. 1) с варьированным ритмическим рисунком: в том числе, за счёт включения в него пауз, то есть «незвучающей» музыкальной материи, что само по себе символично. В разработке (ц. 4) оба образа взаимодействуют, идёт борьба за лирического героя: он должен или остаться в иллюзорном, но столь дорогом прошлом, или отдаться бегу времени, выбрав реальность. Драматизм ситуации состоит в том, что в динамизированной репризе (ц. 8) слушатель не получает однозначного ответа: в конце сочинения второй хор провозглашает «Вперёд!», первый в то же мгновение восклицает «Постой!»: человек вынужден жить в постоянном борении.

При подобном подходе к решению проблемы интерпретации этой музыки снимается вопрос о трудностях дикции и артикуляции в полифонии Танеева, который неоднократно ставили исследователи (см.: [5, с. 201; 6, с. 142]). Композитор, когда для него важно слово, организует фактуру соответствующим образом (унисон, хорал, комплементарный ритм в имитации и т.п.); полифония же для Танеева становится мощнейшим драматургическим средством. Так, приём наложения разных текстов и создаёт в рассматри-

ваемом хоре атмосферу борения; слово превращается в «строительный материал» фактуры и уступает первенство музыке.

Нельзя не упомянуть и об интонировании⁷ мелодики Танеева, что на наш взгляд образует отдельную проблему. Это – ещё один полюс стилистики Танеева: если выше выделялась природа изобразительного его хорового творчества, то здесь имеется в виду природа выразительного его музыки. Ещё в 1940 году В. В. Протопопов отметил инструментальный характер мелодики Танеева [7, с. 68], что впоследствии стало «общим местом». Но как следует понимать это высказывание, в чём оно выражается практически? Как правило, «инструментальное» начало воспринимается в подобных случаях оппозицией «вокальному», и мелодика данного типа считается неудобноисполнимой. Но Протопопов подчёркивает нечто иное: мелодизм Танеева зачастую построен не на поступенном движении и соединении звуков *legato*, а на основе характерной интервалики⁸ и особенно выразительном соединении тонов в скачках (по сути, интонировании в понимании Асафьева). Что и делает темы хоров Танеева либо особенно драматургичными, выражающими действие, либо – при отсутствии интонирования – «невокальными», неудобными. Возможно, это – один из ключевых моментов для понимания музыки Танеева, однако подробный разговор по данной проблеме – дело будущего. В заключение приведём удивительно точное высказывание Протопопова, проливающее свет на природу интонационности Танеева. «Большая концентрированность тематики Танеева сообщает ей тот обобщённый вид, за которым скрыта непосредственная эмоциональность (это и даёт повод некоторым критикам говорить об отсутствии эмоциональности в темах Танеева). В обобщённости тематики сказываются общие свойства стиля Танеева, черты, готовые стать экспрессионистическими. Эти черты – прежде всего в интонационном строении тем Танеева» [7, с. 63].

Думается, что воспринимать и ранние хоры Танеева также следует сквозь призму его зрелого стиля: это музыка композитора, только начинающего осваивать хоровой жанр, но потенциально уже готового его радикально преобразовать. За аскетичностью фактуры ранних хоров скрываются глубокие философские идеи и высокая эмоциональность, которые могут и должны быть выявлены исполнителями.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мы используем понятия «звучащей» и «незвучащей» музыкальной материи в понимании М. А. Аркадьева [1, с. 21].

² О значимости риторических фигур для музыки Танеева см.: [12].

³ Подобная «подмена» картиной боя выражения душевного состояния героя свойственна, к примеру, оперной музыке, что подмечает В. Д. Конен: «Если первоначально героические интонации в опере ассоциировались в прямом смысле с картинами битвы и войны, то постепенно они приобрели обобщённый эмоциональный смысл. Битва и борьба стали символом известного душевного состояния» [4, с. 164].

⁴ Ср.: «Сто лет пройдёт, сто лет; забытая могила, / Вчера зарытая, травую порастёт» (Полонский) и «Сто лет пройдёт, сто лет, сто лет пройдёт...» (Танеев).

⁵ В данной партитуре интонирование «незвучащего» музыкального времени является необходимым условием исполнения. Так, синкопы на словах «Он гордо зашумит вершиною густою» вообще могут восприниматься таковыми, только если слушатель

ощущает как сильное время первые и третьи доли тактов (ц. 7, т. 1 и 2; так называемые «воображаемые акценты» по И. В. Способину).

⁶ На значимость «формулы Судьбы» в произведениях Танеева указывает И. О. Цахер [12, с. 24].

⁷ Речь идёт о процессе интонирования в понимании Асафьева, называющего интонированием «“состояние тонового напряжения”, обуславливающее и “речь словесную” и “речь музыкальную”» [2, с. 269], или процесс «непрерывности эмоционально-голосового, тесно спаянного с дыханием, “тонного усилия”, напряжения. Напряжение это отражает... непрерывность мышления» [там же].

⁸ В частности, тритона, «этого “дьявола” в музыке» [9, с. 116]. Интересно, что Б. Л. Яворский, ученик С. И. Танеева, обсуждал с учителем важнейшие аспекты своей теории музыкального мышления. В письме к Танееву от 17 апреля 1906 года Яворский рассуждает о тритоне и его разрешении как основе строения музыкальной речи [14, с. 256]. Напомним, что хоры опуса 27 были созданы в 1909 году.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аркадьев М. А. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Библос, 1993. 186 с.

2. Асафьев Б. В. Избранные труды. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 5. 386 с.

3. Ганенко Н. С. Интерпретация хора «Развалину башни, жилище орла» С. И. Танеева. К проблеме воплощения авторского замысла // Музыкальная академия. 2014. № 1. С. 98–102.

4. Конен В. Д. Театр и симфония. 2-е изд. М.: Музыка, 1974. 376 с.

5. Корабельникова Л. С. Творчество С. И. Танеева: историко-стилистическое исследование. М.: Музыка, 1986. 296 с.

6. Попов В. С. Хоровое творчество С. И. Танеева // Памяти Сергея Ивановича Танеева / ред.-сост. В. В. Протопопов. М., 1947. С. 137–144.

7. Протопопов В. В. О тематизме и мелодике

С. И. Танеева // Избранные исследования и статьи / сост. Н. Н. Соколов. М., 1983. С. 60–75.

8. Семенюк В. О. Хоровая фактура: проблемы исполнительства. М.: Композитор, 2008. 328 с.

9. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.

10. Терещенко В. П. Музыкальная аллегория в хоровом творчестве С. И. Танеева: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2015. 217 с.

11. Холопова В. Н. Музыкальный ритм: очерк. М.: Музыка, 1980. 72 с.

12. Цахер И. О. С. И. Танеев: к проблеме музыкального мышления: очерки. Изд. 2-е, доп. М.: МГК им. Чайковского, 2003. 32 с.

13. Штейнер О. А. С. И. Танеев и Серебряный век: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007. 236 с.

14. Яворский Б. Л. Статьи, воспоминания, переписка. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Сов. композитор, 1972. Т. 1. 712 с.

REFERENCES

1. Arkad'ev M. A. *Vremennye struktury novoevropeyskoy muzyki. Opyt fenomenologicheskogo issledovaniya* [The Temporal Structures of New European Music. An Experience of Phenomenological Research]. Second Edition, Revised and Supplemented. Moscow: Biblos, 1993. 186 p.

2. Asaf'ev B. V. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Volume 5. Moscow: Publishing House of the Academy of

Sciences of the USSR, 1957. 386 p.

3. Ganenko N. S. Interpretatsiya khora «Razvalinu bashni, zhilishche orla» S. I. Taneyeva: k probleme voploshcheniya avtorskogo zamysla [Interpretation of the Chorus “The Tower Ruins, the Dwelling of the Eagle” by S. I. Taneyev: Concerning the Issue of Realization of the Composer’s Intention] *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2014, No. 1, pp. 98–102.

4. Konen V. D. *Teatr i simfoniya* [The Theatre and the Symphony]. Second Edition. Moscow: Muzyka, 1974. 376 p.
5. Korabel'nikova L. S. *Tvorchestvo S. I. Taneeva: istoriko-stilisticheskoe issledovanie* [The Oeuvre of S. I. Taneyev: Historical and Stylistic Research]. Moscow: Muzyka, 1986. 296 p.
6. Popov V. S. *Khorovoye tvorchestvo S. I. Taneeva* [The Choral Music of Sergei Taneyev] *Pamyati Sergeya Ivanovicha Taneeva* [In Memory of Sergey Ivanovich Taneyev]. Edited by V. V. Protopopov. Moscow, 1947, pp. 137–144.
7. Protopopov V. V. *O tematizme i melodike S. I. Taneeva* [About the Thematicism and Melodicism of S. I. Taneyev's Music]. *Izbrannye issledovaniya i stat'i* [Selected Research Works and Articles]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1983, pp. 60–75.
8. Semenyuk V. O. *Khorovaya faktura. Problemy ispolnitelstva* [Choral Texture. Performance Issues]. Moscow: Kompozitor, 2008. 328 p.
9. Skrebkov S. S. *Khudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stiley* [The Artistic Principles of Musical Styles]. Moscow: Muzyka, 1973. 448 p.
10. Tereshchenko V. P. *Muzykal'naya allegoriya v khorovom tvorchestve S. I. Taneeva: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Musical Allegory in the Choral Works of S. I. Taneyev: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2015. 217 p.
11. Kholopova V. N. *Muzykal'nyy ritm: ocherk* [The Musical Rhythm: Essay]. Moscow: Muzyka, 1980. 72 p.
12. Zakher I. O. *S. I. Taneev: k probleme muzykal'nogo myshleniya: ocherki* [S. I. Taneyev: Concerning the Issue of Musical Thought. Essays]. Second Edition, Supplemented. Moscow: Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory Press, 2003. 32 p.
13. Shteyner O. A. *S. I. Taneev i Serebryanny vek: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [S. I. Taneyev and the Silver Age: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2007. 236 p.
14. Yavorsky B. L. *Statyi, vospominaniya, perepiska* [Articles, Memoirs, Correspondence]. Volume 1. Second Edition, Revised and Supplemented. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1972. 712 p.

К проблеме интерпретации хоровой музыки С. И. Танеева

Статья посвящена вопросу интерпретации сочинений С. И. Танеева для хора без сопровождения в ракурсе проблематики музыкального времени. Отдельные произведения рассматриваются с точки зрения выявления в них изобразительности и выразительности. Автор статьи считает, что хоровым сочинениям Танеева без сопровождения присуща не столько изобразительность сама по себе, сколько её своеобразная модификация, выраженная на качественно новом уровне: данное явление предлагается условно назвать «обобщённой изобразительностью». Далее в тексте статьи раскрывается это понятие и приводятся соответствующие примеры из хоровых сочинений Танеева без сопровождения. Возможно, подобный подход поможет потенциальным интерпретаторам хоровых произведений Танеева посмотреть на них по-новому и увидеть не просто «учёную», сложно написанную, фактурно перегруженную, – а подлинно гуманистичную, этически значимую, а главное – удивительно красивую музыку.

Ключевые слова: С. И. Танеев, хоры Танеева, хоровая музыка *a cappella*, интерпретация хоровой музыки, изобразительность в музыке.

Concerning the Issue of Interpretation of Sergei Taneyev's Choral Music

The article is devoted to the question of interpretation of the compositions of Sergei Taneyev for chorus a cappella in the perspective of the problematics of musical time. Certain compositions are examined from the point of view of revealing the elements of depiction and expressivity in them. The author of the article believes that Taneyev's choral works a cappella are endowed not as much with expressivity per se as with its particular modification, expressed on a qualitatively new level: it is suggested to call the present phenomenon conditionally “generic depiction.” Further on, the text of the article discloses this concept and cites corresponding examples from Taneyev's choral compositions a cappella. It is possible that this kind of approach may help potential interpreters of Taneyev's choral compositions look at them anew and observe not merely “scholarly,” complexly written and texturally luscious – but genuinely humanistic, ethically significant and, most importantly, remarkably beautiful music.

Keywords: Sergei Taneyev, Taneyev's choral works, choral music a cappella, interpretation of choral music, depiction in music.

Рогачёва Юлия Михайловна

ORCID: 0000-0001-9020-8259

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры хорового дирижирования

E-mail: sinfonico@yandex.ru

Российская академия музыки им. Гнесиных
Москва, 121069 Российская Федерация

Yulia M. Rogachyova

ORCID: 0000-0001-9020-8259

PhD (Arts), Associate Professor
at the Choral Conducting Department

E-mail: sinfonico@yandex.ru

Rossiyskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh
Gnessin Russian Academy of Music
Moscow, 121069 Russian Federation