



Л. Корабельникова

ТВОРЧЕСТВО С.И. ТАНЕЕВА

Историко-стилистическое
исследование



МОСКВА «МУЗЫКА» 1986

78С1
К66

ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

Рецензенты

доктор искусствоведения Д. В. ЖИТОМИРСКИЙ
и доктор искусствоведения В. В. ЗАДЕРАЦКИЙ

Корабельникова Л.

К66 Творчество С. И. Танеева: Историко-стилистическое исследование. — М.: Музыка, 1986. — 296 с., портр., ил., нот.

Монография советского музыковеда представляет собой капитальное исследование творческого метода великого русского композитора, рассматриваемого в широком социально-историческом и культурологическом контексте. В книге подробно анализируются произведения различных жанров. Автор во многом опирается на архивные материалы. Издание снабжено справочным аппаратом.

Книга предназначена для музыковедов, музыкантов-исполнителей, преподавателей и студентов музыкальных вузов.

4905000000—286
К 026(01)—86 26—86

ББК 49.5

78С1

© Издательство «Музыка», 1986 г.

ОТ АВТОРА

Значение Сергея Ивановича Танеева в истории русской музыки общепризнано, но далеко не полностью раскрыто. Интерес музыковедческой мысли к проблематике его композиторского наследия, безусловно, возрастает, но проявляется несколько парадоксальным образом — не столько в работах о его собственных произведениях, сколько в трудах, посвященных многим и разным явлениям музыки последнего столетия.

Сочетание черт романтизма и классицизма у некоторых композиторов XIX века, классицистские тенденции и ассимиляция стилей прошлого в музыке конца XIX и XX века, своеобразие и значение философского симфонизма, средства интонационного и композиционного объединения цикла, стилеобразующая и формообразующая роль полифонии — эти и другие историко-теоретические проблемы, имеющие непосредственное отношение к музыкальному наследию Танеева, поднимались в нашей специальной литературе последних лет в связи с творчеством Скрябина, Рахманинова, Метнера, Стравинского, Брукнера, Рegera, Хиндемита, Мясковского, Шостаковича.

С другой стороны, вопросы, которые встают при изучении музыки Танеева, имеют гораздо более широкое значение, оказываются соотнесенными не только с его произведениями, но с огромным кругом музыкальных явлений прошлого и, главным образом, настоящего. Понимание места, значения, смысла, особенностей творчества этого композитора предполагает чрезвычайно широкий музыкально-исторический контекст. Можно, к примеру, достаточно полно сказать о Чайковском, даже не упомянув при этом творения мастеров строгого стиля и барокко. Но невозможно осветить содержание, концепции, стиль, музыкальный язык сочинений Танеева, не обратившись в том или ином контексте, на том или ином уровне рассмотрения к творчеству композиторов нидерландской школы, Баха и Генделя, венских классиков, композиторов-романтиков. И, разумеется, русских композиторов — Бортнянского, Глинки, А. Рубинштейна, учителя его Чайковского и близко с ним общавшихся Римского-Корсакова и Глазунова, а также пляду его учеников и русских мастеров последующих десятилетий вплоть до наших дней...

Что это — личные особенности Танеева? Или особенности эпохи — сложной, переломной? Сочетание общеисторических тенденций со свойствами той или иной творческой индивидуальности создает всякий раз одну из возможных моделей, один из многих, идущих в том же направлении путей развития искусства. Танеев был яркой, самобытной личностью. Некоторые его идеи, вкусы, пристрастия даже казались современникам странными, оторванными от ок-

ружавшей художественной действительности, а то и ретроградными. Сегодня мы уже обладаем возможностью «вписать» Танеева в картину современной ему жизни. Оказывается, что связи его с главнейшими запросами и тенденциями отечественной культуры органичны и множественны, просто они не лежат на поверхности. Танеев, при всем своеобразии, коренными чертами мировоззрения и мироощущения — сын своего времени и своей страны. Опыт развития искусства в XX веке позволяет разглядеть и перспективные, предвосхищающие этот век черты облика музыканта, — конечно, опять-таки в тесной связи с обозначившимися направлениями и чертами культуры, которые вели в будущее.

Предлагаемая книга является опытом монографического исследования композиторского наследия Танеева. Исследование строится по жанровому признаку; первая глава («Юношеские произведения») вводит в творческую биографию. Такая структура, в отличие от последовательно хронологической, позволяет сосредоточить внимание на высших достижениях Танеева в том или ином жанре, а также крупным планом показать их специфическую проблематику.

Во «Введении» кратко характеризуется многогранная музыкальная деятельность Танеева, прослеживается «слуховой опыт» (Б. В. Асафьев) периода формирования композитора и затрагивается тема «Танеев в зеркале критики». В «Заключении» предпринимается попытка проанализировать, как на пересечении основных тенденций эпохи и черт личности художника возникает неповторимый и в то же время типический индивидуальный стиль, а также показать значение творческого опыта Танеева для русской музыки последующих десятилетий.

Помещенный в конце книги «Список сочинений С. И. Танеева» разделен на две части: изданные при жизни композитора (за исключением «Орестен» и нескольких мелких сочинений, все они обозначены опусом) и опубликованные после его смерти; такое разделение яснее представляет авторскую волю зыскательного мастера. «Хронологическая таблица творчества С. И. Танеева и современных ему русских композиторов» — неизбежно ограниченная и выборочная — призвана наглядно показать «контекст» танеевского творчества, начало которого совпадает с композиторской деятельностью Мусоргского, Бородина, молодого Чайковского, а конец — с появлением уже вполне зрелых произведений Стравинского, Прокофьева, Мясковского; эта таблица является своего рода иллюстрацией к основным главам исследования.

Автор стремился следовать на протяжении всей работы нескольким ведущим принципам. Это:

рассмотрение творчества Танеева — его идейно-эстетических основ, сфер образности, черт музыкального языка в контексте русской, а отчасти и западноевропейской художественной культуры эпохи;

характеристика места и значения того или иного жанра в творчестве Танеева, с одной стороны, и, с другой, места и значения кантат, симфоний, оперы, камерно-инструментальных или камерно-вокальных сочинений этого композитора в развитии соответствующего жанра в русской музыке;

изучение творческого процесса с опорой на рукописные материалы, позволяющие судить не только о художественном результате, но и о созревании и путях воплощения замысла.

Книга написана по плану работ Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания Министерства культуры СССР. Отдельные ее разделы и вся работа в целом обсуждались на заседаниях Сектора истории музыки народов СССР; в обсуждениях принимали участие А. Д. Алексеев, В. А. Васина-Гроссман, Г. Л. Головинский, Ю. В. Келдыш, Е. М. Левашев, О. Е. Левашева, Н. А. Листова, И. В. Нестьев, Ю. Н. Паисов, которых автор благодарит за важные и ценные замечания. Автор признателен также рецензентам рукописи — Д. В. Житомирскому и В. В. Задерацкому, высказавшим существенные и полезные соображения.

Особую благодарность автор приносит В. В. Протопопову, который на протяжении многих лет проявляет неустанный интерес к разработке танеевского наследия и которому автор обязан многими советами.

ВВЕДЕНИЕ

Творческая жизнь С. И. Танеева (1856—1915) была исключительно интенсивной и многогранной. Деятельность Танеева-ученого, Танеева-пианиста, Танеева-педагога ярко сказалась в творчестве Танеева-композитора.

Мировое значение имеют достижения Танеева в области теории музыки. «Подвижной контрапункт строгого письма» — новаторское исследование, отмеченное исчерпывающей полнотой; разделы, касающиеся горизонтально-подвижного и вдвойне-подвижного контрапункта, разработаны впервые в теоретическом музыкознании. «Учение о каноне» осталось незавершенным (подготовлено и издано В. М. Беляевым). В других исследованиях и обширных письмах по музыкально-теоретическим вопросам Танеев обнаруживает целостный подход к музыкальному произведению, выявляя связь между музыкальным тематизмом и формой, формообразующее значение гармонии (теория модуляционного плана) и особенно полифонии.

Танеев — один из крупнейших пианистов своего времени. В его репертуаре ясно видны просветительские установки: полное отсутствие виртуозных пьес салонного типа (что для 70—80-х годов XIX века было явлением весьма редким), исполнение крупных высокохудожественных произведений (к числу наивысших достижений относились некоторые сонаты и 4-й концерт Бетховена), в том числе редко звучавших или впервые им исполненных. Танеев выступил первым исполнителем и пропагандистом новых сочинений русских композиторов, прежде всего Чайковского, а также Аренского. В игре Танеева современники отмечали высокую содержательность, глубокое раскрытие стиля и музыкальных закономерностей исполняемых произведений, яркий темперамент, техническое совершенство. «Это был убежденный активный мыслитель, осознававший каждый миг в процессе своего исполнительского мышления», — писал Б. Л. Яворский (1985, с. 339). Танеев был выдающимся ансамблистом, выступавшим с Л. С. Ауэром, Г. Венявским, А. В. Вержбиловичем, Армой Зенкра, Чешским квартетом; он исполнял фортепианные партии камерных сочинений Бетховена, Чайковского и своих собственных. Играл Танеев и в фортепианном дуэте с А. И. Зилоти, П. А. Пабстом — это были первые значительные стабильные ансамбли такого рода в России, пропаганди-

ровавшие новый отечественный репертуар (2-я сюита Аренского посвящена Танееву и Зилоти).

В области фортепианной педагогики Танеев явился непосредственным преемником и продолжателем дела Н. Г. Рубинштейна. Роль его в формировании московской пианистической школы не исчерпывается преподаванием фортепиано в консерватории. Велико было воздействие его пианизма на композиторов, обучавшихся в его теоретических классах, на создававшийся ими фортепианный репертуар. Артистический опыт Танеева имел особенно большое значение для становления традиции исполнения сочинений Чайковского.

Танеев сыграл выдающуюся роль в развитии русского профессионального музыкального образования. В области музыкально-теоретической его деятельность шла в двух основных направлениях: преподавание обязательных курсов и воспитание композиторов в музыкально-теоретических классах. Опираясь на педагогический опыт Чайковского, он обогатил содержание и методику курсов гармонии и инструментовки. Требование **высокого** уровня музыкально-теоретической подготовки для всех исполнительских специальностей было основополагающей установкой Танеева. Ценнейшим самостоятельным вкладом Танеева явилось преподавание курсов полифонии и музыкальной формы, где его педагогические достижения были тесно связаны с научными. Танеев обеспечил все основные курсы научно-методическими пособиями (программы по гармонии, инструментовке, полифонии, музыкальной форме) и проделал важную работу по установлению наиболее целесообразного соотношения и последовательности предметов музыкально-теоретического цикла и курса композиции (программа которого также создана им). Он прямо связывал овладение музыкально-теоретическими дисциплинами с уровнем композиторского мастерства. Мастерство «получало у него значение, превышающее границы ремесленно-технической работы... и содержало в себе, наряду с практическими данными о том, как воплощать и строить музыку, логические исследования элементов музыки как мышления», — утверждал Б. В. Асафьев (1947, с. 16). Танеев явился создателем целой композиторской школы, он воспитал множество музыковедов, дирижеров, педагогов. Плеяда его учеников открывается блистательными именами композиторов рубежа веков и включает большое число выдающихся деятелей советской музыкальной культуры. Среди них С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер, С. М. Ляпунов, З. П. Палиашвили, А. В. Станчинский, А. И. Зилоти, Р. М. Глиэр, С. Н. Василенко, Ан. Н. Александров, Л. В. Николаев, Ю. С. Сахновский, Ф. Ф. Кенеман, В. А. Булычев, А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, Г. Э. Конюс, Б. Л. Яворский, Н. С. Жилиев, В. Н. Аргамаков, Н. Я. Брюсова, Т. Х. Бубек, С. В. Евсеев, К. С. Сараджев, И. А. Сац, Ю. Д. Энгель, Н. М. Ладухин, Ю. Н. Померанцев, Ф. А. Гартман.

Будучи директором консерватории (1885—1889), а в последующие годы активным деятелем музыкального образования, Танеев

ставил и решал важнейшие задачи: повышения уровня общего музыкально-теоретического образования, утверждения независимости консерватории от «высоких покровителей», соблюдения демократического режима жизни, в том числе большой роли Художественного совета. Он был в числе организаторов и активных участников Народной консерватории, многих просветительских кружков, научного общества «Музыкально-теоретическая библиотека».

Большое внимание уделял Танеев изучению народного музыкального творчества. Он записал и обработал около тридцати украинских песен; есть сведения о его работе над русским фольклором. Летом 1885 года он совершил путешествие на Северный Кавказ и в Сванетию, где осуществил записи песен и инструментальных наигрышей народов Северного Кавказа. Статья «О музыке горских татар», написанная на основе личных наблюдений, — первое историко-теоретическое исследование фольклора Кавказа. Танеев был в числе организаторов и активных сотрудников Московской музыкально-этнографической комиссии, публиковался в сборниках ее трудов.

Этот краткий, почти конспективный обзор призван помочь точнее понять и оценить некоторые грани собственно композиторской деятельности Танеева — личности цельной, все проявления которой были взаимосвязаны теснейшим образом.

При изучении формирования и эволюции творческого облика композитора важнейшее методологическое значение имеет исследование его «интонационного опыта» (Б. В. Асафьев), слуховых впечатлений (как это сделал Асафьев в монографии «Глинка» и в работе «Слух Глинки»). Применительно к Танееву такое исследование намечил В. В. Протопопов (1947, с. 64), начав со времени окончания Танеевым консерватории. Но весьма важны и более ранние этапы развития. С детства Танеев был окружен музыкой. Отец его был композитором-дилетантом, игравшим на нескольких музыкальных инструментах. Обучать игре на фортепиано Сережу начали в являющемся возрасте. Когда в сентябре 1866 года открылась Московская консерватория, девятилетний Сергей Танеев сыграл на вступительном экзамене ре-мажорную сонатину Э. Краузе и «Песнь гондольера» фа-диез минор Мендельсона.

С этого момента оказывается возможным реконструировать интонационный опыт Танеева, что немаловажно для понимания его музыкальной биографии. Основная масса музыкальных впечатлений мальчика связана с консерваторией. Занятия в фортепианных классах Э. Л. Лангера и Н. Г. Рубинштейна, в классах Н. А. Губерта (контрапункт и fuga), П. И. Чайковского (инструментовка и свободное сочинение), Д. В. Разумовского (история русского церковного пения), посещение открытых и внутренних концертов и спектаклей учеников — таковы основные источники познания музыкальной литературы, связанные с консерваторией (см.: Корабельникова, 1974, гл. 1). Здесь «звучащую атмосферу»

в хронологически «спрессованном» виде составляла музыка Баха, венских классиков и романтиков от Вебера до Листа. И хотя Н. Г. Рубинштейн стремился положить в основу образования высокохудожественную музыкальную литературу, с именами великих композиторов в репертуаре учащихся соседствовали многочисленные сочинения не только И. Гуммеля и М. Клементи, но и И. Мошелеса, З. Тальберга, К. Рейнеке и других авторов меньшего масштаба, стилистически тяготевших к сочетанию классицизма и умеренного романтизма. Н. Г. Рубинштейн выступил в эти годы редактором русского издания Полного собрания фортепианных сочинений Мендельсона. Л. Ф. Лангер, отец учителя Танеева, сам работавший в консерватории вплоть до 1880 года, был учеником Гуммеля — композитора, учившегося у Моцарта. Если суммировать активное и глубокое знакомство Танеева с западноевропейской музыкой, то первое место здесь занимает Бетховен: его произведения молодой музыкант достаточно много играл и инструментовал (в классе Чайковского).

Русская музыка на внутриконсерваторских показах звучала преимущественно в выступлениях вокалистов в виде романсов и арий Глинки, Даргомыжского и А. Рубинштейна (пьесы последнего встречаются и у пианистов).

С детских лет Танеев был усердным, неугомонным посетителем концертов. Ранние письма к Чайковскому и сохранившиеся в архиве программы показывают, что симфонические и камерные концерты РМО были повседневными и одновременно важными событиями его жизни.

Здесь прозвучали (в превосходном исполнении Н. Рубинштейна — дирижера и пианиста), за немногими исключениями, все симфонии, симфонические увертюры, фортепианные концерты Бетховена, ряд симфоний и Реквием Моцарта, симфонии и отрывки из ораторий Гайдна, все симфонии Мендельсона, симфонии и симфонические поэмы Листа, крупные произведения Баха, Генделя, Шуберта, Берлиоза, Брамса, Бизе, Вагнера. Из русских авторов чаще других встречаются имена Глинки, А. Рубинштейна и Чайковского. Играли сочинения Даргомыжского, увертюры Балакирева и Римского-Корсакова. В программы «квартетных собраний» постоянно входили трио, квартеты, квинтеты, реже — сонаты для разных составов Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шумана, Гуммеля, Брамса. Русская камерно-ансамблевая музыка за эти годы представлена тремя именами: А. Рубинштейна, Э. Направника и Чайковского (первые два квартета). Таким образом, просветительские установки Н. Рубинштейна обусловили широту показа лучших образцов музыкальной литературы разных времен.

По-видимому, неоднократно слушал Танеев в годы учения оперы Глинки. Репертуар Большого театра включал и «Ивана Сусанина» (новая постановка — 1872), и «Руслана и Людмилу». «Иван Сусанин» был также поставлен (без купюр, делавшихся на императорской сцене) в консерватории. Музыка Глинки, несомненно, изучалась в классе Чайковского. В своем курсе инструментоведения

ния и инструментовки Чайковский опирался на ранее переведенное им «Руководство к инструментовке» Ф. О. Геварта; как известно, переводчик ввел в издание ряд примеров из обеих опер Глинки и трех его увертюр.

Начиная с консерваторских лет Танеев, можно сказать, всю жизнь жил в атмосфере музыки Чайковского, досконально знал все жанры творчества учителя. Слуховой опыт Танеева включал и сферу бытового музицирования, связанного, в частности, с домашним кругом семьи Масловых, где постоянно играли и пели. Здесь же издавали рукописный журнал «Захолустье»; для этого журнала Танеев написал множество пьес, главным образом романсов и вокальных ансамблей.

Характерное для последней четверти века расширение интонационной базы творчества русских композиторов, происходившее под знаком активного взаимодействия отечественной и западноевропейской культур, у Танеева было в значительной мере обусловлено концертной деятельностью РМО и обучением в Московской консерватории. Последнее обстоятельство имеет основополагающее значение для понимания истоков и эволюции танеевского творчества в целом.

Все эти источники станут истоками, прямое воздействие или опосредованное преломление их мы сможем наблюдать прежде всего в сочинениях консерваторских лет, но также и в более поздних.

Следующий большой пласт музыкальных впечатлений связан с поездками в Париж в 1876—1877 и 1880 годах. Первая из них длилась девять месяцев. Судя по письмам, Танеев регулярно посещает все концерты в Шатле и репетиции концертов под управлением Ж. Падлу, концерты Э. Колонна. Он знакомится и дружески сходитсся с французскими музыкантами: К. Сен-Сансом (бывал у него на домашних музыкальных вечерах и однажды сыграл там 1-й фортепианный концерт Чайковского), Г. Форе, В. д'Энди¹. Конкретный отклик на музыку только один — восторженный отзыв о сонате для скрипки и фортепиано Форе. И тут же наблюдение общего характера: «Часто приходится встречать в новых сочинениях новые гармонии, реже новые мелодии, весьма редко новые формы» (письмо от 24 мая 1877 года — ЧТ, 1951, с. 18).

Наблюдения над эволюцией музыкального языка, в целом закономерной, но представлявшейся Танееву опасной (и в самом деле таившей в себе опасности одностороннего развития), сформулированы в других обширных письмах к учителю. Ныне хочется сказать — в знаменитых письмах, ибо мимо них не проходит ни один исследователь истории гармонии и полифонии; они приводятся и анализируются во второй главе этой книги. Что могло стать основой размышлений молодого Танеева? Какой интонационный опыт приобрел он в Париже? Мы знаем имена музыкантов, с ко-

¹ В следующий приезд в Париж, в 1880 году, Танеев сообщит Чайковскому (в письме от 6 августа), что «увидался со своими друзьями-музыкантами», имея в виду названных композиторов (ЧТ, 1951, с. 54).

торами он встречался, и можем отчасти реконструировать его слуховые впечатления. Это могла быть вокальная лирика А. Дюпарка — именно у него, по воспоминаниям д'Энди, бывали еженедельные вечера, в которых принимал участие в качестве «завсегдатая» «Сергей Танеев, ученик Чайковского» (d'Indy, 1925, p. 387). Музыкальный язык Дюпарка предвосхищал Форе, отчасти Равеля и Дебюсси. В музыке Форе, вероятно, могли быть замечены черты, уже близкие импрессионизму — и с точки зрения сфер образности, и по гармоническим средствам. Музыка д'Энди отмечена в те годы явным влиянием Вагнера (тяготение к философской и собственно музыкальной символике).

Несомненно, в этом кругу Танеев почерпнул много интересного. Следовал ли он кое в чем примеру старших французских коллег, или это была вполне самостоятельная «русская модель» процесса, но не заметить совпадений нельзя. В личной библиотеке Танеева хранится, наряду с подаренными ему сочинениями самого д'Энди, также издание 1876 года, свидетельствующее об интересе этого музыканта к старинной музыке: *Salomon Rossi. Choix de 22 Madrigaux a cinq voix, transcrits en notation moderne... par V. d'Indy* (с дарственной надписью). Возможно, уже тогда формировалась музыкально-эстетическая и историческая концепция д'Энди (сформулированная несколько позднее), где весьма очевидны антиромантические (в этом случае понимаемые как антисубъективистские) тенденции и где логика, ясность, «архитектурная» стройность музыки, присущая Баху, провозглашается важнейшим достоинством (см.: d'Indy, 1902; 1906). Именно д'Энди будет впоследствии советовать молодому Р. Роллану исследовать рукописи, хранящиеся в Ватикане, и написать историю церковной музыки; д'Энди введет в курс композиции анализы сонат Бетховена (создаст для своих учеников-композиторов анализы бетховенских сонат и Танеев). Форе, ученик Сен-Санса, органист, профессор и одно время директор Парижской консерватории, во многом ориентировался на синтез классических и романтических традиций, что также неизбежно для понимания творческого пути Танеева.

По возвращении Танеева в Москву важнейшим фактором его слухового опыта стала педагогическая работа в консерватории. Это существенно: «педагогический» способ мышления как усвоение накопленного художественным опытом прошлого естественно продолжает «ученический» ход композиторской мысли Танеева в 70-х годах. Он все глубже знакомится с музыкальной литературой разных эпох в связи с преподаванием фортепиано, гармонии и инструментовки, позже — полифонии и формы. Из многочисленных источников известно, что опора на музыкальную литературу, на живое звучание лежала в основе метода Танеева-педагога.

С этого времени Сергей Иванович начинает формировать свою библиотеку, собрания нот и книг которой являются уникальными².

² Основная часть хранится в Научной музыкальной библиотеке имени С. И. Танеева Московской консерватории, другая часть — в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину (см.: Савелова, 1925).

И с этого же времени его знакомство с музыкальной литературой приобретает характерные черты: универсализм и, наряду с проигрыванием, «глазное» чтение; опыт и кругозор Танеева — это опыт не только слушателя концертов, но и неутомимого «читателя» музыки. И то, и другое скажется на формировании его стиля.

Для всестороннего понимания того или иного художественного явления чрезвычайно важно учесть характер его бытования. Жизнь музыки Танеева складывалась с самого начала весьма драматично, и это обстоятельство отразилось как в самом «функционировании» его произведений (количестве и качестве исполнений), так и в их восприятии современниками. Репутация Танеева как композитора недостаточно эмоционального обусловлена критериями его эпохи. Огромный материал дает прижизненная критика. В рецензиях раскрываются и характерное восприятие, и феномен «несовременности» танеевского искусства. О Танееве писали едва ли не все виднейшие критики³: Ц. А. Кюи, Г. А. Ларош, Н. Д. Кашкин, затем С. Н. Кругилов, В. Г. Каратыгин, Ю. Д. Энгель, А. В. Оссовский, Н. Ф. Финдейзен, С. В. Флеров, О. Я. Левенсон, Г. П. Прокофьев, В. П. Коломийцов, Л. Л. Сабанеев и многие другие — писали об отдельных его сочинениях или о композиторском облике в целом. Анализ этой литературы может стать предметом самостоятельного исследования в области истории отечественной музыкально-критической мысли. В статьях и рецензиях талантливых и опытных критиков, разумеется, можно найти немало пронизательных суждений. Среди представителей старшего поколения в этом отношении выделяется Н. Д. Кашкин, младшего — Ю. Д. Энгель. Едва ли не все отдавали дань выдающемуся мастерству композитора. Но не менее важны и показательны «страницы непонимания». Если по отношению к ранним сочинениям упреки в рационализме, подражании классикам понятны и в известной мере справедливы, то статьи 90-х и 900-х годов носят принципиально иной характер. Это по большей части критика с позиций эстетики романтизма и, по отношению к опере, психологического реализма. Ассимиляция стилей прошлого не могла еще быть оценена как закономерность и воспринималась большей частью как ретроспективность или стилистическая неровность, неоднородность. Не было еще четкого осознания новой актуальности классицизма, — а ведь именно в ней, как становится ясно теперь, коренилась в значительной мере историческая актуальность творчества самого Танеева.

Даже один из самых близких ему музыкантов (ученик, друг, автор многих содержательных статей о его творчестве и педагогических принципах) — Ю. Д. Энгель — писал в некрологе: «Вслед

³ Достаточно полную библиографию см. при статье: Корабельникова, 1981. К критическим отзывам можно отнести и письма П. И. Чайковского к Танееву, в которых содержится подробный разбор многих произведений 70-х и 80-х годов, отдельные замечания в «Летописи» Римского-Корсакова, в письмах А. К. Глазунова и другие материалы.

за Скрыбиным, творцом музыки будущего, смерть уносит Танеева, искусство которого глубже всего коренилось в идеалах музыки далекого прошлого» (Энгель, 1915).

Но во втором десятилетии XX века уже возникла база для более полного понимания историко-стилистических проблем танеевской музыки. В этом плане представляют интерес критические работы В. Г. Каратыгина, позволяющие затронуть один немаловажный терминологический аспект. Речь идет о музыкальном неоклассицизме: этим термином в начале века обозначалось нечто иное, чем сейчас, — не собственно неоклассицизм, вполне оформившийся как стилистическое явление после первой мировой войны, а классицистские тенденции в русле романтической музыки (см.: Михайлов, 1963)⁴. В дневниковой записи Танеева от 24 ноября 1903 года зафиксировано высказывание Н. А. Римского-Корсакова о 5-м квартете: «Н. А. очень хвалил и назвал мое направление нэо-классицизмом...» (ДIII, с. 93). Широко пользуется понятием «неоклассицизм» В. Г. Каратыгин в статье 1913 года «Новейшие течения в западноевропейской музыке». Как видно из заглавия статьи, он связывает возрождение классических норм с музыкальным «модерном». Преимущественное внимание критика в связи с классицистскими тенденциями отдано М. Рegerу — композитору, которого он очень высоко ставил и о котором много писал. Отмечая в его музыке характерные черты «послевагнеровского модернизма» в мелодике, гармонии, ритмике, Каратыгин проникательно утверждает: «Регер — дитя современности, его манят все современные терзания и дерзания. Но он и боится их и в то же время ищет противоядий против мерещащегося ему на путях дальнейших дерзаний разложения музыкально-творческой психики; и он находит это противоядие в искусстве старых мастеров. Регер значительно уплотняет все слабые места современной души прочным цементом классицизма, удерживает ее от распада мощными полифоническими скрепами...» (Каратыгин, 1965, с. 114—115). И хотя аналогия «Регер — Танеев» требует многих оговорок, нельзя не заметить, что приведенную характеристику в значительной мере можно отнести и к русскому мастеру. В той же статье Каратыгин пишет о французской музыкальной культуре: «Одно из главных течений французского модернизма есть „неоклассицизм“»; «самым выдающимся из неоклассиков» критик называет С. Франка, а «оплотом» направления считает основанную по инициативе ученика Франка д'Энди Schola Cantorum, где придерживаются «исторического метода обучения» (там же, с. 117). Образовывался некий «ряд», исторический контекст, осмысление которого уже позволяло оценить задачи, решавшиеся Танеевым, более справедливо — как задачи глубоко современные, так сказать, «типовые».

После смерти композитора Каратыгин высказал исключительно плодотворную мысль о Танееве как прямом продолжателе од-

⁴ Заслуживает внимания и другая точка зрения, согласно которой первая волна неоклассицизма обозначилась уже в самом начале века.

ной из линий наследия Глинки. Сравнивая историческую миссию Танеева и Брамса, пафос которой заключался в возвеличении классической традиции в эпоху позднего романтизма, Каратыгин утверждал даже, что «историческое значение Танеева для России больше, нежели значение Брамса для Германии», где «классическая традиция, всегда была чрезвычайно прочна, сильна и оборонноспособна» (Каратыгин, 1916а, с. 86). В России же подлинно классическая традиция, идущая от Глинки, была развита менее, чем другие линии глинкинского творчества. Однако в той же статье Каратыгин характеризует Танеева как композитора, «несколькими веками запоздавшего родиться в мир». Причину недостаточной любви к его музыке критик видит в ее несоответствии «художественно-психологическим основам современности, с ее ярко выраженными стремлениями к преимущественному развитию гармонических и колористических элементов музыкального искусства» (там же, с. 74—75).

Действительно, «классицизм» Танеева необходимо связывать с отечественной традицией — иначе не понять его органичность, его историческое место. Здесь нельзя не назвать творчество Чайковского — и не только такие самоочевидные факты, как «Моцартиана» («моцартианство» Танеева всецело относится к русской традиции), но и те, что позволяли сопоставлять имена Чайковского и Бетховена. Конечно, прежде всего имеется в виду широко известная статья 1912 года, принадлежащая перу Н. Я. Мясковского, в которой утверждается преемственность произведений Чайковского по отношению к симфонизму великого немецкого композитора и, более того, русский мастер объявляется самым истинным его наследником (см.: Мясковский, 1964). Речь идет о традиции большого, высокоиндигного, концепционного симфонизма, и то, о чем Мясковский писал полемически заостренно, представляется нам ныне чем-то само собой разумеющимся.

Продолжение и развитие важнейших, плодотворных тенденций отечественной музыкальной культуры видел в творчестве и деятельности Танеева Б. В. Асафьев. Танееву посвящены первые крупные статьи Игоря Глебова (Асафьева) в журналах «Музыка» и «Музыкальный современник». Асафьев не только пишет о Танееве специальные работы (о романсах, об «Орестее» и о других сочинениях), но и многократно говорит о нем позднее в других работах, например в монографии и статьях о Глинке. Одна из излюбленных идей Асафьева — сближение этих двух имен: «... то, в чем жизнь отказала пылливому Глинке, — подытожить достигнутое изучением прекрасно-сурового в своем творчестве, — то за него выполнил через ряд десятилетий эволюции русской музыки после смерти Глинки — С. И. Танеев, и теоретически, и творчески» (Асафьев, 1950, с. 280). Неоднократно возникает имя Танеева в асафьевских работах о Чайковском и Мусоргском, в его воспоминаниях о Глазунове и Лядове (в последних говорится, что в начале века «интенсивно пламенело мудрое творчество Сергея Танеева», — Асафьев, 1954, с. 277), в статьях о советской музыке, где

исследуются пути развития симфонического и камерно-инструментального жанров в творчестве Шостаковича, Мясковского, Шеба-лина. О Танееве пишет Асафьев в книге «Русская музыка», в статье «О русской песенности», в книге об интонации, в докладе «Современное русское музыкознание и его исторические задачи...»⁵ Интересны здесь не только проницательные суждения о музыке Танеева в ее связях с русской культурой разных эпох, но и тот факт, что именно работа над наследием Танеева помогла Игорю Глебову найти своеобразный научно-творческий метод (см.: Кор-бельникова, 1969).

На изучении композиторского и научного творчества Танеева в значительной мере базировались концепции и методология Б. Л. Яворского.

В первые годы после Октябрьской революции большое значение для оценки и пропаганды творческой деятельности Танеева имели статьи и выступления А. В. Луначарского. В самой обшир-ной из работ — «Танеев и Скрябин» (1925) — Луначарский утверж-дал, что «для переоценки Танеева надо сделать больше», и срав-нивал двух композиторов: «В музыке Скрябина мы имеем выс-ший дар музыкального романтизма революции, а в музыке Танеева высший дар той же революции — музыкальный классицизм» (Лу-начарский, 1971, с. 128, 145).

В 40-х годах возникла концепция связи творчества Танеева и русских советских композиторов — концепция, принадлежащая В. В. Протопопову (1940; 1947). Вообще, работы этого исследова-теля — наиболее значительный после Асафьева вклад в изучение стиля и музыкального языка Танеева. Составленный Протопо-повым сборник (ПТ, 1947) включает едва ли не лучшее, что напи-сано о музыке Танеева в течение двух десятилетий. Несколько статей, входящих в него, посвящены отдельным сочинениям или жанрам творчества этого композитора (Н. Туманина: «Музыкаль-ная трилогия „Орестея“»; А. Степанов: «Кантата „По прочтении псалма“»; С. Попов: «Хоровое творчество»). Открывает книгу эссе Б. В. Асафьева, отличающееся необычайной глубиной проник-новения в самую сущность танеевской музыки, а очерк творческо-го пути, принадлежащий редактору-составителю, — это как бы конспект монографии. Почти одновременно Всероссийское теат-ральное общество выпустило сборник, посвященный опере Тανε-ева; в нем выделяется широкой постановкой проблем большая статья И. Ф. Бэлзы (1946) «Национальные истоки творчества Та-неева» (ТРО, 1946).

С. И. Танееву посвящены главы в учебниках истории русской музыки — наиболее содержательная принадлежит Ю. В. Келдышу (1954). Чрезвычайно ценные аналитические наблюдения заклю-чены в учебных пособиях «Полифонический анализ» С. С. Скреб-кова (М., 1940) и «История полифонии...» В. В. Протопопова (М.,

⁵ Подробная библиография работ Б. В. Асафьева дана в кн.: Асафьев, 1957.

1962). Много материалов, освещающих жизнь и творчество Танеева, содержит документированная биографическая книга Г. Б. Бернандта (1983).

Разные жанры и стороны творчества Танеева рассматриваются в статьях и кандидатских диссертациях последних десятилетий: К. А. Ольхова (1971) — о хоровом наследии, Н. Н. Юденич (1976; 1982) — об инструментальной музыке. А. Г. Михайленко (1977) разработал тему «Фуга в творчестве Танеева», а Г. А. Савоскина (1966; 1973) интересно осветила вопросы стиля и процесса создания 2-го и 6-го квартетов. Они упоминаются в соответствующих разделах настоящего исследования. Ряд работ опубликован автором этой книги (Корабельникова, 1977; 1979; 1979а; 1981а; 1981б).

Монографии же, посвященной творчеству Танеева в целом, в которой рассматривались бы все жанры его музыкального наследия и основное внимание уделялось бы вопросам стиля и связям с художественной культурой эпохи, до сих пор не существует.

ЮНОШЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Раннее творчество Танеева не привлекало внимания исследователей. Мимо его сочинений консерваторского периода прошли авторы едва ли не всех специальных работ, посвященных этому композитору. Единственное исключение — очерк В. Г. Каратыгина (1916). Вместе с тем юношеские произведения Танеева представляют двойкий интерес: и самостоятельно художественный, и исследовательский.

Все консерваторские работы написаны в течение трех учебных сезонов. При этом к 1872/73 году относятся лишь несколько мало-значущих и в основном носящих эскизный характер пьес. Остальная, подавляющая часть создана в 1873/74 и 1874/75 годах. Исследует признать, что для двух лет Танеев написал очень много: пять скерцо, тему с вариациями и первую часть сонаты для фортепиано, симфонию, две симфонические увертюры и несколько мелких оркестровых пьес, две части квартета, два романса и др.

Сведения о консерваторских сочинениях Танеева пополнены, по сравнению с упомянутыми в литературе, на основе архивных данных. Так, к рассматриваемым годам надо отнести начало работы над фортепианным концертом ми-бемоль мажор. В предисловии к изданию фортепианных сочинений Танеева (Ламм, Шебалин, 1953, с. 3) написание концерта отнесено к 1876 году. Действительно, в конце четырехручного переложения первой части имеется дата «Селище, 30.VII.1876», а второй части — «Москва, 28.IX.1876» (В¹, № 346—348)¹. Но первоначальный набросок, не учтенный редактором П. А. Ламмом, находится в другой нотной тетради, точнее, толстом томе (№ 534), между эскизом «Славы Н. Г. Рубинштейну» (1874) и записями по истории церковного пения. Такая обоснованная передатировка концерта еще больше подчеркивает то обстоятельство, что большинство фортепианных сочинений Танеева написаны в годы учения и что позже, как это ни парадоксально по отношению к композитору-пианисту, на протяжении многих лет он к пьесам для фортепиано соло не обращался.

Во всех источниках — книга Г. Бернандта и другие очерки жизни и творчества Танеева, а также предисловие к IV тому издания

¹ См. список «Архивные материалы» в конце книги (с. 274).

квартетов (Киркор, Доброхотов, 1952, с. 4) — указывается, что во время занятий в классе Чайковского Танеевым была сочинена только I часть ре-минорного квартета; сочинение же II и фрагмента III части отнесено к 1876 году (дата окончания в рукописи партитуры II части — 18 апреля 1876 года). В действительности же — подобно тому, как это обстоит с фортепианным концертом, — замысел и начало сочинения II части с уверенностью можно отнести к учебному сезону 1874/75 года. Об этом свидетельствует, при внимательном изучении, уже упоминавшаяся обширная эскизная тетрадь № 534, где посреди ученических работ, физически неотделимые от них, находятся материалы II части квартета ре минор (карандаш, $\frac{2}{4}$, Andantino; в окончательном варианте — C, Andante moderato).

Вероятно, такое количество работ было обусловлено не только требовательностью Чайковского-педагога (не забывшего еще, как много заданий он выполнял в классе А. Г. Рубинштейна), но и внутренней потребностью молодого музыканта.

Начальные события музыкальной биографии Танеева весьма отличаются от путей формирования других русских композиторов XIX века. Танеев — композитор, начавший свою музыкальную профессионализацию *не с композиции*. В первые годы обучения в Московской консерватории он, вероятно, и не думал о композиторском будущем. У него не было никаких, пусть даже незначительных, спонтанных творческих опытов. Все это, естественно, непохоже на биографии русских композиторов предшествовавшей Танееву эпохи, когда в России не было консерваторий и когда по этой и другим социально-историческим причинам отечественные музыканты не могли выступить профессионалами во всей полноте и во всех аспектах этого понятия. Но это непохоже также и на путь большинства композиторов следующего поколения. Не все дебютировали как А. К. Глазунов, ярко заявивший о себе симфонией в шестнадцатилетнем возрасте, но почти все начинали с каких-нибудь сочинений. Внешне аналогичное музыкальное развитие П. И. Чайковского — «через консерваторию» — по существу совсем иное: и возраст, и особое тяготение к композиции, и предшествовавшие учению пробы пера отличают его. Танеев заявил о своем музыкальном даровании не посредством сочинений. Первые его композиции возникли в процессе и в результате планомерных ученических консерваторских занятий. Это определило жанровый состав и стилистические черты его ранних работ.

Рассмотренные во «Введении» факты музыкальной биографии Танеева обусловили обращение его к художественному опыту немецкой музыки — классической (прежде всего Бетховена) и романтической (особенно Шумана). Другие, наиболее сильные импульсы шли от музыки Чайковского. Эти влияния прослеживаются во многих консерваторских сочинениях Сергея Ивановича. И наряду с этим — в сочинениях 1874—1875 годов с достаточной определенностью возникают и утверждаются ростки индивидуального, танеевского. Выявление именно этого стилистического пласта наи-

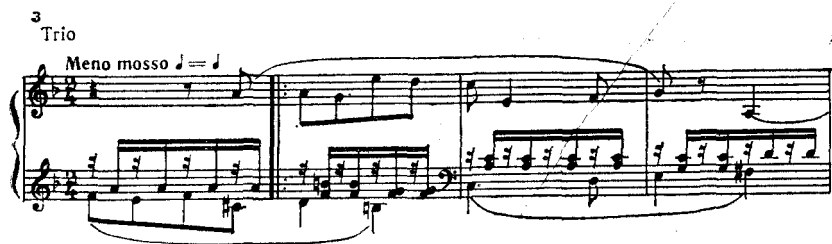
Один из самых ранних (1873/74 учебного года) законченных опытов — I часть сонаты для фортепиано ми-бемоль мажор. Это — образцово выполненное сонатное Allegro сравнительно большого масштаба (223 такта). Главная партия не обладает ярким тематизмом и напоминает «среднюю» раннеромантическую музыку:



такты 4—5; секвенция в тактах 4—8 и т. д.).



сцену».



В этом скерцо слышится шумановский «флорестано-эвзебиевский» образный контраст между бурными крайними частями и мечтательной серединой. От Чайковского идет диалогическая манера изложения соль-минорного скерцо, мягкость нисходящей мелодии трио ре-минорного, секвентность развития до-мажорного.

Пять скерцо не равноценны. Лучшее из них по тематизму и форме — ми-бемоль-минорное. В этих пьесах есть достижения и в сфере гармонического языка (свежо звучащие терцовые сопоставления по увеличенному трезвучию в начале фа-мажорного скерцо, такты 1—8), в овладении формой (хорошо сделанный переход к репризе в трехчастной форме с развивающей серединой — в ми-бемоль-минорном).

При проигрывании этих пьес приходят на память позднейшие воспоминания А. Б. Гольденвейзера о Танееве-пианисте как исполнителе «ярко темпераментном, игравшем с большим увлечением и подъемом» (МД, 1952, с. 304): это эмоционально насыщенная, импульсивная, темпераментная музыка. Отражает она и большие пианистические возможности автора (например, очень трудное скерцо ми-бемоль минор), и характер его пианизма: преобладание не пальцевой, а кистевой техники.

Фортепианная тема с вариациями до минор навеяна классическими образцами (прежде всего приходят на память Тридцать две вариации Бетховена с их сдержанно-суровой декламационной темой). Это сказывается и в строении цикла: первая вариация написана в характере темы, последняя представляет собой фугу. Но вариационный цикл Танеева — свободный. В нем есть своеобразная сюитность, которой будут отмечены другие русские фортепианные вариационные циклы (фа-мажорные Вариации Чайковского или Вариации на польскую тему Лядова); каждая вариация характерна: скерцо, романс, ноктюрн и т. п. Во 2-й вариации появляется новая тема, взятая из финала 2-го квартета Чайковского и создающая контрапункт к основной теме²; 4-я вариация (второе скерцо цикла) написана в ярко выраженном русском народном складе (см. пример 4); преображенная тема напоминает здесь песню «Во поле береза стояла» с ее характерными трехтактами,

² 2-й квартет Чайковского, сочиненный в декабре 1873 — январе 1874 года, прозвучал в Москве в конце января на домашнем вечере у Н. Г. Рубинштейна и 10 марта 1874 года в квартетном собрании РМО. Вариации написаны в том же 1874 году.

которая позже зазвучит в 4-й симфонии Чайковского, а прежде уже прозвучала в Увертюре на три русские темы Балакирева.



И здесь мы находим музыку, навеянную Шуманом (патетическая новая тема 3-й вариации или 6-я вариация — марш, перекликающийся с «Альбомом для юношества») и Чайковским (развитая «трехслойная» фактура 10-й). Может быть, невозможность вырваться в этих фортепианных вещах из круга влияний и явилась одной из причин отхода Танеева от сочинений для фортепиано в следующие годы. Потому что главной его и сознательной заботой станет нахождение — и выработка — своего лица, своего стиля. Пока же он успешно овладевал разными жанрами.

Еще один вариационный цикл, также относящийся к 1874 году, — маленькая поздравительная кантата «Слава Н. Г. Рубинштейну» для солистов, хора и оркестра на тему русской народной песни «Слава»; тональный план очень освежается терцовыми сопоставлениями.

Танеев сочинил в 1874/75 году также два романса. Один из них — «Летняя ночь» на слова Н. Грекова — отмечен качествами, характерными для лучших танеевских романсов, таких, как «Notturno» или «Островок». Это музыка сдержанного лиризма, теплоты, благородства, скромности формы. «Изменой слуга-паладина убил» на слова В. Жуковского (из Л. Уланда) — редкий в творчестве Танеева образец баллады (конечно, жанр романтический, прослеживаемый от Шуберта до Вагнера). Есть основания утверждать, что Танеев и его учитель знали и романс-балладу Даргомыжского «Паладин» на этот же текст (его, в частности, исполнил А. Додонов в 5-м собрании РМО 16 января 1870 года). Между произведениями Танеева и Даргомыжского можно провести «контрпараллель». Балладу Даргомыжского характеризуют быстрый темп (Allegro, $\frac{2}{4}$), тревожный характер, создаваемый триолями в вокальной партии (в репризе триоли переходят в фортепианную партию), большая роль изобразительно-иллюстративных моментов. Совсем в ином плане написан романс Танеева. Ему прежде всего свойственна повествовательность. Умеренный темп, равно-

мерное движение четвертями. Строгость, хоральность, «ползучие» гармонии — все это вызывает ассоциации с образами танеевских кантат. Достоинство этого сочинения — гармоническая свежесть в сочетании с большой сдержанностью характера. К недостаткам следует прежде всего отнести ритмическое однообразие (формула $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ повторяется в 26 тактах!). Верхний голос сопровождения за немногими исключениями идет в унисон с вокальной партией. Модулирующие секвенции ведут иногда к перегрузке тонального плана (черта, от которой Танеев еще многие годы не мог избавиться).

В жанре романса Танеев работал всю жизнь. Можно предположить, что сравнительная законченность двух ранних романсов, в которых ему действительно удалось найти какие-то зерна «своего», побудили композитора обращаться к писанию романсов и в годы малой творческой активности после окончания консерватории.

Выше отмечались отдельные проявления влияния Чайковского в ранних сочинениях его ученика. В существующей литературе крайне мало говорится о конкретных признаках воздействия Чайковского на творчество Танеева. Обычно дело ограничивается констатацией принадлежности Танеева к школе Чайковского, развития Сергеем Ивановичем традиций своего учителя и другими соображениями общего порядка³. Современная же Танееву критика (не зная, кстати сказать, танеевских работ 70-х годов) с самого начала подчеркивала «неоклассицизм», «рационалистичность», «заумность» композитора и прочие весьма далекие от музыки Чайковского свойства. Для правильного понимания творческого пути и становления Танеева важно знать об этапе, который знаменуется именно явным влиянием учителя. Тогда легче будет понять, что (в преобразенном виде) останется, а что исчезнет в сочинениях зрелого Танеева.

В этом плане наиболее яркий пример — 1-я симфония ми минор. Удивительно, что ни Каратыгин в упоминавшейся статье о симфониях Танеева, ни позднейшие исследователи его творчества не обратили внимания на тот бросающийся в глаза факт, что прямым образцом, стоявшим в этом случае перед молодым композитором, была 2-я симфония Чайковского (первая редакция)⁴. Завершенная

³ Исключение составляет статья В. В. Протопопова (1947а) «Творческий путь С. И. Танеева»; правда, в ней автор основывается на материале более поздних сочинений.

⁴ Танеев до конца жизни ценил именно первую редакцию. Свидетельство тому мы находим в его дневнике 1907 года. 18 октября у Сергея Ивановича был дирижер Э. Купер: «Проиграли 2-ю симфонию Петра Ильича в 1-й редакции». 20 октября Танеев записывает: «...на репетиции в собрании. Купер извинялся, что играет симфонию во 2-й редакции, а не в 1-й, как я советовал» (ДПН, с. 352). Наиболее подробно (с раскрытием причин своего предпочтения) Танеев высказывается на эту тему в письме М. И. Чайковскому от 15 декабря 1898 года (см.: ПРМ, 1920, с. 163—164).

осенью 1872 года, эта симфония была впервые исполнена в Москве 26 января 1873 года. Программа премьеры в личном архиве Танеева не сохранилась (хотя невозможно представить себе, что он пропустил такой концерт), зато есть программы двух следующих московских исполнений: 27 марта (в 10-м симфоническом собрании) и 15 мая («экстренное собрание» в пользу бедных учеников консерватории) того же года.

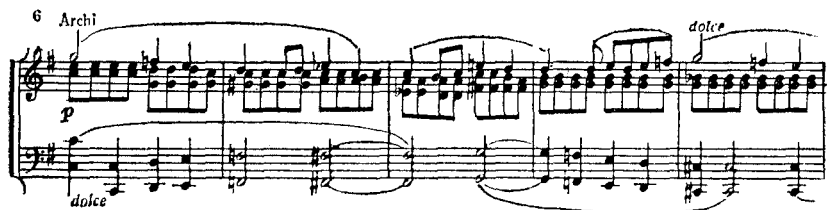
Симфония Танеева создавалась, что называется, «по горячим следам» 2-й Чайковского (дата в конце рукописи Allegro — «1 сентября 1873 г.»). С формальной стороны сходство проявилось в аналогичном построении цикла: драматическая I часть, на втором месте Allegretto, III часть — скерцо, наконец, финал, сочетающий в себе вариационную и сонатную формы и построенный на народной песне, «улично-городской» характер которой ассоциируется с 1-й симфонией Чайковского. У Танеева, как и во 2-й симфонии Чайковского, вначале идут вариации на первую тему, а затем экспонируется лирический образ.

Гораздо важнее внутреннее родство. 2-я симфония Чайковского принадлежит к типу «характеристического симфонизма» (Н. В. Туманина). Благодаря большой роли жанрового начала, она менее субъективна, не столь лирична, как другие симфонии этого композитора. Но концепция произведения очень типична для Чайковского; развитие образов происходит от лирических (точнее, лирико-драматических) элементов к народным, с преобладанием последних и постепенным возрастанием их драматургической функции.

У Танеева, в общих чертах, — та же концепция, то же стремление сочетать образы лирико-драматические (I часть) с образами, восходящими к народным истокам (II и III части — впрочем, более опосредованно, чем у Чайковского). В финале, как уже говорилось, Танеев цитирует народную песню и на ней строит завершающий этап развития образов цикла — как у Чайковского в обеих его к тому времени написанных симфониях. Здесь важно не упустить из виду то обстоятельство, что 2-я симфония Чайковского, как никакое другое его произведение понравившаяся музыкантам «Могучей кучки», была *по существу* близка петербургским композиторам. Воспроизводя ее концепцию и основные принципы, Танеев-юноша входил в общее русло русского симфонизма.

Тематизм Allegro сводится, в сущности, к двум темам: волевой, внутренне драматической главной (пример 5) и лирической побочной (пример 6).





Первую тему характеризуют квартовые ячейки, пунктирный ритм, четкость метра и ритма. И вместе с тем — подчеркивание неустоя (*фа-диез* в басу как фундамент основной гармонии главной партии — септаккорда II ступени; хроматические интервалы в тактах 4, 5). Вторая тема не очень выразительна и индивидуальна, но оказывается удобной для развития и занимает в дальнейшем большое место.

В сопоставлении тем и методах развития I части ощущается в первую очередь воздействие классического симфонизма. Отбор тематизма с учетом удобства вычленения небольших ячеек для последующей мотивно-тематической работы, полифонического соединения и тонального развития связывается прежде всего с принципами бетховенской сонатности⁵. Преобразование побочной темы (звучание ее в уменьшении — ц. 16) приводит к внедрению скерцозности в I часть. На основе двух тем возникает достаточно широкий круг образов, сопоставляемых в пределах I части по принципу контраста.

II часть (*Andantino, quasi Allegretto*) у Танеева, как и у Чайковского, по характеру синтезирует лирическую часть цикла и скерцо. Здесь у Танеева — опять-таки как и у Чайковского — ясно проявляется жанровое начало тематизма. Тема первого восьмитакта похожа на народную. Возможно, и тут сказалось влияние

⁵ Кстати, о связях именно 2-й симфонии Чайковского с бетховенскими симфониями убедительно говорит Н. В. Туманина (1962, с. 258).

«украинской» симфонии Чайковского. Как бы то ни было, эта шуточная припевка напоминает щедривку, веснянку или иную украинскую песню:



Вторая тема (ц. 4), изложенная ровными шестнадцатыми, ассоциируется с жанром колыбельной и подвергается в дальнейшем вариационным преобразованиям. Эти народно-жанровые темы образуют среднюю часть (Andantino написано в сложной трехчастной форме), отмеченную более субъективным характером. В ней молодой композитор стремится создать лирическую тему широкого дыхания, он длит ее в течение двадцати двух тактов.

III часть — мазурка (жанр в русской музыке уже не только глинкинский: к середине 70-х годов были написаны две фортепианные мазурки Чайковского и мазурки Балакирева, а еще раньше — Варламова и Гурилева). Особенно «мазурочно» звучит пунктированное *ostinato* на фоне пустой квинты в середине первого раздела (ц. 6). В этой части интересны еще два момента: образное, интонационное и ритмическое родство первой темы с главной партией I части (звучание *соль — ре-диез* в вертикали, т. 2 — пример 8) и жанровое преломление лирического начала в трио (пример 9), напоминающем у Танеева (как и в 1-й симфонии Бородина) задумчивую спокойную русскую песню типа протяжной⁶.



⁶ Мы не располагаем данными о том, знал ли Танеев симфонию Бородина. Издавна она была позже, в Москве до тех пор не исполнялась: намеченное на март 1869 года исполнение не состоялось, и Чайковский сообщил с сожалением Балакиреву о возвращении нот этой симфонии (см.: Чайковский, 1959, с. 159).



Наиболее тесно связан со 2-й симфонией Чайковского финал. Сказалось в нем (прямо или, быть может, опосредованно, через Чайковского) и глинкаинско-«кучкистское» начало. В этой части доминирует народная тема плясового, разухабистого характера «Не лед трещит» (пример 10) — та самая, которая прозвучит в последней картине «Петрушки» Сравинского (в танце конюхов и кучеров).



Устремленность к кульминации в лирико-драматических частях и большая уравновешенность средних также исходят из особенностей драматургии Чайковского, как она уже сложилась к тому времени.

Особенно очевидно воздействие Чайковского — композитора и педагога — в приемах изложения и развития материала. Ставшее к этому времени традиционным для русской симфонической музыки вариационное развитие наблюдается здесь неоднократно (Andantino, крайние части скерцо, финал). От медленной части 1-й симфонии Чайковского идет в танцевальном Andantino триольное биеие струнных, сопровождающее тему, порученную деревянным духовым; в кульминации же (т. 5 после ц. 15) тема переходит к струнным и деревянным духовым, а триольное сопровождение — к валторнам.

Очень «чайковское» диалогическое изложение применяется Таннеевым в разных частях и по-разному (диалогическая фактура, диалогическое проведение основных тем и т. п.). Примером может служить изложение темы побочной партии I части всеми деревянными духовыми (ц. 4), а во втором проведении — всей струнной группой (ц. 6) или (ц. 11) дуэт фагота и 1-х скрипок (тем более показательный, что в черновой партитуре партия фагота вписана рукой Чайковского).

Симфония ми минор, как видим, малосамостоятельна. На первый взгляд недостаточно самобытной представляется и увертюра

ре минор — другая большая оркестровая пьеса консерваторских лет, дипломная работа. В ней тоже несомненно и велико воздействие Чайковского. Трехчастность главной партии и динамическая реприза в ней, разработочность внутри главной партии, секвентное развитие лирической мелодии (ц. 22), драматизирующие подголоски в нижних голосах (ц. 5, т. 5 и далее), ряд особенностей оркестровой фактуры (например, диалогическое противопоставление групп — ц. 8, 10, 17 и др.) — таковы, очень суммарно, признаки «школы».

Если не знать позднейших произведений Танеева, то ни симфония, ни увертюра не демонстрируют почти ничего, кроме надежного профессионализма. Но освещенные ретроспективно зрелым творческим опытом композитора, они, тем не менее, открывают много черт своеобразия.

Происходит интересное явление: встречающийся здесь тематизм — иногда не более, чем общее место. Но Танеев берет на вооружение — избирательно — *некоторые* его особенности (интонационные прежде всего), использует их *интенсивно и в индивидуальном контексте образности и развития*, и это — уже нечто танеевское. Да и сама обобщенность тематизма становится индивидуальным свойством его музыки.

Возьмем для примера тему вступления ре-минорной увертюры, которая в значительной мере определяет облик всего произведения.



Она опирается на вполне отстоявшиеся интонации общеевропейского фонда. В основе ее лежит уменьшенный септаккорд, а в некоторых вариантах крайние звуки мотива-ядра образуют уменьшенную септиму. Этот интервал (с различным заполнением, в сочетании с секундовыми интонациями) в условиях медленного или умеренного темпа является основой многих тем декламационного, патетического либо напряженно-лирического склада. Взяв этот оборот из общего словаря, Танеев делает его своим. Возникающая переменность VII ступени (повышенной — натуральной) закрепляется в темах аналогичного — лирико-философского — характера. Дважды они встречаются даже в той же тональности — в ре миноре; имеются в виду квартет 1874 года (пример 12) и тема фуги из хора «Прометей» (пример 13); мерцание *до — до-диез* еще больше подчеркивает родство этих тем с темой вступления увертюры. Третий пример — совсем поздний, из кантаты № 2 (пример 14).

12 Allegro ma non troppo

V-no I
V-no II
V-la
V-c

13

14

Главная тема Allegro, энергичная, призывная, также на первый взгляд не обладает индивидуальными чертами:

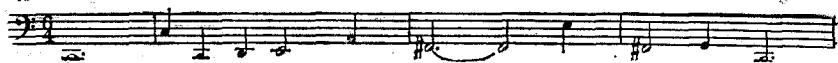
15

Достаточно напомнить удивительно похожую (тот же октавный скачок вниз и следующее за ним движение вверх по ступеням, та же нисходящая квинта) тему финала сонаты Брамса для виолончели и фортепиано оп. 38:

16

Но темы, построенные на квинтовых и октавных ходах, **вновь** и **вновь** будут возникать у Танеева (скажем, во 2-м квартете — пример 18) — вплоть до отделенной от увертюры четырьмя десятилетиями кантаты № 2 (пример 17).

17



Уменьшенная кварта (*ре-диез — соль*), настойчиво звучавшая в главной партии I части симфонии и внедрившаяся в другие части этого цикла, опять-таки не воспринимается как типичный для Танеева ход, пока не отметишь ее в том же ре-минорном квартете (см. пример 12 на с. 28), дважды — в соль-минорной (неизданной, тоже консерваторской) увертюре (см. примеры 20, 21 на с. 30) и других темах (причем звучит она совсем иначе, вследствие иной гармонической интерпретации, чем у Чайковского в «Ромео и Джульетте» и позже многократно у Рахманинова).

В связи с тритоном, встречающимся в тех же темах (примеры 11, 21), можно вспомнить множество типично танеевских тем — начало до-минорной симфонии и приводившийся в примере 14 отрывок из кантаты «По прочтении псалма». А в соль-минорной увертюре (см. пример 19) содержится и излюбленное потом окружение: это тритон к тонике, и берется он скачком на уменьшенную септиму вниз.

Если иметь в виду кристаллизацию индивидуальных черт стиля, то, очевидно, следует говорить в первую очередь о *содержании и характере тематизма*. Перечисленные выше интонационные обороты существуют — и обретают новое качество — не сами по себе, а, как уже говорилось, в контексте определенных музыкальных образов и определенных методов развития. Уже в консерваторских сочинениях различаются три образные сферы, каждая из которых связана с определенным типом тематизма.

Примеры всех трех содержит увертюра соль минор, сохранившаяся в рукописи (В¹, № 535). Главная партия (пример 19) — образец темы драматической, взволнованной, напряженной; нити от тем этого типа тянутся к «Иоанну Дамаскину» и «Орестее», фортепианному квинтету.



Побочная партия — лирико-созерцательная и вместе с тем парящая, устремленная. Ее отличает отсутствие квадратности. Широта дыхания и диапазон ее ассоциируются не с человеческим голосом, а скорее с инструментом:



Наконец, в разработке появляется новая тема — лаконичная, внутренне сосредоточенная, сочетающая сдержанность и напряженную остроту и развивающаяся, что тоже важно, путем непрерывного модулирования:



В другой небольшой оркестровой пьесе встречается тема,носящая сразу несколько типично танеевских стилистических признаков. Она звучит в темпе *Adagio* (впервые здесь появляется этот его «темп-образ», «темп-характер»), в тональности до мажор, в ее мелодический рисунок входят тритон и увеличенная кварта, она очень широко распета и вместе с тем инструментальна (в том значении, о котором говорилось выше):



Особенно должны быть отмечены роль и качество лирических и лирико-философских тем. В симфонии ми минор наблюдается стержневая драматургическая функция однохарактерного образа. Сам принцип почерпнут у Чайковского. Но во 2-й симфонии Петра

Ильича это народные темы в каждой части, а у Танеева — лирические образы (побочные партии I и IV частей, средние разделы II и III частей, кода финала). В увертюрах ре минор и соль минор лучшие темы — лирические. Замечательные темы-образы такого рода композитор создает в первых частях до-минорной симфонии, 6-го квартета, фортепианного квинтета, в медленных частях многих поздних циклов.

В консерваторских сочинениях Танеева начали складываться важные свойства его композиторского мышления, те *приемы изложения и развития*, которые связаны с особенностями, с характером дарования данного художника. Здесь — подобно тому, как обстоит с тематизмом, — у Танеева поначалу нет открытий, особых новаций. Углубленная тематическая работа или использование полифонических методов встречаются в западноевропейской и русской музыке издавна. Но, получив преимущественное и специфическое применение в сочинениях Танеева, они в приобретенном здесь виде стали приметами стиля этого мастера.

Вероятно, он рано начал познавать себя как композитора. Не может быть случайностью, что после симфонии ми минор он никогда больше не писал музыки столь ярко жанровой. Это было то чужое, что не могло стать своим. Возможности же обнаружения и активного выведения обширного материала из немногих исходных зерен, возможности синтеза тематизма, его контрапунктической разработки — это оказалось близким его характеру. Надо думать, что тут кроется одна из причин его усиленных занятий контрапунктом в послеконсерваторский период (другая важная причина крылась в идее «русской полифонии», но об этом речь пойдет позже).

Танеев рано оценил возможности родства тем и их вариантности как импульса развития и как средства цементирования произведения. Очень многообразны интонационные, ритмические и тематические связи в увертюре ре минор:

23а
Вст.

Вст.

23 б
Конец вст.

Кода

При характеристике цикла ми-минорной симфонии уже упоминалось интонационное и ритмическое родство тем главной партии

I части и первой темы скерцо. Но многочисленные внутренние связи осуществляются тут и внутри одной части (особенно — финала, где возникает несколько тем, производных по отношению к главной).

Потребности тематической работы влекут Танеева к использованию средств полифонии. В следующем примере из ре-минорной увертюры уже налицо один из излюбленных в дальнейшем приемов развития, по своему происхождению связанный с полифонической музыкой, — уменьшение:



В симфонии ми минор развитие главной и побочной партий I части в разработке идет на основе имитационного и контрапунктического изложения (причем контрапункт — это часто вариант основной темы, например ее обращение). В цифре 19 основная тема — побочная партия в уменьшении, а контрапунктирует ей главная партия в увеличении. Другой интересный пример контрапункта (ц. 13) — свободное каноническое проведение элемента главной темы у скрипок и альтов, в то время как у фagота и виолончели звучит начало побочной темы, и на все это накладывается соло трубы, а потом валторны (мелодический вариант побочной темы). В скерцозном эпизоде той же части (ц. 16) — переключка деревянных духовых (побочная тема в уменьшении), у струнных же в это время звучат побочная тема и — канонически — она же в обращении.

В некоторых случаях претворение средств полифонии не носит характера ученического упражнения или использования приема по инерции — достигается немалый художественный эффект.

Так, сплошные контрапункты главной и побочной тем I части симфонии (ц. 22) влекут за собой уплотнение звучания, обострение гармонического языка, столь необходимые при подходе к кульминации: не случайно в этом месте увеличивается и роль медных духовых инструментов. Драматизирующая роль медных незадолго перед тем (ц. 19) также использована Танеевым в сочетании с полифоническими средствами: порученное трубам и тромбонам проведение главной темы в увеличении очень контрастно контрапунктирует побочной, проводимой струнными и деревянными духовыми в уменьшении.

Самым интересным по воплощению отмеченных тенденций, наиболее художественно значимым и самостоятельным из всех консерваторских произведений Танеева представляется неокончен-

ный струнный квартет ре минор. В годы учения была полностью завершена его I часть и вчерне написана II. Очень странно, что об этом сочинении никто не счел нужным написать ни строчки, — оно примечательно во многих отношениях. Может быть, дарование Танеева смогло проявиться в квартете полнее оттого, что он (сам, конечно, еще этого не зная) попал в условия «своего» инструментального состава. Возникающие при слушании квартета ассоциации с Чайковским свидетельствуют скорее о творческом претворении, чем о прямом подражании.

Тема главной партии носит скорбный характер. Понижающие секунды, столь частые у Чайковского, звучат здесь не элегично и открыто-эмоционально, а более сдержанно и сурово (см. пример 12 на с. 28). Другая ассоциация, усиленная, может быть, одной и той же тональностью, — «Мне грустно» Даргомыжского (и тут и там пары нисходящих секунд, подчеркнутое звучание II пониженной ступени и, главное, сходство характера музыки).

Но тема Танеева, состоящая из четырех звуков, не распевна, а уже по-танеевски лаконична, тезисна. Секундовое начало мотива сразу обостряется уменьшенной квартой — попытка найти нестандартное гармоническое развитие, обострить экспрессию. В реальном звучании голосов возникают широкие неустойчивые интервалы (уменьшенная октава, нона) в характерном для позднего Танеева сочетании с узкими хроматическими ходами. Очень интересно изложение главной партии в полифонической форме; имитация возникает уже во 2-м такте.

Известно, что имитационно-полифонические формы внедрялись прежде всего в серединные и особенно завершающие разделы инструментальных форм и лишь гораздо позже — в экспозиционные. Тот факт, что Танеев начинает полифоническим изложением сонатное Allegro своего юношеского квартета, должен быть подчеркнут и оценен по достоинству. Он свидетельствует об органичности полифонического мышления молодого композитора. Имитационный характер изложения начальной темы подчеркивается во втором проведении стреттой (т. 9—18). Здесь происходит ритмическое преобразование темы (в 10-м такте в партии 2-й скрипки перенесение начала на сильную долю, меняющее облик темы) — создание варианта, играющего активнейшую роль в дальнейшем изложении (как звучат, например, одновременно оба варианта темы — см. т. 148 и далее). Обратив свою изобретательность на полифоническое изложение, Танеев традиционно строит форму (главная партия — открытого типа, в недрах связующей готовится тематизм побочной). Побочная партия во многом противопоставлена главной — прежде всего гомофонно-гармоническим складом. В ней явные признаки музыкального языка Чайковского: диалогичность при втором проведении, динамизация ритма (триоли перед кульминацией). Но сама тема (пример 25), отдаленно напоминая знаменитую первую тему Andante 2-го квартета, уже тяготеет к парящим, устремленным вверх танеевским темам типа побочной партии I части фортепианного квинтета оп. 30.



Разработка, состоящая из трех разделов (первый — небольшой, вступительный — до т. 90), с первого же такта открывается контрапунктом главной и побочной тем. Она отличается необычайной концентрацией тематизма обеих партий: их интонациями и ритмом пронизан чуть ли не каждый такт у каждого инструмента.

В третьем разделе разработки — фугато с четырьмя полными проведениями (от т. 108) — происходит важное событие: тема этого фугато (пример 26) синтезирует обе темы экспозиции.



Яркий пример такого рода, хорошо знакомый Танееву, мы находим в «Иване Сусанине» Глинки, где тема фуги в интродукции последовательно сочетает воедино запев мужской песни и каденцию женской⁷:



Новая, синтезированная тема оказывается способной к обширному и разностороннему развитию. В тактах 123—129 она звучит у виолончели (в первоначальном ритмическом варианте — из-за такта) и канонически у 1-й скрипки в увеличении (тема начинается через полтакта на сильной доле). Весь раздел отличается подлинной разработочностью, несомненно, усвоенная у Чайковского. Хорошо композиционно найдена основная кульминация: на грани формы возникает ярко декламационный патетический речитатив (1-я скрипка соло).

Динамическая, почти вдвое сокращенная реприза делает еще более явной полифоническую структуру. Она начинается прямо со второго, стреттного проведения главной темы. Фактура уплотнена,

⁷ Приводится по кн.: Протопопов, 1961, с. 373.

особенно на подходе к последней кульминации (менее удавшейся, чем две предыдущие). Кода не содержит нового материала и несколько назойливо повторяет острый оборот с увеличенной секундой и тритоном.

Сам Танеев выделял эту часть среди других своих ранних произведений и отличал ее даже по сравнению с написанными позднее: «Утром смотрел свои сочинения 80-х годов: струнное трио, Es-dur'ный квартет. В музыке мало жизни, но видны старания выработать те технические приемы голосоведения (контрапунктические и фигурационные формы), которыми я потом, несколько лет спустя, выучился свободно владеть. I часть d-moll'ного квартета, написанная в 1874 году в классе Петра Ильича, несравненно художественнее, носит скорбный характер, наполнена выразительными гармониями, голосоведение хорошо, но заканчивается чрезвычайно бедной по содержанию кодою. Очень странное впечатление смотреть вновь свое сочинение, написанное более 30-ти лет назад» (запись в дневнике 23 марта 1907 года — ДИИ, с. 309).

II часть квартета — *Andante moderato* (си-бемоль мажор), вероятно, задумана как лирический центр цикла. Это большая по размерам часть (266 тактов) с хорошо разработанной сложной формой (рондо с двумя эпизодами, первый из которых написан в трехчастной форме). Обрамляющие — первое и последнее — проведения темы (несколько хорального склада) отмечены спокойным, созерцательным характером: .

28 *Andante moderato*

Andante изобилует фугированными формами. В трехчастном эпизоде первая часть — фугато с проведениями темы во всех голосах, в середине (соль-диез минор) на органном пункте звучит эта же преобразенная ладом тема в контрапункте с новой. Следующий затем рефрен в качестве второго проведения темы дает развитое фугато, оно переходит в еще одно фугато (второй эпизод) с удержанным противосложением, в середине которого звучит дополнительно тема рефрена в миноре. Пожалуй, полифонических форм тут даже слишком много; крайние разделы не уравновешивают перегруженные серединные.

Скерцо сохранилось в черновом наброске. Тема (диатоника, угловатый ритм — пример 29) и ее оформление (синкопированные, по преимуществу «пустые» звучности в сопровождении и т. д.) ясно демонстрируют народно-жанровый характер этой части. В ней очевидно влияние музыки 2-го квартета Чайковского (трио скерцо в ля мажоре — пример 30).

29



30



Почему скерцо было брошено незавершенным и не был написан композитором финал? Здесь мы вступаем в область догадок. Но можно высказать предположение, что интерес к скерцо пропал у автора потому, что он пошел в нем по подражательному и не органичному для себя пути. Что касается финала, то при обнаружившемся уже тяготении Танеева к фугированному изложению завершающая часть цикла должна была быть полифонической. Танеев уже написал в форме фуги последнюю вариацию фортепианного цикла, и вообще такое решение вполне укладывалось в близкие ему традиции. Но молодой композитор так интенсивно израсходовал полифонические ресурсы в I и II частях, что дальнейшее нарастание этих средств в финале трудно себе представить. Но это одни лишь предположения. Быть может, Танеев просто был поглощен другими делами и идеями.

Уже в период учения Чайковский, Н. Рубинштейн, Ларош, Кашкин предсказывали Танееву блестящее композиторское будущее, очевидно, основываясь на его консерваторских творческих опытах. Так, Ларош в рецензии на исполнение Танеевым в Петербурге 1-го концерта для фортепиано с оркестром А. Рубинштейна (январь 1876 года) упоминает о симфонии ми минор, которая

«гораздо более (курсив мой. — Л. К.), чем пьянистские успехи г. Танеева, внушает мне мысль, что в этом крайне молодом артисте заключены богатые задатки и что мы вправе ожидать от него блестящей музыкальной карьеры» (Ларош, 1876).

Действительно, годы учения Танеева принесли — и количественно, и качественно — большие результаты в области композиции. Правда, путь к достижению самостоятельности был еще длинным. Мы знаем теперь, что потребовались и контрапунктические искусства, и практическое, композиторское освоение моцартовского стиля, и опробование разных исполнительских составов и жанров, прежде чем сложилось чрезвычайно важное для русской музыки явление — творчество Танеева. Складывалось ли оно в русле намеченного в шестнадцать-восемнадцать лет (например, в ре-минорном квартете) или совсем иначе и даже вопреки (ушел же он от типа симфонизма ми-минорной симфонии!) — но ничто не пропало даром, ибо для его пытливого таланта одинаково важно было найти и потерять, утвердиться и отказаться. Начало музыкальной биографии Танеева вписывается, входит в контекст отечественной музыки своего времени, содержит в себе немало общего, типичного (не случайно на предыдущих страницах неоднократно возникали имена Глинки и Чайковского, а также имена Даргомыжского, Бородина и многих других композиторов). Эти факты и соотношения помогут точнее понять и оценить путь художника.

Opus primus

I

Важный период творческой жизни Танеева, последовавший за окончанием консерватории и ознаменованный размышлениями о путях развития русской музыки, поражает целеустремленностью. Со второй половины 70-х годов творческая работа Танеева стала интенсивно развиваться в направлении, до поры до времени скрытом от всех. С одной стороны, молодой автор создает произведения, которые предназначаются для исполнения в публичных концертах (Н. Рубинштейн пробует репетировать I часть си-бемоль-мажорной симфонии). Такой путь композитора естествен, к нему все время направляет Танеева Чайковский, считая, что бывшему ученику недостает веры в свои силы, активности.

Однако симфония остается недоконченной, несмотря на поощрения Петра Ильича, и вообще в развитии Танеева наступает этап, который впервые отражает внутреннюю противоречивость этого художника: природа диалектичности Танеева, заключающейся в борьбе между артистом и мыслителем, между автором законченных музыкальных опусов и создателем новых художественных идей, сказалась в это время очень ясно.

Со второй половины 70-х годов он усиленно занялся полифонией. Работа эта велась сразу в нескольких направлениях, «широким фронтом». Сюда входили: задачи в строгом стиле в церковных ладах (тридцать две фуги); упражнения в двойном контрапункте, где в качестве *cantus firmus*'а использовалась русская песня (сто сорок небольших задач)¹; такие же упражнения, где *cantus firmus* — мелодии из православных церковных сборников; двухголосные контрапункты, взятые из Обихода; вокальные четырехголосные фуги; четырех-, пяти- и шестиголосные хоры без сопровождения на тексты духовного содержания².

¹ Эти работы не сохранились, и мы узнаем о них из позднейшего письма к П. И. Чайковскому от 18 августа 1880 года (см.: ЧТ, 1951, с. 59).

² Значительная часть этих работ находится в нотной тетради большого формата (В¹, № 445), в других рукописях — отдельные духовные произведения (№ 360—374), две законченные фуги ре мажор и до минор (№ 400, 401). Наибольший интерес представляет первая из названных рукописей. В этой толстой тетради, начатой в 70-х годах, Танеев делал записи до конца жизни (последняя дата — май 1915 года!). Здесь, наряду с полифоническими задачами 70—80-х годов, со временем появились заметки исследовательского характера — анализы фуг Баха, выписки из «Искусства фуги», кантат Баха, церковной музыки Керубини и т. п., теоретические заметки.

Фольклорные темы композитор берет из сборников В. П. Прокунина и М. А. Балакирева: «На велицей вечерни», «А мы землю наняли», «Сидит наша гостинька». В обработках ориентируется на строгий стиль периода его зрелости, на Палестрину и Ж. Дебре (в той же тетради, на соседней странице, есть небольшая работа, озаглавленная «Подражание Жоскину»), где *cantus firmus* разбивался на фрагменты.

Более крупной и законченной из этих работ является «Нидерландская фантазия на русскую тему», написанная 11 февраля 1880 года (см.: Евсеев, 1947). Это — сравнительно большое (60 тактов) полифоническое построение на двенадцать голосов, без текста, на тему песни «Сидит наша гостинька» (№ 12 из сборника Балакирева). В ней проявляется уже незаурядная контрапунктическая техника. Поделив тему на пять отрезков, Танеев осуществляет различные их комбинации, проведения и сочетания:



Так, в тактах 1—4 у 2-го альты — мотив *a*, у 2-го тенора — *ab* в обращении, у 2-го баса — *a* в обращении, 3-го сопрано — *a*. Такты 5—9 содержат у 1-го альты и 1-го сопрано канон в квинту мотивов *ab*, у 3-го тенора — *b* в обращении, у 1-го баса — мотив *a*, ритмически измененный. Следующие восемь тактов насыщены каноническими имитациями, причем *ab* звучит у 1-го тенора и одновременно у 2-го сопрано в обращении, *c* — у 1-го альты, *b* — в увеличении и обращении у 3-го тенора и т. д. Все это дает свойственную строгому стилю почти тотальную тематизацию музыкальной ткани, но в данном случае — на основе русской песенности.

Полифонические упражнения молодого Танеева были обдуманными и целеустремленными. Им руководила важная мысль, имевшая, по его убеждению, принципиальное значение для русской музыки в целом.

В начале 1879 года он создает интереснейшую художественно-теоретическую декларацию, озаглавленную «Что делать русским композиторам?» (см. записную книжку 1875—1879 годов, — ЛТД, 1925, с. 73—74). Исторический путь развития западноевропейской профессиональной музыки, утверждает в ней Танеев, таков: контрапунктические обработки народных и церковных мелодий — фуги — инструментальные формы. Русские музыканты берут готовые инструментальные формы, «не думая о том, что эти формы выросли из чуждых нам элементов». «Задача каждого русского музыканта заключается в том, чтобы способствовать созданию национальной музыки. История западной музыки отвечает нам на вопрос, что для этого надо делать: приложить к русской песне ту работу мысли, которая была приложена к песне западных народов... Начать с элементарных контрапунктических форм, переходить к более сложным, выработать форму русской фуги, а тогда до слож-

ных инструментальных форм один шаг. Европейцам на это понадобилось несколько столетий, нам время значительно сократится». Из этих рассуждений Танеев выводил свои ближайшие планы.

Уязвимой была в документе его критическая часть, в которой парадоксальным образом недооцениваются реальные достижения отечественного музыкального искусства: «Мы не имеем национальной музыки. [...] У нас нет выработанной гармонии».

Танеев делился своими размышлениями с Чайковским. В одном из позднейших писем Петр Ильич вспоминает о беседе, относящейся, видимо, к сентябрю 1879 года: «...Вы мне говорили, что собираетесь путем колоссальных контрапунктических работ найти какую-то особенную *русскую гармонию*, коей доселе еще не было. Я очень хорошо помню, как Вы доказывали тогда, что у нас не было Баха, что нужно сделать для русской музыки то, что делали и он, и его предшественники...» (Чайковский, 1965, с. 239). Теории Танеева вероятно показались Чайковскому славянофильскими, а намерения — невыполнимыми, донкихотскими.

В письмах из Франции Танеев развивал владевшие им мысли: «Не надо забывать, что прочно только то, что корнями своими гнездится в народе. У западных народов каждое искусство прежде, чем слиться в общее русло, было *национальным*. Это общее правило, от которого не уйдешь. Нидерландцы писали свои сочинения на народные песни; грегорианские мелодии, на которых основаны сочинения итальянцев XVI столетия, были прежде народными мелодиями; Бах создал немецкую музыку из *хорала*, опять народная мелодия» (ЧТ, 1951, с. 55). Очень важно отметить, что для Танеева народная музыка была основой, источником музыки профессиональной (композитор неоднократно подчеркивал народнопесенное происхождение григорианского, а также протестантского хоралов).

Утверждение интонационной, ладовой, метроритмической близости народных напевов и традиционных песенных жанров стало одним из исходных пунктов рассуждений и творческой практики многих русских музыкантов. Из этого естественно вытекала, как видно из приводившихся документов Танеева, идея «приложения» (применения) полифонических методов развития к древнему мелосу.

Танеев осознавал преемственность, «родословную» своих идей: «Мысль писать контрапунктические задачи на песни вовсе мне не принадлежит. Об этом толковали: Одоевский, Ларош и, кажется, Серов» (там же, с. 60).

Идея «русской полифонии» (и вытекающей из нее «русской гармонии»), действительно, вошла в отечественную музыкальную культуру давно.

Ближайшим и непосредственным ее источником были статьи Г. А. Лароша. Соученик и друг Чайковского, Ларош хорошо знал лучшего ученика Московской консерватории, в которой преподавал до начала 70-х годов. После переезда Лароша в Петербург, Танеев встречался с Германом Августовичем при каждом своем

визите в столицу, и в частности перед отъездом в Париж в 1876 году. Танеев хорошо знал работы Лароша. Важнейшими из них были «Историческое изучение музыки», «Глинка и его значение в истории музыки», «Мысли о музыкальном образовании в России», появившиеся на протяжении 1867—1869 годов. Последняя из этих работ далеко выходила за рамки темы и касалась путей развития отечественной музыки. Основная — и весьма уязвимая — посылка Лароша заключалась в том, что каждая музыкальная культура должна пройти одни и те же фазы развития и что поэтому строгий стиль полифонии — «это фазис, до которого мы еще не доросли» (Ларош, 1913, с. 226³). Разумеется, выдвижение художественных норм строгого стиля в качестве основы творчества русских композиторов — представителей культуры, уже давшей образцы претворения и классицистских, и романтических тенденций — было задачей и умозрительной и внеисторической.

Но конкретный анализ приводил к мысли о применимости строгого стиля к отечественному мелосу. Ларош находил языковую общность западно- и восточноевропейских древних напевов. Все они, — отмечает Ларош, — «основаны на диатонической гамме, придерживаются так называемых церковных ладов, постоянно избегают некоторых интервалов, отличаются большой свободой и разнообразием ритма. Но все эти признаки мы находим и у русских народных песен...» (там же, с. 229—230)⁴. Важно и справедливо в статье положение о мелодической природе гармонии, выросшей из полифонии. На рукописи «Нидерландской фантазии» значится: «Посвящается Г. А. Ларошу». В конце предисловия к «Подвижному контрапункту строгого письма» автор написал: «Посвящаю эту книгу памяти Г. А. Лароша, статьи которого (особенно «Мысли о музыкальном образовании в России») имели большое влияние на направление моей музыкальной деятельности» (Танеев, 1959, с. 6).

При всей отмечавшейся выше односторонности, внеисторичности концепции Лароша в целом, развитие полифонической культуры на основе русского мелоса явилось задачей для русской музыки и актуальной, и перспективной. От Глинки через Танеева протянется эта нить к музыке Рахманинова и Кастальского, к творчеству композиторов наших дней.

Не случайно Ларош горячо отозвался об учебнике Д. В. Разумовского (1867—1869), по которому учился в консерватории Танеев: древнерусское музыкальное искусство, по мнению Лароша, должно стать предметом серьезного изучения (см.: Ларош, 1869, с. 776). Большой интерес вызвал труд Разумовского и у А. Н. Серова, высоко оценившего книгу в своем отзыве (см.: Серов, 1867).

³ Отдельный оттиск этой статьи есть в личной библиотеке Танеева (МГК).

⁴ Общность истоков западно- и восточноевропейских древних напевов обсуждается и в современной литературе (см.: Wellesz, 1961).

Размышления Лароша, Серова — как и В. Ф. Одоевского и В. В. Стасова — о путях развития русской музыки были связаны с именем Глинки. Среди важных проблем его наследия привлекали внимание и замыслы поздних полифонических работ (см.: Ларош, 1974, с. 82). Основываясь на воспоминаниях друзей Глинки, Разумовский сообщает о намерениях композитора в гармонических и полифонических обработках древнерусских напевов учитывать особенности их ладовой структуры (см.: Разумовский 1867—1869, с. 240—241). Далее автор обращается к занятиям Глинки с З. Деном в 1856 году, цитирует его письма к друзьям, в частности обсуждение Глинкой возможности «постигнуть в короткое время то, что было сооружено несколькими веками. Как образцы, мне Ден предлагает Палестрину и Орландо Лассо» (там же, с. 246; см. также: Глинка, 1977, с. 171). В другом письме, два месяца спустя, Глинка сформулировал важную, часто цитируемую мысль: «Я почти убежден, что можно связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака» (там же, с. 180).

Разумеется, вклад Глинки в русскую полифонию отнюдь не сводится к обработке песнопений — работе, к тому же, только начатой и прерванной смертью. Наиболее важные достижения, связанные с проникновением в глинкинскую полифонию принципов вариационности, куплетных форм, раскрыты и подробно проанализированы Вл. В. Протопоповым (1961; 1962). Но и работы, выполненные Глинкой в конце 1856 года в Берлине и лишь частично опубликованные, представляют интерес. Композитор углубленно занимался имитационными формами полифонии, писал десятки фуг.

Преемственность усилий Глинки и Танеева была неоднократно отмечена. Наиболее определенно сказал об этом Асафьев (см. выше, с. 14). Это не означает, что вопрос решается однозначно. Существует ли музыкальная общность, близкое родство культовых напевов западно- и восточноевропейских народов? Соответствуют ли строю последних методы оформления и развития, сложившиеся у западноевропейских контрапунктистов? Применимы ли эти методы к русскому народно-песенному мелосу? Эти и многие другие вопросы не только теоретически обсуждались в последующие десятилетия, вплоть до наших дней, но и по-разному решались в творческой практике русских композиторов.

Очень противоречиво решались они и в творчестве самого Танеева, что с особой явственностью выступает в его до-мажорной Увертюре на русскую тему для большого оркестра⁵. В качестве темы композитор взял одну из песен про татарский полон — «Как за речкою да за Дарьею» из сборника «Сто русских народных пе-

⁵ Увертюра была написана по заказу и исполнена в одном из концертов Всероссийской художественно-промышленной выставки 13 июня 1882 года под управлением автора. Анализ этого произведения посвящена глубокая статья С. С. Богатырева (1972).

сен» Римского-Корсакова (№ 10), используя также мелодические обороты двух других песен сборника на этот же исторический сюжет (№ 9 и 8). В обращении с народно-песенным материалом Танеев подчеркнуто самостоятелен. Для него «не существует» сложившаяся в русской музыке традиция экспонирования и развития фольклорного тематизма, в которой ведущее место принадлежит варьированию.

В увертюре тема звучит полностью только во вступлении и больше на протяжении сочинения целиком не появляется. Зато ее части, элементы, модификации «работают» во всех частях этого сравнительно крупного произведения (увертюра представляет собой сонатную форму с сокращенной репризой). При этом зачастую теряется не только образное, но и мелодическое сходство с источником, ибо Танеев, во-первых, создает многочисленные сплавы, производные тематические образования, произрастающие из исходного песенного материала, и, во-вторых, подвергает эти темы сложному полифоническому развитию. Особенно насыщена контрапунктическими ухищрениями разработка. Во многих отношениях это было прямым продолжением «Нидерландской фантазии».

Увертюра на русскую тему, очевидно, призвана была стать художественным доказательством справедливости идей ее автора — «опусом» избранного направления. Но ни образный строй, ни ладогармоническая сторона (а ведь «русская гармония» должна была появиться в результате полифонической разработки русской песни!) не отвечали задаче, которую сам Танеев формулировал как «создание национальной музыки». Положенные в основу увертюры принципы остались самоцелью, и считать полноценным художественным произведением ее вряд ли возможно. Есть основания утверждать, что автор понимал это. Не мог для него пройти даром и отзыв Чайковского об этой увертюре — не отрицательный, но ставивший под сомнение само существование такого рода сделанных, сконструированных пьес: «...это очень пленительная вещь, хотя, кроме *игры* звуков, в ней ничего нет [...] не очень-то гордитесь, ибо цель искусства не только услаждать слуховые органы, но и душу и сердце» (Чайковский, 1966, с. 245). Критика, достаточно обильная в связи с московским и петербургским исполнениями, была по преимуществу резко отрицательной. Все же увертюра была немаловажным опытом, ибо показывала иной, не свойственный середине XIX века и романтическому искусству метод обращения с народно-песенным материалом.

Несомненно одно. Ряд факторов и фактов биографии Танеева — особенности его композиторского таланта, влияние музыкально-исторической концепции Лароша, наблюдения над новой французской музыкой — уже в самом начале его творческого пути выдвинули на первый план полифонию. Как средство формообразования, как метод развития тематизма, как один из путей развития русской музыки.

Интересы Танеева к началу 1881 года обрели форму конкретного и крупного композиторского замысла, до сих пор неизвест-

ного и в литературе о композиторе не упоминавшегося. Он начал обдумывать кантату на открытие нового московского храма⁶. Модест Ильич Чайковский по его просьбе договорился с поэтом Я. П. Полонским, давшим согласие написать текст кантаты. Между Танеевым и Полонским возникла переписка, причем в письмах Сергея Ивановича сформулированы важные принципиальные установки⁷. Объясняя свой замысел, Танеев высказывает желание, чтобы текст кантаты позволил ему создать произведение определенного жанра. Он считал важным, чтобы в русской музыке появилась как бы «православная кантата» — по типу баховских «протестантских». Текст должен был носить обобщенно-философский характер. Выбор такого текста осуществлялся Танеевым, как он говорит в первом из писем, «по чисто музыкальным соображениям». Композитор предполагал взять в основу этого сочинения древнерусские мелодии, которые, по его мнению, «представляют собою материал совершенно нетронутый. С музыкальной стороны было бы в высшей степени интересно, что бы эти мелодии вошли в сочинения русских музыкантов наравне с народными песнями».

Во втором письме Танеев подробно излагает основы западноевропейской церковной музыки (многое — прямо по Ларошу), различия католических и протестантских духовных произведений. В основании сочинений строгого стиля, достигшего «высшего совершенства в XVI веке в Италии», лежали мелодии, которые «не имели симметрических отделов, какие мы теперь встречаем, например, в песнях, а представляли собою как бы переход от чтения к пению, и в этом случае они совершенно сходны с нашими церковными мелодиями». Музыка протестантской церкви основана на хоралах: «Что итальянцы сделали для католической церковной музыки, то Бах и его современники сделали для протестантской».

Танеев отмечает, что кантата предназначена не для исполнения в церкви, поэтому «текст должен быть написан так, чтобы его дозволили к исполнению в концерте. Мне кажется это не особенно трудным: ведь поют же в концертах отрывки из Баха и Генделя...»

Оговаривая подробности подходящего ему стихотворного текста, в частности предпочтительность двусложной стопы, композитор говорит также, что «для контрапунктического стиля, который меня особенно привлекает, особенно удобны для хоров короткие тексты, состоящие из 2-х, 3-х или 4-х фраз». Как явствует из третьего письма, кантата должна была состоять из восьми номеров (для голоса соло — первый и четвертый, остальные — хоромы).

По ряду причин кантата написана не была. В отличие от

⁶ Храма Христа Спасителя.

⁷ См. письма С. И. Танеева от 8 января, 7 февраля, 16 марта 1881 года (ИРЛИ, архив Я. П. Полонского, № 12509/ХХб).

других, более поздних замыслов в этом жанре (кантаты «Легенда о Константином соборе» и «Три пальмы», эскизы которых находятся в архиве), нотных материалов к кантате на слова Полонского обнаружить не удалось.

Такова предыстория кантаты «Иоанн Дамаскин», обусловившая поразительную готовность Танеева к ее созданию. Все, что было думано и говорено с Чайковским о путях развития русской музыки, что было сделано в области контрапунктической обработки русских народных и культовых напевов, что было вынесено из слушания и изучения вокально-инструментальных произведений Баха и что до поры до времени оставалось в сфере несколько расплывчатых общих намерений, теперь интенсивно устремилось в русло захватившего Танеева замысла. Сюда же влилось буквально все, что было признано необходимым при обдумывании ненаписанной кантаты. Это и создание русской кантаты, которая приближалась бы к типу баховских протестантских кантат (притом, повторим, «по чисто музыкальным соображениям»), и использование древних мелодий, и «контрапунктический стиль».

И еще — опыт в жанре кантаты — «Я памятник себе воздвиг». Небольшая кантата на первые две строфы стихотворения Пушкина была написана для исполнения на торжествах по случаю открытия памятника Пушкину на Страстной (ныне Пушкинской) площади в Москве и прозвучала 8 июня 1880 года под управлением Н. Рубинштейна. На торжествах выступили Тургенев (уже знакомый Танееву по встречам в Париже), Островский, Писемский, другие литераторы. Достоевский произнес свою знаменитую речь о Пушкине. Стилистически кантата Танеева восходит к русским славильным кантатам, вызывает в памяти другой отечественный поэтический «Памятник» — державинский.

Смерть Н. Г. Рубинштейна — любимого учителя, близкого друга — произвела на молодого музыканта, по его собственному признанию, чрезвычайно сильное впечатление и могла оказаться важным творческим стимулом внутреннего, субъективного характера.

Но до создания кантаты прошло еще много времени. Некоторые события этих лет могли иметь отношение к формированию замысла «Дамаскина». Осенью 1882 года Танеев в Москве и Петербурге участвовал в первом исполнении трио Чайковского «Памяти великого артиста» — камерно-инструментального реквиема памяти Н. Г. Рубинштейна. Весной следующего года в одном из концертов Русского хорового общества в Москве был исполнен под управлением В. С. Орлова хор Танеева, представляющий собой переложение знаменного распева. Вскоре в Петербурге композитор впервые услышал ораторию «Израиль в Египте» Генделя. Он присутствовал на репетициях и концерте, внимательно анализировал ораторию и отзывался о ней в письме к Чайковскому многозначительно: «Вообще, от оратории получил много удовольствия и думаю, что она окажет влияние на мои будущие композиции» (ЧТ, 1951, с. 98).

Как автор кантаты философско-лирического характера Танеев не имел предшественников в отечественной музыке. Жанр этот, не очень типичный для эпохи музыкального романтизма, не получил воплощения в творчестве крупных русских композиторов XIX века. Существовавшие образцы — совсем другого характера и содержания. В непосредственной временной близости находилась кантата «Москва» Чайковского (1883), торжественно-эпическая и несколько стилизованная «в русском духе». Из предшествующих явлений может быть названа опера-оратория «Вавилонское столпотворение» А. Г. Рубинштейна. Правда, это произведение в Москве после 1871 года не звучало. Просмотр программ концертов РМО интересующего нас времени позволил обнаружить любопытный факт: 22 ноября 1880 года в Москве в 5-м симфоническом собрании исполнялась ария Иоанна с хором из оратории «Иоанн Дамаскин» Б. А. Шеля (Фитингофа) на слова А. К. Толстого. Автор нескольких опер, не имевших успеха на сцене Мариинского театра, там же поставленных балетов, значительного числа оркестровых и вокальных пьес, Фитингоф-Шель написал свою ораторию в 1879 году (издана литографским способом в 1880-м). Это очень большая по размерам вещь, содержащая симфонический пролог и пятнадцать вокально-оркестровых номеров: арии, дуэты, речитативы, хоры. Использован почти весь текст поэмы Толстого. По общим очертаниям формы оратория напоминает «Страсти» баховской эпохи, но музыкальный язык ее ближе всего к Шуману, Листу. Оратория Шеля не случайно совершенно неизвестна и забыта. Она от начала до конца вторична, мелодика ее — невыразительная, стертая.

Невозможно установить, слышал ли Танеев исполненный в концерте отрывок из оратории Шеля, но сам факт, вероятно, был ему известен: симфонические концерты РМО всегда были в сфере внимания и интереса музыкантов — Танеев в это время был в Москве.

Стихи и поэмы А. К. Толстого к 80-м годам стали излюбленными в вокальном творчестве русских композиторов. К ним часто обращался Чайковский (в ор. 6, 38, 47, 57); в частности, он использовал и отрывок из поэмы «Иоанн Дамаскин» — «Благословляю вас, леса» (1880). Танеев в 1877 году написал романс «Не ветер, вея с высоты». Но для избрания в качестве текста кантаты строфы «Иду в незнаемый я⁸ путь...» из толстовского «Дамаскина» были, несомненно, важные соображения, относившиеся не только к поэтическим достоинствам стихов.

Поэма А. К. Толстого написана в 1858 году. Издания произведений этого поэта в библиотеке Танеева отсутствуют (возможно, не сохранились), но легко предположить, что он пользовался либо изданием «Стихотворения графа А. К. Толстого» (Спб., 1867), ли-

⁸ В кантате Танеева — «в неведомый мне».

бо двухтомным Полным собранием стихотворений А. К. Толстого (Спб., 1876—1877).

Толстой написал «Иоанна Дамаскина» в годы, когда ему удалось освободиться от тяготившей его придворной службы, и можно усмотреть обобщенные автобиографические черты в поэме, воспевающей свободное поэтическое творчество. Известный литературовед О. Ф. Миллер писал: «...Толстой своим „Дамаскином“ приведен был к такому же взгляду на *общественное служение поэта*, к какому... пришел и Пушкин [...]: „...Обходя моря и земли, Глаголом жгя сердца людей“» (Миллер, 1912, с. 100).

В поэме двенадцать глав, каждая из них содержит законченный сюжет и является эпизодом из жизни героя — знаменитого христианского церковного писателя, поэта-гимнолога VII—VIII вв. Иоанна из Дамаска. Он был крупным сановником при дворе халифа, прославился своими сочинениями, направленными против иконоборчества.

Жития Дамаскина — греческое, арабское — восходят к древним источникам: они подробно воссоздают биографию ученого и поэта. Покинув халифа, он поселился в монастыре, где на него был наложен запрет сочинять, писать что-либо. Иоанн долго повиновался. «Однажды, — говорится в арабском жизнеописании Дамаскина, — умер старец-монах... У него был родной брат, который сильно печалился вследствие разлуки с ним и не мог удержаться от плача и скорби... И просил авву Иоанна составить для него благозвучный тропарь в виде утешения в его скорби... И сочинил ему [Иоанн] тропарь, который до сего дня читается при погребении и которым постоянно пользуются, — [тропарь] прелестный, прекрасный, изящный, красивый, начало которого таково: „Поистине, | Все вещи суетны и преходящи“» (Дамаскин, 1913). На поэта было наложено наказание, но затем он был прощен и оставшиеся годы жизни посвятил песнотворчеству.

А. К. Толстой без отступлений воспроизводит канонизированную биографию Иоанна Дамаскина. 8-я глава представляет собою тропарь, сложенный Дамаскином для брата монаха, излагается от его имени и является поэтическим вариантом церковного текста, приписываемого этому автору. В нем свободно претворены мотивы Екклесиаста. Танееву были знакомы жизнь и труды Дамаскина. В законспектированной Танеевым — учеником консерватории книге Д. В. Разумовского «Церковное пение в России» 4-я глава 1-го выпуска посвящена Иоанну Дамаскину. Автор дает жизнеописание и указывает на труды Дамаскина, имеющие значение для развития пения: «...Иоанн написал двадцать шесть умилительных стихир и мелодию для них» (Разумовский, 1867—1869, с. 42). Эти сочинения древнего гимнографа были широко распространены в то время.

Избирая отрывок поэмы, Танеев был последователен в достижении цели. Поскольку он собирался («по чисто музыкальным соображениям») создать кантату упоминавшегося типа, такой

герой и такой текст отвечали его задаче: он воспользовался стихами А. К. Толстого как поэтической обработкой канонического текста. Отсюда прямо вытекала оправданность использования древнерусских песнопений, что и было главным художественным стремлением композитора. Танеев отказался от обращения непосредственно к церковному тексту: духовная цензура не разрешила бы в этом случае исполнение вне церкви. В церкви же не допускалось использование инструментов, да Танеев и не собирался писать собственно церковную музыку.

Танеев взял для кантаты лишь одну большую строфу 8-й главы. Всего строф пять, они построены аналогично (вопросо-ответная структура), и особую роль в них играет девятая строка. Она варьирует основную мысль тропаря: «Все пепел, призрак, тень и дым». Но в пятой строфе девятая (и десятая) строка совсем иная: «Но вечным сном пока я сплю, Моя любовь не умирает». Последняя строфа во многих отношениях отличается от первых четырех: она более обобщенна, более выразительна, а главное, наполнена гуманистическим, жизнеутверждающим духом и смыслом.

Важнейшим моментом в создании кантаты был выбор основной музыкальной темы, которую композитор намеревался ввести в произведение. Задача была тем ответственнее, что древнерусская мелодия входила в русскую светскую профессиональную музыку впервые как основа целого произведения⁹. Напев «Со святыми упокой» удовлетворял Танеева во многих отношениях: он выступает символом утешения и надежды; слова, на которые он распевается, совпадают по смыслу с текстом поэмы А. К. Толстого; главное же — как музыкальная «тема» он выразителен и прекрасен¹⁰.

Существует по крайней мере несколько музыкальных версий упоминаемого песнопения. Оно пелось по-разному в знаменном, киевском, греческом распеве, видоизменялось с течением времени. В старообрядческом обиходе, сохранившем более древние стилистические пласты, находится совершенно отличный от возникших позднее; мелодическое движение здесь более плавное — нет ни одного скачка на кварту (см.: Обиход, 1911, с. 427 об. — 428). Близкие версии отражены в рукописном «Обиходе на линейных нотах» конца XVII — начала XVIII века (ГБЛ, ф. 379, № 107, л. 96 об. — 97).

Танеев не стремился к таким «архаическим» глубинам — эта тенденция характерна для более позднего времени. Он остановился, как показывает сравнение рукописи композитора с доступными источниками, на одном из вариантов, напечатанных в первом

⁹ Известно, что мелодический оборот так называемой «кулизмы средней» первого гласа звучит в опере Глинки «Иван Сусанин» — в интродукции, в фуге «В бурю, во грозу» и в эпилоге (см.: Протопопов, 1961, с. 213).

¹⁰ В. В. Стасов считал этот напев «истинно гениальным» (Стасов, 1967, с. 226).

известном издании всего круга песнопений, своего рода первоисточнике (Обиход, 1772, с. 346—346 об.). Экземпляр этого издания имеется в собрании Разумовского, и это дает основание предположить, что Танеев им и воспользовался. Песнопение совершенно точно выписано (разные распевы) в тетради эскизов «Иоанна Дамаскина» (В¹, № 172; см. факс. 2).

Там же — «Вечная память». Может быть, композитор колебался, который из двух напевов выбрать, а возможно, думал включить в кантату также и «Вечную память». В автографе подчеркнут вариант, на котором композитор остановил свой выбор.

С момента принятия этого решения, собственно, и начинается работа над кантатой, ибо напеву была уготована особая, огромная роль в произведении. Он должен был появляться целиком неоднократно, пропизывая структуру и звучание кантаты. Но напев был слишком длинен: если вообразить себе его разделенным на такты, то, при счете на $4/4$, тактов будет восемнадцать. И Танеев начинает работать — сокращать, конструировать свой, «авторский» вариант темы, причем ни один ход мелодии не был приведен композитором. Он испробовал более десяти вариантов сокращений и лишь в конце следующей страницы рукописи нашел окончательный текст, который, таким образом, можно назвать танеевской редакцией напева.

В ней сохранены все особенности подлинника, в частности преобладающее поступенное движение (во второй половине — исключительно поступенное), что характерно для древнерусских песнопений, тождество начального и конечного звуков. Напев оформлен метрически, что в данном случае было неизбежно и обязательно, причем затакт перед 4-м тактом введен с учетом ямбического метра поэмы Толстого. Структура получившегося в результате периода очень своеобразна: хотя композитор свел мелодию к традиционному для классической европейской музыки восьмитакту, в нем совершенно отсутствует квадратность. Он асимметричен, делится на неравные части — 3 и 5 ($2+2+1$) тактов. В этом проявилась чуткость композитора, знание подлинных образцов.

Излагая в кантате основную тему многоголосно, Танеев решал сложнейшую проблему гармонизации этого одноголосного напева. Напев в то время был общеупотребителен, включался во все издания панихид. В личной библиотеке Танеева (МГК) имеются ноты интересующего нас песнопения в издании Придворной певческой капеллы (А. Львова), где на странице 16 оно помещено в следующем виде (тактовые черты введены нами):





Оставив в стороне промахи голосоведения, отметим довольно грубое вмешательство в ладовую природу напева — введение гармонического минора. Постоянное употребление вводного тона, а также септаккорда второй ступени исказило характер мелодии. **Именно так, будучи санкционирован авторитетом капеллы и ее руководителя, погребальный напев звучал в то время всюду.** Танеев тщательно избегает хроматики (о диатонизме древнерусских мелодий писали и Ларош, и Разумовский). Натуральный минор, преобладающая плагальность, окончание на субдоминанте — все это возвращает мелодии подлинность, первозданность, строгий, сосредоточенный характер:



О том, насколько приближается звучание заубойного напева в изложении Танеева к подлинным старым образцам, можно судить, сравнивая его, например, с «Херувимской» из рукописного сборника конца XVII века, опубликованной Ю. В. Келдышем (1972, с. 67—68), — буквально совпадают начальный и некоторые другие мелодико-гармонические обороты.

Задумывая писать кантату на открытие храма в честь 1812 года, Танеев проектировал ее в восьми частях, приближаясь к образцам кантат-ораторий, каких много было, скажем, в немецкой музыке эпохи барокко. Строение «Иоанна Дамаскина» иное. В кантате всего три части, обрамленные вступлением и заключением. I и III части — фуги (тональность обеих — фа-диез минор). II часть — аккордово-гармонического склада (ре-бемоль мажор), короткая (всего 28 тактов), незамкнутая; следующий за ней небольшой раздел связующего характера также аттасса переходит в финал. Такое строение, с нашей точки зрения, восходит к отечественной традиции — хоровому концерту рубежа XVII и XVIII веков. Один из характерных образов — концерт В. П. Титова «Небеса убо достойно» — контрастный трехчастный цикл, где крайние части имеют полифонический, а средняя — гомофонно-гармонический характер (она контрастирует также масштабами и ладом — минорная среди мажорных частей); в то же время в концерте есть структурное единство, поскольку финал в некоторых отношениях воспринимается как реприза, повторяя тональность, метр и фактуру I части (см.: Скребков, 1948). Но еще больше общего между «Дамаскином» и духовными концертами Д. С. Бортнянского.

Имена Бортнянского и Танеева никогда не звучали рядом. В литературе о Бортнянском Танеев не называется в числе музыкантов, наследовавших его традиции (С. С. Скребков в названной статье, содержащей интересные и глубокие наблюдения, говорит о нитях, ведущих к Глинке, Римскому-Корсакову, Чайковскому и Рахманинову). Нет сопоставлений с музыкой Бортнянского и в работах о Танееве.

Отчасти это, вероятно, объясняется тем, что во времена Танеева в его среде преобладало критическое — и даже, как мы теперь полагаем, излишне критическое — отношение к духовным сочинениям Бортнянского. Наше понимание этого композитора углубилось, расширилось. Ю. В. Келдыш (1965) пишет о Бортнянском как русском национальном художнике, с именем которого связана новая пора расцвета русского хорового концерта. Исследуются пути освоения Бортнянским древних мелодий, ибо именно этот мастер был первым, кто на рубеже XVIII—XIX веков обратился к знаменному распеву и другим старинным песнопениям (см.: Рыцарева, 1973).

Высказывания Танеева о Бортнянском нам неизвестны, но музыке этого композитора Сергей Иванович, без сомнения, знал; в частности, он интересовался работой Чайковского над редактированием музыки Бортнянского (1881—1883). В выпусках 2—5 нахо-

дятся однокорные четырехголосные концерты, которые нас наиболее в данном случае интересуют. Хоровой концерт был в России очень важным жанром, ибо именно в нем к концу XVIII века складывались отечественные циклические формы. Концерты Бортнянского стилистически близки западноевропейскому классицизму. О глубоком сходстве Бортнянского с Моцартом писал еще Серов. Классицистские черты, как и моцартианство, должны были импортировать Танееву, ибо в эти же годы он углубленно изучал классический стиль и писал струнные ансамбли с открытой ориентацией на Моцарта. В концертах Бортнянского, очень разнообразных по содержанию, наиболее привлекательны страницы, исполненные сосредоточенных размышлений и в то же время проникновенно лирические. Многие начальные разделы здесь Largo или Adagio — «темпо-образы», которые станут характерными для Танеева. В выражении чувств Бортнянский сдержан, ему не свойственна открытая эмоциональность.

В хоровых концертах Бортнянского выработалась определенная повторяющаяся структура (см.: Скребков, 1948; Келдыш, 1965). Как правило, они трехчастны, причем крайние части подвижны, в четном метре; средние, трехдольные, — лирический центр; финалы — полифонического характера, иногда в форме фуги. Сходство цикла «Иоанна Дамаскина» со строением концертов Бортнянского в общих чертах несомненно. Проявляется оно и в деталях. Так, между медленной частью и финалом концерта № 26 находится небольшое модулирующее связующее построение речитативного склада, в концерте № 32 до минор (Чайковский считал его лучшим, этот концерт нередко исполнялся в Москве) есть семитактовый переход от ля-бемоль-мажорного Largo к фуге-финалу. Сочинения Бортнянского пользовались огромной известностью как вершина русского музыкального барокко. Связь же Бортнянского с более ранним партесным пением уводит эту традицию в глубь веков.

История создания кантаты «Иоанн Дамаскин» не отражена в литературных документах. Но о ней ярко рассказывают сохранившиеся нотные эскизы. Черновой автограф кантаты представляет чрезвычайный интерес еще и тем, что позволяет судить о важных, основополагающих чертах музыкального мышления Танеева, сложившихся и проявившихся уже в это время, о взаимосвязи индивидуальных особенностей творческого процесса и художественного результата.

Работая над тематизмом, создавая разного рода подготовительные упражнения, композитор «испытывает» темы во многих отношениях, но прежде всего — их способность к развитию (имитационная полифония) и соединению с другими темами (контрастная полифония). Многочисленные каноны, фугаты на избранную тему, по меткому наблюдению В. В. Протопопова (1947а, с. 63), обогащали слух Танеева, способствовали выработке существенной черты его зрелого стиля — постоянно ощутимой мелодической природы многоголосия.

Опыты сочетания тем никогда не являются у Танеева самоцелью; они отражают драматургический замысел, заботу о форме целого и, шире, коренную черту танеевского музыкального мышления — концептуальность. В связи с этим постоянная забота Танеева — финалы циклических форм. В эскизах «Дамаскина» это проявляется очень наглядно. Уже на обороте второго листа, то есть в самом начале эскизной работы, появляется пометка «Finale». Она относится к сочетанию основного напева и новой темы (возможно, для фуги), не вошедшей в произведение. Танеев уже на этой ранней стадии разработки замысла (когда не существовали еще темы I и II частей) был твердо уверен в предназначенности избранного напева для финала. Около двадцати раз выписывает он мелодию на одной из двух строчек клавира (большей частью в басу), оставляя другую для разнообразных тематических и контрапунктических сочетаний. Уже здесь возникает вариант основной темы с начальным ходом на кварту вверх из-за такта — без сомнения, с ориентацией на ямбический метр поэмы. Под одним из вариантов подписаны слова «Прийми усопшего раба», что дополнительно свидетельствует о «финальной» функции напева, ибо это предпоследняя строка избранного композитором поэтического отрывка.

На нескольких листах прослеживаются два параллельно протекавших процесса: полифонической разработки «Со святыми» и поисков, кристаллизации темы фуги для финала. Тотчас же вслед за утвердившимся вариантом напева, на обороте 1-го листа и далее, тема эта проводится в увеличении в виде канона, причем с вариантами одновременного вступления голосов. Однажды рождается проведение напева в увеличении и трехдольном размере, так, как она прозвучит в финале вместе с темой фуги.

Поиск темы фуги проходил как поиск противосложения к основной теме. Создав очередное противосложение, композитор разрабатывает его, в свою очередь, как самостоятельную тему, все более приближаясь к окончательному тексту темы фуги (с оборота 4-го листа до оборота 10-го, где около темы написано «Лучше»). Изменения продиктованы требованиями, которые автор предъявлял к теме фуги финала: она должна была обладать интонационной и тематической энергией. Окончательная редакция темы впервые зафиксирована в контрапункте с напевом «Со святыми» (см. факс. 3).

Так монотематизм — важнейшее качество и особенность драматургии циклических форм Танеева — рождался, вытекал все из того же богатого полифонического источника. Но не только генезис танеевского монотематизма заключался в полифоническом складе мышления автора, а также и существенное его функциональное свойство: создание и закрепление интонационного единства произведения, что в высокой степени присуще полифоническим формам вообще.

Тематизм «Иоанна Дамаскина» имеет разные истоки. Можно обозначить три основные сферы, три круга образов-тем. Одна из

них исходит из лирических тем Чайковского, шире — из русской романсовой мелодики. Эта сфера доминирует в I части кантаты — своеобразной сонатной форме, где главная партия изложена в виде экспозиции фуги. Тема фуги I части, проникновенная и непосредственно эмоциональная, выражает одновременно чувства печали, скорби — и надежды:

34 *L'istesso tempo*

И - ду в не - ве - домый мне:
 путь, и - ду меж стра - ха и на -
 де - ды; мой взор у - гас, Э - сты -

Начало этой темы (первые восемь звуков) — два мотива, построенных по принципу опевания; этот принцип, один из ведущих в лирическом тематизме Чайковского, играет большую роль на протяжении всей темы. Танеевское в теме — роль тритона. Уменьшенная кварта, увеличенная кварта образуются и по горизонтали, и по вертикали, прямо и скрыто и придают теме особую, вызывающую к развитию напряженность (они отмечены в нотном примере 34). В продолжении ее есть прямое сходство с баховской темой из 1-го номера «Страстей по Иоанну».

Побочная партия — «надгробное рыдание», напоминает горестные, экспрессивные образы Чайковского не только типом мелодики, но и пронизывающей ее повторностью и секвентностью:

35

(9)

Мой взор у - гас, ос - ты - ла грудь,

Мой взор у - гас, ос - ты - ла

Мой взор у - гас, ос - ты - ла

Мой взор у - гас, ос - ты - ла

не внем - лет слух, со - мкну - ты веж - ды,

грудь, не внем - лет слух, со - мкну - ты веж - ды,

грудь, не внем - лет слух, со - мкну - ты

грудь, не внем - лет слух, со - мкну - ты

36 *Allegro*

В тот день, ко-гда тру-ба вос-тру- бит ми-
. из пре- ста- влень- е

38 Andante sostenuto

Но вечным сплю, но вечным сплю, но вечным сплю, но вечным сплю.

У темы II части была предшественница — начальная тема кантаты «Я памятник себе воздвиг», тоже четырехголосный хор без сопровождения, звучащий торжественно и вместе с тем благоговейно. Но эта музыка была менее органичной, и плагальность ее (выдержанная строго) была несколько нарочитой. Творческая индивидуальность Танеева здесь еще себя не проявила.

37 [Moderato]

Я па-мят-ник се-бе воз-двиг не-ру-ко-твор-ный;
к не-му не за-рас-тет на-род-на-я тро-па.

К хоральным темам примыкает неоднократно возникающий в I части (обычно на гранях разделов формы) и порученный аккордам оркестра обиходный напев «Упокой господи душу усопшего раба твоего»:

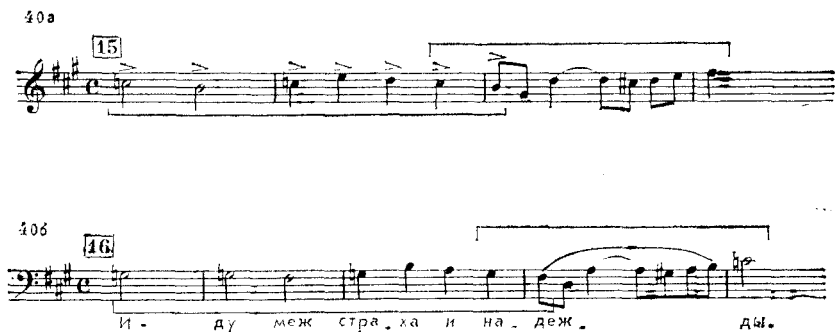
39

Упокой господи душу усопшего раба твоего.

Тематизм «Иоанна Дамаскина» оказывается, однако, отнюдь не разнородным. Танеев сумел найти средства цементирования произведения. Одно из них лежало в области самого темообразования и было для Танеева не новым: оно уже было применено композитором в консерваторском квартете ре минор, в разработке которого тема фугато синтезирует обе темы экспозиции.

Этот прием оказался для Танеева органичным. В «Дамаскине» несколько таких синтезированных тем, и появление каждой

из них весьма важно в общем развитии. Первый раз такая тема появляется в зоне кульминации разработки I части (ц. 15) и представляет собой сочленение начала темы панихиды с началом темы главной партии:



Иной вариант сопряжения тех же тем использован в конце I части (пример 41), где произведена своего рода перестановка: темы поменялись местами, и конец напева звучит уже как вторая половина темы в партии сопрано, дублируемой флейтами, гобоями и скрипками на *ff*. На этот раздел репризы, функционально приближающийся к коде, приходится кульминация всей части. Важно отметить, что интонационный материал напева «Со святыми» здесь впервые звучит в вокальной партии:



В заключительном разделе фуги III части (от ц. 18) темы фуги и напева сочетаются иначе: основной напев (в увеличении) «вставлен» вместо четырех тактов развивающей части темы фуги, после чего идет ее окончание. Приводим эту тему так, как она звучит при своем третьем полном проведении — у сопрано (3-й такт после ц. 22):

42

В тот день, ког-да тру-ба вос-тру-бит

ми-ра пре-став-лень-

е, при-и ми-у-соп-

ше-то ра-ба в тво-и не-

бес-ны-е се-лень-я.

Синтез тем фуг I и III частей с главным напевом был важным моментом взаимодействия тематического материала «по горизонтали». Большие возможности открывали «вертикаль» — контрастная полифония. Каждая из главных тем звучит одновременно с упомянутым напевом, и происходит это также на важных в драматургическом отношении этапах. В I части соединением темы главной партии и напева знаменуется начало разработки (около ц. 13), да и вообще вся разработка происходит под знаком этого контрапункта; в кульминации (см. пример 41), где появляется синтезированная тема, это соединение также настойчиво проводится. В финале, тема фуги которого сочинялась как противосложение к главной теме, контрапункт этих двух тем звучит от ц. 18 до конца фуги (ц. 31).

Напев «Со святыми упокой», таким образом, пронизывает почти всю кантату, при этом он понимается и трактуется двояко: это образ и неизменный, и меняющийся, значимый сам по себе — и взаимодействующий с другими.

Танеев цементирует кантату и другими интонационными связями разных разделов. В недрах вступления (ц. 2) появляется нисходящий мотив из трех звуков (малая секунда и чистая кварта), который предвосхищает и готовит начальные интонации главной партии I части. Чистая кварта с последующей секундой дважды звучит в двух первых тактах удержанного противосложения темы первой фуги (3-й и 4-й такты после ц. 3). Побочная партия вырастет из главной, это ясно заявлено тождеством мотива нисходящей малой терции и восходящей чистой квинты. Опорные звуки темы фуги III части — те же (в обращении): кварта — терция. Много лет спустя на общих опорных звуках будет построено родство тем квинтета ор. 30.

Характер тематизма существенно повлиял на формообразование кантаты. Вступление развивает древний напев, восходящий к народно-песенным истокам, вариационно — тема и четыре куплета. Тут использованы традиционные для русской музыки приемы варьирования: меняется тембр (тема в первой вариации — у струнных инструментов, во второй — у валторн), модифицируется лад (третье проведение, неполное — в гармоническом миноре), введение подголосочного контрапункта (последняя вариация). Звучание напева «Со святыми упокой» на протяжении всей кантаты в разных мелодических, гармонических, фактурных, тембровых, контрастно-полифонических вариантах можно также трактовать как рассредоточенные вариации (в широком смысле).

Интерес представляет форма I части, сочетающая в себе полифонические принципы формообразования и сонатность. Анализируя фугу I части, Протопопов (1962, с. 137—138) связывает с ее песенно-романсным тематизмом проникновение вариационности, влияние куплетно-вариационных форм, развитие глинкавской традиции. Варьированных проведений темы шесть, и вместе они составляют главную партию. В пользу трактовки I части «Дамаскина» как сонатной формы говорят и оркестровая связка между темами, и тональное соотношение тем (фа-диез минор — до-диез минор), и далекие «разработочные» тональности перед возвращением экспозиционного материала. В то же время создается впечатление, что композитор «уходит» от сонатности. Зеркальная реприза представляет вторую тему в си миноре. Главная партия в основной тональности (ц. 23) приходит вместе с тоническим органическим пунктом, сохраняющимся до конца части в течение восемнадцати тактов, и потому звучит как кода.

Такая неярко выраженная сонатность позволяет считать возможной и трактовку формы I части как «модулирующей». Можно представить ее и как двойную фугу, где второй темой будет «Со святыми упокой». В этом случае до-диез-минорная тема — эпизод, а экспозиция второй темы — как бы второй цикл «вариаций» (от ц. 13). Здесь нет строгих тонико-доминантных соотношений, шесть проведений идут от звуков *ми* (тромбоны), *соль* (струнные), *до* (трубы), *соль, до* (тромбоны), *соль* (трубы); последние пары проведений — стретты. Контрапункт первой темы и «Со святыми» в ц. 23 при таком истолковании — сокращенная совместная реприза. Так или иначе, I часть дает многократное, постоянно обновляемое звучание обеих тем.

Мы уже говорили о ладовом, тембровом, фактурном контрасте, какой составляет средняя часть цикла. Песенный характер темы определил форму этого раздела: II часть — период (с расширениями и дополнением). Наконец, «баховский» тематизм финала обусловил появление более классической, строгой фуги.

Тембровая драматургия кантаты также внутренне оправдана. Важную роль играет соотношение оркестрового и хорового звучания. Большая арка «вступление — заключение» основана на тождестве тематизма (основной напев в четырехголосном изло-

жении) при контрасте тембров (оркестр без хора — хор без оркестра). Очень действенна группа медных духовых. Упоминание в тексте о трубе, которая «вострубит мира преставление», вызвало некоторые звукоизобразительные эффекты (и это едва ли не единственное, в чем сказалось воздействие стилистики генделевских ораторий). Потрясающе звучит перед самым заключением проведение первой темы I части у тромбонов, тубы и труб (ц. 32). Лирическая тема превращается в апофеоз.

С созданием «Иоанна Дамаскина» в русской музыке появился лирико-философский тип кантаты. Поиски Танеева увенчались выдающимся художественным успехом. Следуя избранному направлению, он создал одно из лучших своих произведений. Несмотря на большое количество написанных ранее сочинений, он обозначил «Дамаскина» как opus 1.

Богатство и жизненность содержания, обращение к вечным темам жизни и смерти, гуманистическая их трактовка, глубокий симфонизм выдвигают первую кантату Танеева в ряд лучших созданий русской музыки.

Это подлинный «русский реквием», в котором эстетически прекрасное немислимо вне пафоса этического. От «Иоанна Дамаскина» ведут в будущее многие нити. Прежде всего, кантата № 1 лежит на пути к более поздним произведениям самого Танеева — к хорам а capella, к возвышенно-философской проблематике кантаты «По прочтении псалма».

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Первые свои романсы — «Летнюю ночь» и «Изменой слуга палатина убил» — Танеев написал, еще учась в консерватории. Вторая редакция «Колыбельной» явилась последним его сочинением. Произведения эти разделены более чем четырьмя десятилетиями. Это период, охватывающий весь творческий путь композитора, на протяжении которого он написал десятки камерно-инструментальных ансамблей и хоров, симфонические произведения, оперу, кантаты. В то же время это и важнейший период в истории русского романса, отмеченный не только созданием шедевров Чайковского и Римского-Корсакова, но и существенным развитием самого жанра. В 90-х годах выступил с романсами Рахманинов, затем — Метнер, Стравинский, Прокофьев (см.: Васина-Гроссман, 1956).

Танеевым написано пятьдесят пять сольных камерно-вокальных сочинений. Сорок из них были опубликованы при жизни композитора, остальные, подготовленные к печати по рукописям автором данной книги, увидели свет совсем недавно (см.: Танеев, 1979—1981). Такое количество может показаться небольшим. Но это и важная часть творческого наследия Танеева, и существенное звено в процессе движения и развития жанра романса в отечественной музыке.

На протяжении танеевского творчества романсы располагаются хронологически неравномерно. За первые тридцать лет написано двадцать восемь (сюда входят и те пятнадцать, которые не публиковались при его жизни), а за годы 1908—1912—двадцать семь романсов. Если еще учесть, что романсы, создававшиеся начиная с конца 70-х годов, были опубликованы под ор. 17 лишь в 1905 году, станет ясно, что камерно-вокальная музыка Танеева — явление XX века. В ней сосуществуют и сложно взаимодействуют черты традиционные, сложившиеся в мировой и особенно русской камерно-вокальной музыке предшествующих десятилетий, и черты новые, уже всецело связанные с нашей современностью.

В связи с романсовым творчеством большинства русских классиков естественно возникают две важные проблемы: их тесная связь с оперой и жанровая характеристика. Романсы Танеева не связаны с оперным творчеством. И дело не в том, что он написал

только одну, и то крайне «нетипичную» для русской музыки оперу. В XIX веке Балакирев был едва ли не единственным из крупных русских композиторов автором романсов, не писавшим опер. Позже такое явление встречается чаще. Метнер, Мясковский, Свиридов — композиторы очень разные, но равно далекие от оперного жанра — активно работали в сфере камерно-вокальной музыки. Но еще важнее не отсутствие непосредственной связи между романсовым и музыкально-сценическим творчеством того или иного композитора, а отсутствие связи эстетико-стилистической. Многие романсы Чайковского, например, легко представить себе включенными в ткань оперы в качестве арии, ариозо, части дуэта. Но даже у Рахманинова, его близкого преемника, подобное можно себе представить разве что по отношению к немногим, преимущественно ранним романсам (да и то их легче мысленно вообразить не в его же операх, а в русских операх предшествующего периода). У Танеева, кажется, ни один романс не может быть поставлен в условиях оперы.

Правда и то, что значительные изменения происходили в самой опере, и, вероятно, не могло не быть связи между тем, что из оперы уходили законченные арии, а из камерно-вокальной музыки — романсы ариозного типа. Уменьшение и даже сведение на нет связей с оперной эстетикой означало известное снижение качества демократичности. Поэтика столь демократического жанра, каким была русская опера XIX века, предполагала обращенность к широкой аудитории. Кроме того, романс ариозного типа был носителем открытого и как бы наделенного конкретной биографией лирического героя.

Проблема жанровой природы романса решается в творчестве Танеева сложно и неодинаково на разных этапах. В отдельных (и, кстати, превосходных) его произведениях мы видим продолжение жизни традиционных для русской вокальной лирики жанров: элегии («Когда, кружась»), антологического («Рождение арфы»), танцевального романса («Маска» из последнего опуса) и др. Порой жанровые черты выступают опосредованно, завуалированно; так, лирическая прелюдия-пейзаж «Островок» наделена чертами колыбельной. Но в целом жанровая характеристика (а еще более — связи со сферой бытового музицирования) в вокальном творчестве Танеева ослабляется. Несколько жанрово определенных пьес, в том числе две баллады на слова Жуковского, композитор не считал нужным опубликовать. Можно думать, что написанные в середине 90-х годов «Венеция ночью» и «Серенада» не были включены в ор. 17, а напечатаны отдельно под ор. 9 именно по признаку более выраженной жанрово-бытовой их природы.

Интересы С. И. Танеева в области литературы и, в частности, поэзии были очень широки и разносторонни. Он превосходно знал классику русскую и западноевропейскую, французские и итальянские стихи читал в подлинниках. Знал он и современную отечественную литературу, а со многими ее деятелями был лично знаком. Сергей Иванович был в курсе самых новых явлений русской ли-

тературы. Весной 1877 года в письмах из Парижа сообщает он о частых встречах с И. С. Тургеневым, беседах с ним по поводу только что написанного и опубликованного романа «Новь» (см.: ЧТ, 1951, с. 383). Летом 1895 года в Ясной Поляне Танеев присутствовал при чтении Л. Н. Толстым еще не заверщенного романа «Воскресенье» — а это произведение было центральным событием русской прозы конца века.

В области поэзии Танееву было хорошо известно множество явлений, объединявшихся названиями «символизм» и «декадентство». В дневнике 1895 упоминается только что вышедшая книга стихов К. Д. Бальмонта «В безбрежности». В личной библиотеке Танеева (часть, хранящаяся в ГДМЧ) находится сборник стихотворений В. Я. Брюсова «Chefs d'oeuvre» с дарственной надписью: «Мы путники ночи беззвездной, | Искатели смутного рая. Сергею Ивановичу Танееву с глубоким уважением от автора. 25.VIII.95». Там же есть томик стихотворений А. А. Курсинского, подаренный автором Танееву 20 декабря 1895 года «в знак самой горячей привязанности и безграничной преданности». Курсинский, близкий друг Брюсова, участник альманахов «Северные цветы» и «Гриф», был в середине 90-х годов учителем сына Л. Н. Толстого; он сблизился с Танеевым в Ясной Поляне (вечером 21 августа 1895 года они в яснополянском саду, как отмечено в дневнике композитора, читают стихи «русских декадентов»). Приведенные даты показывают, что Танеев был знаком с новым поэтическим направлением от его истоков. Выходившие маленькими тиражами сборники «Русские символисты» (первые три выпуска — от весны 1894-го до весны 1895 года) — это были самые первые плоды русского поэтического «декадентства» (явления в то время сугубо московского: именно здесь развивалась деятельность всех упомянутых поэтов, в том числе самого тогда влиятельного — Бальмонта).

Связи Танеева с этим кругом поэтов поддерживались в следующие годы и особенно активизировались в 1905 году. Андрей Белый (Б. Н. Бугаев, которого Танеев знал еще ребенком, сын профессора Московского университета) вспоминает, как весной 1905 года Сергей Иванович явился «в гнездо символистов» и как «обнаружился ряд интересов, связывающих: Греция, ритмика; скоро уже стали мы посещать его „вторники“ (Эллис, я, Батюшков, Эртель, С. М. Соловьев)» (Белый, 1933, с. 467). Дневники Танеева также отражают общение с этими литераторами. Однажды (4 апреля 1905 года) Сергей Соловьев читал у Танеева свою поэму. Регулярно бывал Л. Л. Кобылинский — поэт и переводчик, писавший под псевдонимом Эллис. В дневнике 1907 года Танеев отмечает чтение журнала «Перевал».

Особый интерес представляет общение Сергея Ивановича с Андреем Белым — прозаиком, поэтом, теоретиком символизма, крупным стиховедом. Преимущественное внимание А. Белого было направлено на изучение проблем ритма в поэзии и связей поэзии с музыкой; его достижения в этой области были очень значительны и оказали влияние на русское и советское стиховедение сле-

дующих десятилетий. Один из разделов книги А. Белого «Символизм» — «Лирика и эксперимент» — написан под влиянием идей Танеева, прежде всего связанных с теорией былинного стихосложения, на что указывает сам А. Белый (1910, с. 254—255). В упоминавшихся мемуарах А. Белый (1933, с. 354) вновь указывает: «...беседы с композитором Танеевым ... формировали некогда мой метод разбора стихов».

Дружеское общение Сергея Ивановича с Я. П. Полонским, их переписка также были основаны на общих поэтических интересах.

Интерес Танеева к ритмике былинного стиха проявлялся на протяжении многих лет. Еще в 1898 году (ДII, с. 215) Сергей Иванович «объяснял... размер русского былинного стиха (зависимость его от музыки)» В. Ф. Шинмареву. Речь идет о присущем былинам и духовным стихам музыкальном изохропизме. Спустя девять лет, 14 мая 1907 года, Танеев беседует на эту же тему с М. И. Чайковским: «Я высказал Модесту Ильичу мою теорию стихосложения былинного, которую он нашел вполне верною» (ДIII, с. 321). Изложение этой теории Танеева неожиданно удалось обнаружить в статье Н. Д. Кашкина «Садко. Опера-былина в семи картинах Н. А. Римского-Корсакова». Отмечая новаторство автора оперы в сфере речитатива, Кашкин пишет: «С. И. Танеев сообщил пишущему эти строки очень меткое замечание относительно размера былин, определяемого не количеством слогов или стоп, а напевом, отдельные части которого могут быть подразделяемы на меньшие длительности, причем общая продолжительность напева остается неизменной, а число отдельных длительностей, его образующих, может быть произвольно увеличено. Это дает возможность не только произвольно сокращать или удлинять стих, но и соединять в нем самые разнообразные склады. Этим средством народные певцы пользуются в очень широкой степени и приводят тем в полное недоумение собирателей, незнакомых с музыкой» (Кашкин, 1898, с. 570). Танеевым подмечена важнейшая черта русского народного стиха — неравнострочность (так называемый дисметрический верлибр — им написано, к примеру, «Слово о полку Игореве»). Эта особенность нашла широкое применение и в русской книжной поэзии XX века. В архиве Танеева сохранились опыты фиксации ритма былин и духовных стихов в музыкальных длительностях (см.: В⁷, № 13; В³, № 47).

При рассмотрении камерно-вокального творчества, естественно, в первую очередь встает проблема поэтических текстов. Танеев читал много стихов и активно искал «свой» тексты. В его архиве находится множество стихотворений А. К. Толстого, А. Н. Майкова и других поэтов, переписанных разными почерками (В⁷, № 2, 4).

Однако вплоть до самой середины 90-х годов композитор обращался к традиционной для русской музыки поэзии А. К. Толстого («Колышется море», «Не ветер, вея с высоты») и А. А. Фета (пять романсов). По одному романсу написал он на слова А. Н. Майкова, Н. Ф. Щербины, Н. А. Некрасова.

Важное значение приобрела встреча с поэзией П. Б. Шелли в переводе Бальмонта. До выхода в свет переводов Бальмонта (Шелли, 1893—1899)¹ творчество Шелли не было известно в России; существовали лишь переводы поэмы «Аластор» и драмы «Ченчи». Поэзию Шелли отличает высокая одухотворенность. В системе его философских взглядов и поэтической практике большое место принадлежит пантеистическому восприятию и отражению природы. Певец красоты и гармонии, Шелли, по характеристике советского литературоведа Д. П. Мирского, «создает единственную в мировой поэзии ткань образов и звуков, одновременно трепетно-чувственную и бесплотную» (Мирский, 1937, с. 12). Полное собрание сочинений Шелли на русском языке — это одна из лучших, значительнейших работ Бальмонта-переводчика. «Русский Шелли был и остается трехтомный бальмонтовский. В свое время этот труд был находкой, подобной открытиям Жуковского», — утверждал Б. Л. Пастернак (цит. по кн.: Орлов, 1969, с. 70).

Воодушевленный только что вышедшими стихами, Танеев производит отбор немногого из многих стихотворений. Так, из двадцати трех стихотворений первого выпуска взято лишь одно стихотворение («Пусть отзвучит...»), из второго не выбрано ничего, из двадцати одного стихотворения третьего — «Островок», «Мечты в одиночестве вянут» и «Блаженных снов ушла звезда» (романс написан десятилетием позже). Это сравнительно короткие стихотворения, глубоко лирические; конкретная образность в них «пропущена» через переживание, точнее — настроение, этим настроением обобщена (пейзаж в «Островке» или цепь сравнений в «Пусть отзвучит»). Стихи Шелли — Бальмонта были поэтическим явлением начала XX века; так они воспринимались в то время, так они звучат и теперь. Не случайно они прочно вошли в русскую музыку, послужив основой вокальных и программно-симфонических произведений (симфоническая поэма «Аластор» Мясковского, 1912—1913)².

Следующая группа вокальных сочинений — Десять стихотворений из сборника Эллиса «Иммортели» ор. 26 — целиком основана на переводах из западноевропейских поэтов, сделанных русским поэтом-символистом (Эллис, 1904). И хотя хронологический диапазон подлинников очень велик — от Данте до Метерлинка, — сборники Эллиса также были для Танеева современным событием. Первый выпуск целиком посвящен Ш. Бодлеру — это был первый (правда, пока неполный) перевод «Цветов зла» на русский язык

¹ После этого, в 1903—1907 гг., вышло заново отредактированное издание в трех томах, получившее наибольшую известность (Шелли, 1903—1907).

² Интересно сопоставить внимание композитора к поэзии Шелли с отношением современников к творчеству этого поэта. Так, В. С. Соловьев, цитируя Шелли «по прекрасному переводу г. К. Бальмонта», называет Шелли «самым вдохновенным из английских поэтов» (Соловьев, 1896, с. 619, 620); интересно, что Шелли упомянут и охарактеризован в статье о поэзии Полонского. Об интерпретации Танеева оригинальной поэзии Бальмонта будет сказано в связи с хоровым творчеством.

(восемьдесят четыре стихотворения). И как Бальмонт стал не только первым, но и лучшим русским интерпретатором Шелли, так и переводы из Бодлера, сделанные Эллисом, сохранили значение до наших дней³. Второй выпуск составлен из переводов стихов П. Верлена, Ж. Роденбаха, М. Метерлинка, Ф.-А. Сюлли-Прюдома, Данте, Л. Стекетти, Д. Леопарди, Ф. Ницше, Т. Мура, В. Гюго, Ж.-М. Эредиа, Ш. д'Ориаса, П. Бурже и других поэтов. Закljučают книгу стихотворные переводы (собственно, парафразы) «Из Экклезиаста».

Взяв для своего цикла десять произведений, композитор произвел очень тщательный и не менее симптоматический отбор. Он воспользовался лишь двумя стихотворениями Бодлера, притом не самыми для этого поэта типичными по образному строю. Показательно, что из тридцати двух стихотворений Верлена Танеев не остановился ни на одном. Показателен и выбор одного из тридцати напечатанных стихотворений Ж. Роденбаха. Подборка стихов Роденбаха снабжена эпиграфом: «Красота печали выше, чем красота жизни!..» Но композитор не принял характерное настроение поэта-символиста, с его отрицанием действительности, пессимизмом. Из цикла «Фонтаны» (шесть стихотворений — импрессионистских, изысканных, сложных) он берет самое земное, сравнительно светлое, пейзажное. Из десяти стихотворений Прюдома «Сталактиты» содержат наиболее реалистический образ, самую яркую метафору. Другие — «Данаиды», «Сфинкс», «Чары ночи» — прежде всего очень отвлеченны, да и в художественном отношении гораздо ниже. Метерлинку в сборнике Эллиса принадлежит три стихотворения: вошедшие в цикл Танеева «Отсветы», отчаянно-мистическая «Молитва» и длинная печальная баллада «Жили-были три красные девицы». Не желая, очевидно, пройти мимо творчества очень влиятельного и популярного тогда в России литератора, Танеев взял короткое и опять-таки пейзажное стихотворение. Ницше представлен в «Имморталях» девятью сочинениями, причем эпиграф ко всей группе взят из «Среди врагов». Может быть, это привлекло внимание композитора, но скорее выбор его был обусловлен пафосом жизнеутверждения, не свойственным другим помещенным здесь же стихам этого автора (достаточно сравнить конец «Среди врагов» — «Вновь я жизнь и дух и свет | И дыханье новой силы» — с такими текстами: «Все суета, весь мир — лишь тень!» или «Я как плод упаду на песок | Под дыханьем осенней метели»). Таким образом, Танеев сознательно, целенаправленно и последовательно формировал поэтическую основу цикла ор. 26.

³ Спустя четыре года поэтический цикл Бодлера (полностью) вышел в переводе Эллиса с предисловием В. Брюсова (М., 1908, изд. «Заратустра»). И хотя впоследствии стихи Бодлера переводили К. Бальмонт, В. Брюсов, Ин. Анненский, Вяч. Иванов, М. Цветаева, П. Антокольский, А. Эфрос, В. Левик и другие известные поэты-переводчики, в наиболее полном современном издании (Бодлер, 1970) тридцать семь стихотворений в основном тексте даны в переводах Эллиса — больше, чем любого другого поэта, а порою его переводу (например, «Вступление») отдано предпочтение по сравнению с пятью другими. Кроме того, ряд его переводов помещен в комментариях.

Из крупных русских композиторов Танеев первый в таких масштабах отразил новую поэзию, открыл ей дорогу в музыку. Но художественные достижения на пути претворения символистской поэзии пришли не сразу. Рахманиновские романсы ор. 38 написаны лишь в 1916 году. А до этого появились цикл Гречанинова «Цветы зла» (1911), романсы Ребикова на слова Брюсова и много других эстетически неубедительных произведений. Сама поэзия символизма переживала в свой поздний период (после 1905 года) кризис. Переломные явления в развитии русской лирики горячо обсуждались в печати; острой была полемика между размежевавшимися символистскими журналами «Золотое руно» и «Весы». В предисловии к своей книге, посвященной судьбам символизма, Эллис (1910, с. [I—II]) писал: «...есть ли „кризис современного символизма“ предсмертная агония или перелом болезни и начало выздоровления — такова основная проблема...». В это время три самых видных и талантливых поэта символизма — Блок, Андрей Белый, Брюсов обнаружили тенденцию выхода за рамки философии, эстетики и поэтики символизма; в развитии этого направления обозначились и противоположные признаки: углубление индивидуалистических, мистических настроений и возникновение массы эпигонских декадентских сочинений. Течение распадалось, и лучшие его представители утверждались, каждый по-своему, на новых путях.

Трудно сказать, почему Танеев после 1908 года не вдохновлялся больше в своей вокальной лирике стихами символистов, но можно думать, что названные факты литературной и музыкальной жизни сыграли свою роль.

Все позднейшие романсы Танеева («Стихотворения» ор. 32, 33, 34) связаны с одним-единственным русским поэтом — Я. Полонским. Здесь композитор опять-таки самостоятелен. На стихи Полонского, при всей их явной романсовости (вспомним «Мой костер в тумане светит»), писали немного (по сравнению с Ф. Тютчевым, А. Фетом или А. К. Толстым); даже на стихи Д. Ратгауза или М. Лохвицкой написано вдвое-втрое больше⁴.

Полонский — это и был, и не был возврат к традиционной поэзии, прямое олицетворение связи времен. Поэт, печатавший свои первые стихи в самом начале 40-х годов, учившийся с Фетом и Ап. Григорьевым, знакомый с Белинским, о котором писали Добролюбов и Некрасов, дожил почти до порога XX века. Несмотря на то, что Танеев (как и Рахманинов) нередко обращается к *ранним* стихам поэта, все равно это поэзия современная. И сам поэт — живой человек, современник, знакомый, и поэзия его созвучна новой эпохе в чем-то очень важном. Не случайно в ранних стихах Блока часто встречаются цитаты из Полонского, а в дневнике его

⁴ Из семидесяти пяти романсов русских композиторов на стихи Полонского шестнадцать принадлежат Танееву, единичные — композиторам предыдущей эпохи, Алябьеву и Будахову, по три-четыре — Чайковскому и Рахманинову, а остальные — весьма второстепенным авторам (см.: Рус. поэзия..., 1966, 1969).

выписаны стихи, относящиеся к 50-м годам (см.: Блок, 1928, с. 169). Лиризм, пронизывающий всю поэзию Полонского, оказался близок рубежу веков, возродившему даже такую ветвь лирики, как «цыганская», — тоже ярко отраженную Полонским. Поэзия Полонского своеобразна. Как характерное ее свойство Б. М. Эйхенбаум отмечает «необычайное сочетание лирики с повествованием», а также слияние в ней «сердечных тревог и гражданских жалоб» (Эйхенбаум, 1954, с. 11, 37).

Пути отбора Танеевым отдельных стихов из большого сборника можно проследить и здесь. Исследователь располагает уникальным и многозначительным документом, находящимся в архиве композитора. Это книга стихотворений Полонского (1885), испещренная пометками и потными набросками Танеева (В¹², № 59). На полях издания содержатся эскизы одиннадцати хоров ор. 27 и всех шестнадцати романсов ор. 32, 33 и 34. Эти наброски дают важнейший материал, рассматриваемый далее. Но не меньшее значение имеют неиспользованные обширные эскизы, относящиеся к стихотворениям «Ночь», «Бред», «Песня», менее разработанные наброски «За окном в тени мелькает», «Священный благовест», «То в темную бездну, то в светлую бездну», «Нагорный ключ», «Видение Османа», «Или сердце, что устало», «Корабль пошел навстречу», «Ночью». Кроме того, названия многих стихотворений подчеркнуты в оглавлении — все те, на которые была написана музыка, все, к которым только сделаны эскизы, и сверх того еще «Качка в бурю» (очень любимая Блоком), «Перед отъездом», «Безумие горя», «Двойник», «Опасение» — тоже, видимо, привлекавшие внимание композитора.

Сопоставляя эти три группы стихотворений между собой, а потом все отмеченные с теми, которые не вызвали никакого отклика Танеева, даже подчеркивания заголовка, можно высказать суждения о том, какие стихи подходили, а какие не были нужны Сергею Ивановичу. Так, он отказывается, несмотря порой на значительные «заготовки», от воплощения текстов, уже использованных Чайковским. Интересно также, что ни одно стихотворение не отмечено в большом разделе «Закавказье». Ведь Танеев и бывал на Кавказе, и записывал там народные песни, и любил кавказскую природу. Но, во-первых, эти стихотворения Полонского наполнены этнографическими, историческими сведениями, бытовыми деталями. Во-вторых же, «восточная» тематика в русской вокальной лирике была прочно связана с традициями «кучкизма» (не случайно у Глазунова значительная часть романсов — именно «восточные»).

Суммируя все наблюдения над поэтическими текстами, которые избирал в зрелые годы Танеев, можно установить известные закономерности. Он всегда избирает поэзию высокого качества, притом поэзию современную. Сочетание этих двух критериев не является самоочевидным требованием и отнюдь не входит в задачу каждого автора романсов. Чайковский много писал на современные стихи, но часто это были стихи невысоких художественных достоинств, принадлежавшие перу Д. Ратгауза или К. Романова.

Глазунов брал первоклассную поэзию, преимущественно Пушкина, но это была не современность, а классика.

Танеев не обращался к стихотворениям тех поэтов, которые — сами по себе и, опосредованно, через традицию воплощения в музыке Чайковского, Аренского, потом Рахманинова — апеллировали к открытой эмоциональности (А. Апухтин, С. Надсон). Его привлекала обобщенность поэтического языка, отсутствие конкретных примет быта в стихах. Излюбленные Танеевым сферы образности отражают тенденции эпохи. Исследователь камерной вокальной музыки В. А. Васина-Гроссман отмечает происходившее на рубеже XIX и XX столетий переосмысление многих тем, изменение их удельного веса и характера: уменьшение роли любовной лирики и ее большую сдержанность, особое значение темы природы, жанра романсов-монологов, романсов-размышлений (см.: Васина-Гроссман, 1980).

Танеев был требователен к звуковой стороне стиха; он точно оценивал выразительные возможности того или иного метра. Вот интересное свидетельство, относящееся к годам юности композитора. В эскизной нотной тетради 70—80-х годов находим запись: «1878, май. Во всех романсах, мною до сих пор написанных, меня всегда затруднял в тексте хорей в конце стиха: он придает какое-то однообразие всем мелодиям, мною сочиненным. Я хочу теперь исследовать, как с ним поступали хорошие композиторы. Беру Шуберта и буду смотреть, какие обороты мелодии у него встречаются в тех местах, где есть — ◡». Действительно, на следующих страницах сделано девять нотных выписок из Шуберта, подтекстованных на немецком языке и сопровождаемых условным обозначением метра (см.: В^I, № 409). О внимании Танеева к «устройству» стихов свидетельствует и ряд других документов. Так, в упоминавшемся письме к Я. П. Полонскому от 8 января 1881 года Танеев обсуждает возможности и преимущества воплощения в музыке двух- или трехдольных стихотворных метров. Из письма, адресованного Танееву А. А. Курсинским 25 января 1896 года, видно, что последний подыскивал для композитора стихи, исходя из обусловленных размеров (см.: В^{II}, № 1152).

Сергей Иванович сам писал стихи — писал легко, свободно, быстро (большей частью это шуточные послания друзьям). Метры он избирал преимущественно двухдольные, расположение же рифм в строфе у него разнообразно; сами рифмы были, очевидно, предметом особой заботы автора, здесь он стремился к оригинальности (см., например: ДII, с. 371—372, 422, 424; ДIII, с. 416—417, 419, 445—446). Несколько ранних романсов написано на собственных текстах.

Разные причины в разное время побуждали Танеева сочинять романсы. Живя в Париже, например, он написал несколько вокальных пьес оттого, что на работу над каким-либо крупным произведением не доставало времени (см.: ЧТ, 1951, с. 18). Романсы 70-х

и 80-х годов создавались как некие «страницы альбома», к слушаю. Как уже говорилось, в семье Масловых, близких друзей Танеевых, выпускался рукописный юмористический журнал «Захолустье» — летом, когда Масловы, а с ними и Сергей Иванович жили в небольшом имении Селище Орловской губернии (с 1876 по 1889 год). Сами журналы разыскать не удалось, танеевские же нотные приложения, длительное время находившиеся в архиве Н. Г. Райского, сохранились. Романс «Луна на небе голубом» помечен: «Собрание сочинений Э. Н.⁵ № 1. Премия журнала „Захолустье“». Музыка занимала большое место в интересах и времяпрепровождении обитателей Селища. Это обусловило тесное соприкосновение Сергея Ивановича со сферой бытового музицирования. Некоторые из Масловых и их близких обладали недурными голосами, поэтому Танеев писал и романсы, и вокальные ансамбли (дуэты, терцеты, квартеты) и даже хоры (на слова Пушкина, Фета, Майкова, А. К. Толстого, Козьмы Пруткова, а также самих участников). Здесь есть пьесы юмористического характера — и это едва ли не единственная сфера проявления юмора в музыке Танеева. Ориентируясь на бытовое музицирование, на исполнение в узком кругу друзей, не думая о публикации, Танеев создает вещи непритязательные, доступные, привычные — на традиционные для русских романсов стихотворения и часто в манере Чайковского. Но сделаны эти вещи тщательно, а иногда просто безупречно (в школьном, правда, еще понимании). Ясные гармонические планы, стройная форма — трехчастная или куплетная, экономность средств. Лучший среди романсов, остававшихся неизданными, — «Колышется море» на слова А. К. Толстого.

Рубежным в романсовом творчестве Танеева стал 1895 год. Знакомство с новой поэзией, в частности Шелли — Бальмонта, дало свежий творческий импульс. Впервые им написаны сразу три романса, впервые в вокальной лирике композитора видны новые, свои черты. Но и эти пьесы до времени не издавались автором.

На рубеже столетий очень активизировалась концертная жизнь в области камерного исполнительства. «Кружок любителей русской музыки» (Керзинский кружок) от момента своей организации в 1896 году до 1905 года пропагандировал преимущественно камерно-вокальную музыку. Танеев был тесно связан с Керзиными, с выступавшими в их концертах певцами, в том числе с М. А. Дейшей-Сионицкой, вскоре основавшей «Музыкальные выставки». Вероятно, эти обстоятельства вновь привлекли внимание композитора к вокальной музыке. 22 января 1905 года Сергей Иванович отмечает в дневнике: «...поехал к Керзиным. Марья Адриановна [Дейша-Сионицкая] не могла петь. Я ей проиграл романсы Балакирева. После этого играл свои романсы Марье Семеновне [Кер-

⁵ Эхидон Невыносимов — селищенский псевдоним Танеева. Шутливыми прозвищами награждались и хозяева, и постоянные гости. Так, участник журнала художник В. Е. Маковский назывался Немврод Плодовитов.

зиной]... Вернувшись... занимался пересочинением романа „Ароматной весенней ночью“» (ДП, с. 211). Живое звучание, исполнение, как и в других случаях, явилось для Танеева сильнейшим творческим стимулом. На «вторниках» у Танеева постоянно звучало пение. 25 января того же года Е. А. Лавровская пела «очень хорошо» (дневник). А спустя несколько дней он сочинил четвертый, последний романс на слова Шелли — «Блаженных снов ушла звезда». 15 февраля на очередном «вторнике» были, в числе других, Л. Л. Кобылинский (Эллис) и две певицы — Дейша-Сионицкая и Лавровская, певшие под аккомпанемент Сергея Ивановича дуэты. «По просьбе Елизаветы Андреевны [Лавровской] я сочинил экспромтом романс на слова Льва Львовича Кобылинского (переводные), исполнением которого закончился вечер», — записывает Танеев (ДП, с. 219; см. также: Дейша-Сионицкая, 1952, с.330). Это была элегия «Когда, кружась, осенние листья» («Завещание») на стихи Л. Стекетти. Создание этого прекрасного романса было, возможно, последним событием, подтолкнувшим автора издать накопившуюся камерно-вокальную музыку.

Десять романсов оп. 17, напечатанные летом 1905 года, не обладают, конечно, внутренним единством, хотя ясно, что при подготовке к изданию композитор не только отобрал и частично переработал, но и «выстроил» романсы. В начале опуса он поместил четыре пьесы на слова Шелли — Бальмонта. После глубокого *tranquillo* «Островка» следует легкое, истаявавшее *vivace* «Мечты в одиночестве вянут», вслед за нежным умиротворением романса «Пусть отзвучит» — взволнованный, щемящий минор «Блаженных снов». Это как бы маленький цикл внутри опуса, объединенный автором текстов. Далее идут романсы разных лет (в том числе из «Захолустья») на стихи разных поэтов. Они расположены по принципу контраста жанров и настроений, с учетом тональных отношений. Грациозный ре мажор серенады «Не ветер, вея с высоты» (А. К. Толстой) оттеняет сосредоточенную печаль ре минора в «Когда, кружась» (Стекетти — Эллис) — лучшей (и самой поздней) вещи сборника. «Notfurno» («Ароматной весенней ночью» на слова Н. Ф. Щербины) после лаконизма и статичности предшествующего романса воспринимается как развернутая поэма, восторженная, даже экзотическая, и заканчивается на *ff*. Следующий затем очаровательный «пастельный» романс-прелюдия «В дымке-невидимке» (А. А. Фет) контрастирует и с «Notfurno», и с бурным «Бьется сердце беспокойное» (Н. А. Некрасов). Их последовательность обусловлена и тональной логикой (ля-бемоль мажор — ре-бемоль мажор — фа минор). Заключает опус романс «Люди спят» (Фет) — наряду с «Ноктюрном» очень в духе Чайковского. Как видно из истории создания 17-го опуса, цикла тут нет, да и быть не могло. Десять романсов не предназначались для исполнения целиком. В течение 1905—1906 годов они прозвучали группами в музыкальных собраниях Литературно-художественного кружка и «Кружка любителей русской музыки» (М. А. Дейша-Сионицкая, Н. Г. Райский, Н. И. Сперанский, В. Д. Философов, С. А. Сини-

цына и автор). За исключением № 10, посвященного Е. А. Лавровской, и № 9, не имеющего посвящения, каждый из романсов посвящен кому-либо из семьи Масловых или из их близкого окружения.

Интерес Танеева к камерно-вокальному жанру не остывал, и в августе 1908 года в течение неполных двух недель, «залпом», были созданы романсы на стихи западноевропейских поэтов в переводах Эллиса. «Иммортели» — название не только сборников Эллиса, но и 26-го опуса Танеева; это не цикл во всей возможной полноте понятия, а тоже как бы «страницы альбома», но обладающие гораздо большим единством, чем предыдущий опус. Новые десять вокальных пьес возникли как отклик на своеобразное явление русской поэзии.

Рукописи романсов пронумерованы. Порядок их, за одним-единственным исключением, соответствует их последовательности в издании. Потом, когда все или большинство пьес были уже сочинены, композитор занялся построением цикла. На рукописи «Среди врагов», обозначенной № 4, Танеев делает надпись: «Этот романс должен быть в конце всей композиции. Ему предшествовать должен Менуэт». Это намерение было осуществлено. Если романсы ор. 17 посвящены каждый другому лицу, то 26-й опус — «вся композиция», как назвал его Танеев, посвящен С. Г. Рубинштейн, певице и педагогу, сестре А. и Н. Рубинштейнов.

«Десять стихотворений» ор. 26 расположены в основном по принципу контраста. За светлым, полным восторженности лиризмом «Канцоны» Данте идет место метерлинковских «Отсветов». Резко разнятся между собой два романса на стихи Бодлера (№ 4 и 5): «Музыка» (мажор, Allegro, высокий голос) и «Леса дремучие» (минор, Adagio, бас). Написанные в медленном темпе, проникновенно-печальные «Сталактиты» сменяются прелестной быстренькой пьеской «Фонтаны». «Рождение арфы» стало лирико-эпическим зачином цикла, а «Среди врагов», как и наметил Танеев, — финалом, которому предшествует «Менуэт». Наряду с контрастностью рядом стоящих романсов, в цикле можно заметить и единую линию движения от образов лирических к образам драматическим, социально значимым. Ясно просматривается плавность тональных смен, начиная с № 5: *f* — *C*, *c*, *As*, *f*, *F*, *d*.

«Иммортели» — самый ценный из вокальных циклов Танеева. В него входят романсы, относящиеся к высшим достижениям вокальной лирики не только этого композитора, но, пожалуй, целого периода истории русской музыки, — «Менуэт» и «Сталактиты». По художественным достоинствам к ним приближаются «Канцона» и «Рождение арфы». Исполненные в январе и феврале 1909 года (8 февраля — полностью в «Кружке любителей русской музыки») и изданные осенью того же года, «Десять стихотворений» ор. 26 стали вехой в развитии отечественной камерно-вокальной литературы.

Появление «Четырех стихотворений» ор. 32 (1910), на слова Полонского было вызвано событием биографическим — смертью

няни Танеева, Пелагеи Васильевны Чижовой, памяти которой они посвящены. П. В. Чижова прожила при Сергее Ивановиче больше полувека — в момент его рождения она уже была в семье Танеевых. Потерю ее Танеев переживал очень глубоко. Через неделю после кончины няни Сергей Иванович писал М. И. Чайковскому: «...я все-таки не могу свыкнуться с тем, что не увижу ее больше, и все время чувствую себя точно пришибленным, как бы физически ощущая полученный мною удар... Смерть Пелагеи Васильевны — одно из самых важных событий в моей жизни» (Бернандт, 1983, с. 194). Отношение к себе этой старой женщины Танеев воспринимал как подвиг самоотвержения, подвиг тихий, не показной, и была она в его глазах — «простая душа», на каких держится мир. Четырьмя годами позже композитор попросил В. Е. Маковского написать портрет нянюшки; 26 февраля 1914 года он послал художнику фотографию и описал ее облик — и приметы внешности, и характер: «Одно из главных свойств ее характера было благожелательное отношение к людям и полное бескорыстие... Она была очень кроткая... Никакой хитрости, неискренности или фальши...» (В¹¹, № 51). Танеев хотел, чтобы портрет стал как бы памятником столь близкому ему человеку. Романсы, созданные вскоре после смерти П. В. Чижовой, — это тоже был, наверное, памятник, а может быть, и душевное прибежище. Во всяком случае, причина появления романсов была очень личная, связь между ними — по содержанию, по эмоциональному тону — очень тесная. Из всех вокальных опусов Танеева этот — в наибольшей мере *цикл*. Открывает его стихотворение «В минуту утраты», три следующих идут от первого лица, и здесь в некоторых отношениях можно говорить о лирическом герое цикла. Он познал горечь жизни («Мой ум подавлен был тоской»), ему отраднее обращаться мыслью в прошлое («Ангел», «Зимний путь»).

К этой встрече с поэзией Полонского композитор был готов. Полтора годами раньше он написал двенадцать хоров на слова поэта и, конечно, знал все его стихи. Задумав цикл на смерть няни, он, естественно, обратился к тому же источнику, отобрав тексты на свой лад. Он не взял ни наполненную бытовыми деталями «Старую няню», ни полное страстного отчаяния «Безумие горя» («Когда, держась за ручку гроба»). В построении этого цикла композитор также учитывает тональное движение: h—GcG—с—с. Два до-минорных романса контрастны: «Мой ум подавлен был тоской» — лаконичное мрачное Largo, а «Зимний путь» — безусловно, лучшая вещь 32-го опуса и вообще одна из лучших у Танеева — Allegro, с развернутой формой. И после безысходного «Мне виделось так мало, мало | Лучей любви над бездной зла» — образ дороги, традиционный, очень русский, пушкинский, который таит в себе если не выход-исход, то хоть надежду.

Судя по характеру пометок в книге Полонского, музыкальные «заготовки» будущих вокальных пьес делались в одно время. Они оказались не исчерпанными 32-м опусом, и вскоре — на протяжении 1911—1912 годов — Танеев создал еще два цикла на стихи это-

го поэта: Пять и Семь стихотворений, которые объединены только автором текста. В них композитор обратился и к стихам разных лет, и к разным образным сферам. Тут и любовная лирика («Поцелуй», «Последний вздох», «Последний разговор»), и картины природы («Ночь в горах Шотландии», «Ночь в Крыму»), и остро-социальные сюжеты («Что мне она», «Узник»).

Романсы Танеева, как и все его творчество, — явление переходного времени. В танеевской вокальной лирике сказалось влияние Чайковского. Самый яркий пример — ранний, конца 70-х годов, романс «Люди спят». Любовное признание высказано в нем открыто и щедро, мелодия широко распета, секвентность составляет основу развития и способ достижения кульминации, партия фортепиано богата мелодическими подголосками. Но неправильно было бы представлять себе развитие камерно-вокального творчества Танеева как движение от Чайковского. В нескольких самых поздних его романсах вновь возникают черты сходства с Чайковским. Это и «Свет восходящих звезд» ор. 33 № 2, отчасти «Что мне она» ор. 33 № 4, и особенно «Последний вздох» ор. 34 № 5, где не только эмоциональная атмосфера и характер высказывания, но даже и сама начальная интонация — две пары нисходящих малых секунд — и другие мелодические обороты на слух непосредственно воспринимаются как «чайковские». Танееву не были чужды сложившиеся в русском романсе XIX века жанрово-бытовые черты. Хотя оставшиеся неизданными «селищенские» романсы не представляют значительного художественного интереса, они важны как свидетельства связей творчества композитора с традиционной линией развития вокальной лирики.

И все же романсы Танеева принадлежат уже другой эпохе, следующему веку. Это особенно ясно становится, когда сопоставляешь их с романсами двух его современников — Глазунова и Аренского. Романсы Глазунова, написанные в разные годы (от ор. 4 до ор. 60), стилистически однородны и воспринимаются как художественное явление предшествующей эпохи. Лучший из них — «Вакхическая песня» — мог бы быть написан несколькими десятилетиями раньше. Большое число «восточных» романсов, преобладание аккомпанемента аккордового склада, многие особенности тематизма и формы ассоциируются с песенно-романсовым творчеством «кучкистов». Романсы Аренского написаны в русле московской традиции, прежде всего Чайковского. Аренский был талантливым композитором, мастером миниатюры, наделенным мелодическим даром. Его романсы, в частности «Давно ль под волшебные звуки», «Разбитая ваза», «Не зажигай огня», были очень популярны в течение нескольких десятилетий. Но в вокальных шессах этого композитора мы видим не развитие, а эксплуатацию художественных достижений Чайковского. Круг поэтических текстов (Л. Апухтин, Д. Ратгауз), настроения и образы (преобладание любовной лирики), а главное, особенности музыкального язы-

ка — все это вторично. Разве что в некоторых романах («Одна звезда над всеми дышит» или «Небосклон ослепительно синий») проявляется эстрадность, бравурность — что называется, «выигрышность».

Романсы Танеева отмечены новыми чертами. И «Островок», и «В дымке-невидимке», и «стихотворения» цикла «Иммортели» содержат художественные решения, ассоциирующиеся в нашем восприятии с новым веком. Тенденции времени в данном случае «совпали» с индивидуальными особенностями стиля композитора. Не став, за несколькими исключениями, создателем широко известных шедевров, Танеев явился носителем развивающегося направления.

С. И. Танеев называл свои романсы, начиная с 1908 года, «стихотворениями для голоса с фортепиано», что было, конечно, не случайно. Сам термин был «знакомым временем». Впервые так обозначил свои вокальные пьесы Х. Вольф на рубеже 80—90-х годов, и название это отражало качественно новое взаимодействие музыки и текста, вокальной партии и партии фортепиано. Заметим для полноты картины, что так же пометил некоторые романсы А. Г. Рубинштейн, но в этом случае новшество носило скорее собственно терминологический характер. Созданные в следующие годы и названные авторами «стихотворениями для голоса», вокальные пьесы представляют собой чрезвычайно разнообразные в стилистическом отношении явления. Исследуя природу романсов-«стихотворений», В. А. Васина-Гроссман показывает, что последние, не представляя новый жанр, дают всякий раз иное, индивидуальное решение проблемы «слово и музыка», вне четких типизированных жанров и форм. Таковы поздние романсы Рахманинова, ряд камерно-вокальных пьес Метнера, ранняя лирика Прокофьева, на Западе — произведения Дебюсси, Равеля, Вольфа (см.: Васина-Гроссман, 1978, с. 249—302). Некоторые романсы Танеева были на русской почве одним из первых крупных явлений такого рода. Хотя последовательного «затушевывания структурных граней» в большинстве их и не происходило, новые формообразующие процессы здесь сказались, как и другие новые черты музыкального языка.

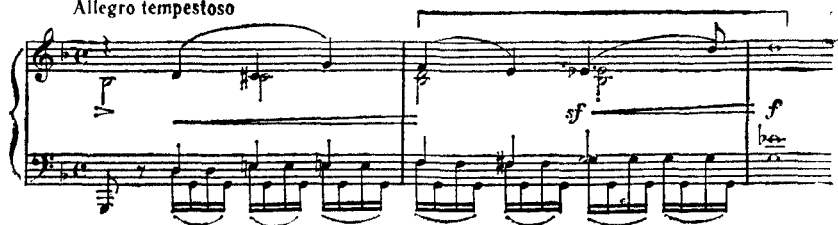
Непривычно большие размеры, многочастность, многосоставность некоторых поздних романсов («балладные», достаточно сложно построенные «Зимний путь», «Ночь в горах Шотландии», вообще повествовательный характер ряда произведений), симфонизация развития в «Менуэте» или развернутая поэмность «Поцелуя», свободная сквозная композиция «Последнего разговора» — все эти особенности, не присущие предшествующей эпохе, выступают убедительным тому свидетельством.

Музыкально-исторический процесс протекает на пересечении тенденций эпохи и личных творческих особенностей, в разных вариантах их сочетаний. Хотя значительная часть наследия Танеева связана со словом (опера, кантаты, хоры, вокальные ансамбли, романсы), сущность и корни его музыкального мышле-

ния — в музыке инструментальной. Он непоколебимо верил в способность музыки выражать глубокое содержание собственными средствами. Отсюда чуждость ему идеи программности в инструментальной музыке. Сильной стороной дарования Танеева была способность к *развитию* музыкальных мыслей. В меньшей мере его музыке свойственна интонационная выразительность — то качество, которое Асафьев (1971, с. 227) определял как «вокально-интонационную» сущность музыкального искусства и с которым связана и образная емкость, и узнаваемость произведений того или иного композитора, и потенциальная популярность их. Можно думать, что интонационная выразительность во многих случаях находится и в неких связях с «уровнем» лиризма, с интенсивностью самовыражения в творчестве разных авторов.

Романсовое творчество Танеева выступает в его наследии как своего рода область программной музыки (где, соответственно, находится место моментам изобразительности и т. п.), а голос — как один из компонентов музыкальной ткани. Мелодии, темы вокальных партий его романсов близки по характеру его инструментальным темам, не отличаются специфической *речевой* выразительностью. Этим обусловлена, вероятно, неудача тех его романсов («И дрогнули враги», «Что мне она»), в которых преобладает декламационность. Тут же отметим, что выразительности мелодии, ее индивидуализированности Танеев придавал громадное значение. Работая над мелодикой, он стремился сообщить ей рельефность, даже обостренность. Но в таких случаях возникает напряженность *по преимуществу интервальных* отношений, не связанная непосредственно со сложившимися вокально-интонационными моделями. Один из многих примеров — переход к средней части в романсе «Поцелуй» (пример 43а). Любопытно, что этот мелодический оборот, и даже на тех же звуках, встречаем в оркестровом вступлении к первому хору и в самом хоре в кантате «По прочтении псалма» (пример 43б) — редчайший у Танеева случай «перехода тематизма» (В. Блок, 1979). Вообще, сочетание движения по узким интервалам со скачком очень типично для зрелого Танеева. Характерные черты мелодики Танеева — автора симфоний и квartetов — могут быть отмечены в его романсовом творчестве неоднократно.





Говоря об инструментальном характере тематизма, имеем в виду прежде всего *тенденцию*, признавая напевность и чисто романсовую выразительность таких произведений, как «Бьется сердце...» или «Маска».

Прочитывая стихотворение, Танеев отзывается преимущественно на его общий смысл, общий склад и характер. У Чайковского ключевая музыкальная фраза воплощает самую яркую в интонационном отношении фразу поэтического текста и получает развитие по принципам уже собственно музыкальной логики (см.: Орлова, 1948, с. 86). Это интонационно-тематическое зерно часто связано не с начальными словами: подчас оно возникает в середине романсов («И больно, и сладко», «Он так меня любил», «Страшная минута», «На нивы желтые» и др.); Чайковский нередко использует его в фортепианном вступлении, тем самым придавая речевую выразительность и инструментальной партии, но само возникновение его связано с интерпретацией речи и несет на себе яркий отпечаток этого происхождения.

В романсах Танеева основная тема (или тематическое образование) всегда экспонируется либо на первых словах текста, либо в начальных тактах партии фортепиано, не повторяющихся затем в вокальной партии. Экспонирование основного (или одного из основных — для романсов, написанных в сложной форме) музыкального образа происходит по принципам, не специфическим для вокальной музыки предшествующих лет. И сами темы здесь иные.

В тех романсах, которые можно считать характерными для Танеева, преобладают не музыкальные темы широко распевого склада, а темы-тезисы, отличающиеся потенциальной способностью к развитию. И взаимоотношения вокальной и инструментальной сфер с точки зрения интонационно-тематического содержания иные: не фортепиано заимствует у голоса его выразительные особенности — декламационность или распевность, а голосу поручается тема инструментального склада.

Такое мелодическое решение содержит уже первый романс, условно говоря, нового типа — «Островок» ор. 17 № 1 на слова Шелли — Бальмонта (1895):

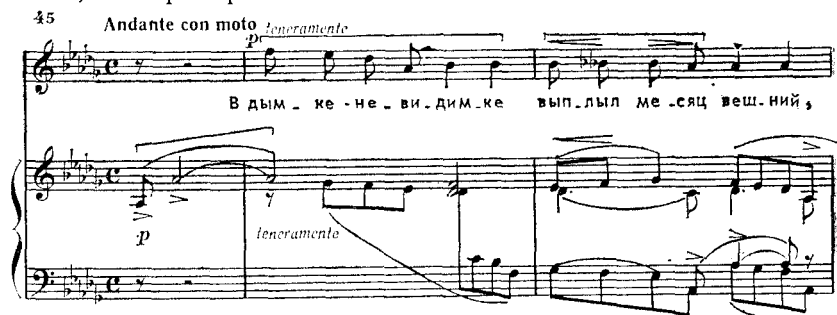


Приведенное начало вокальной партии, безусловно, представляет собой тему (отметим, кстати, ее сходство с темой из си-бемоль-мажорного квартета — пример 99 на с. 158), и тема эта заключает в себе обобщенный образ всего романса. Она спокойна, даже статична: скачок на септиму уравновешен возвратом к исходному уровню. Ощущение покоя создается диатоническим складом мелодии, а также неоднократным возвратом к субдоминантовой функции (т. 2). При этом музыкальные достоинства и значение темы «Островка» невозможно оценить вне текста всего романса. Концептуальность танеевского музыкального мышления, развившаяся в создании монотематических циклов, в ведущей роли образов одного типа в разных частях многочастных композиций и в других закономерностях строительства крупной формы, по-своему сказались и в камерно-вокальной лирике. На первый план поэтому выступили характерные для инструментальной музыки средства достижения единства целого и развития музыкальных мыслей. Тема «Островка» спроецирована на тональный план романса, где также господствуют диатонические отношения: отклонения в соль минор, до мажор, ля минор, си-бемоль мажор как бы повторяют преобладающие в мелодии секундо-терцовые отношения на ином масштабном уровне. Интервалы секунды и терции пронизывают не только вокальную партию (в частности — вследствие секвентного повторения первой фразы), но и партию фортепиано. В движении звуков мелодии заметна волнообразность — чередование восходящей и нисходящей линий. Волнистые очертания образуются и целыми фразами: в середине (от т. 9) это восходящее движение, в репризе (от т. 19) — нисходящее. И эта уравновешенность также создает впечатление покоя и умиротворения, о котором говорят стихи. На создание цельного, единого музыкального образа направлены и другие средства: тонкое претворение жанра колыбельной (равномерность движения, парно слигванные, нисходящие параллельные сексты — как вздох, как убаюкивание), введение в репризу черт коды (тонический органский пункт, «свертывание» интонаций), многочисленные динамические оттенки — (в диапазоне от *mf* до *ppp*) с маленькими «вилками».

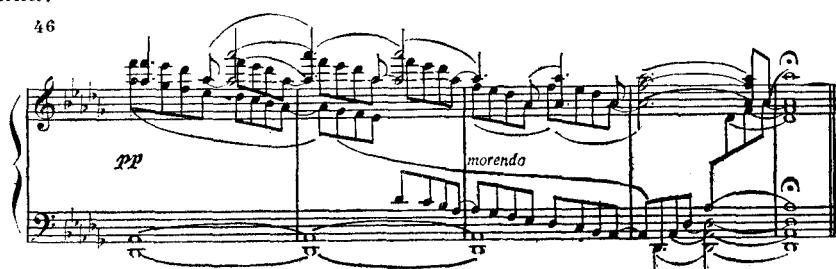
Годом позже на эти же стихи сочинил замечательный романс

Рахманинов. Решительно невозможно установить, знал ли Сергей Васильевич романс своего учителя (как мы знаем, например, что 18 декабря 1908 года «Островок» слышал Прокофьев — в том же концерте «Вечеров современной музыки» он исполнил свои фортепианные пьесы), — да это и несущественно. То общее, что есть в двух «Островках», обусловлено поэтическим образом и настроением, а также временем создания. Но на фоне этой общности средства художественного решения выступают как индивидуальные. Стремление к интонационному единству органично для композиторского мышления Танеева; качеством такой цельности обладают его инструментальные вещи, оно же стало важнейшим в романсах. В русской камерно-вокальной лирике этого времени, пожалуй, только еще рахманиновская «Сирень» вся вырастает из начальной фразы; но для Рахманинова этот метод не стал ведущим.

В сравнительно раннем (1883) романсе «В дымке-невидимке» мягкая, плавная мелодия в духе Чайковского поставлена в условия такого развития, такого интонационного единства текста всего романса, что приобретает новое качество:



В примере отмечены три комплекса: октава на звуке доминанты; тема, в которой В. А. Васина-Гроссман (1956, с. 316) видит сходство с побочной партией I части 6-й симфонии Чайковского; наконец, пары нисходящих малых секунд. Уже в первых двух тактах имеются повторения. В дальнейшем же изложении тематизация всей ткани просто поразительна. Во всей пьесе лишь несколько тактов не содержат какого-либо одного или двух микротематических образований или их модификаций. Имеются варианты сращения первых двух комплексов, например, в фортепианном заключении:



В партии голоса взаимодействуют разные тенденции. С одной стороны, тут есть напевность мелодии (в кульминации — сочетание ариозности с декламационностью). С другой — между вокальной строкой и партией фортепиано постоянно возникают имитации, и голос на равных с инструментом правах участвует в развитии и взаимодействии тем. Потенциальная многоголосность романса осознавалась автором, и он переложил сопровождение для ансамбля (не издано). Романс заканчивается, как и начинается, октавным скачком вверх в другом регистре — это обрамление придает пьесе законченность, изящество.

В «Иммортелях» ор. 26 важнейшее значение темы как исходного тезиса и интонационно-тематическое единство всего романса проявляются постоянно. Яркий пример — «Сталактиты», один из лучших танеевских романсов, в котором излюбленные приемы композитора очень точно направлены на создание одного настроения — сдержанной, даже скованной в своем проявлении печали.

Увы! Любви моей давно
Замерзли горестные слезы...

Слезы «рыдающего сердца» как бы вдвойне метафорически воплощены в образе сталактитов, которые

Как горьких слез замерзший ряд,
На сводах каменных висят⁶.

Партия голоса — «бесконечная» мелодия, но как бы не спетая, а сыгранная. Поэтому, хотя диапазон темы в первых же тактах достаточно широк (октава), воспринимается тема как ровная, спокойная.

47 [Adagio]

Мне до-рог грот, где дым-ным све-том мой фа-кел
су-мрак ба-гря-нит, где э-хо груст-но-е зву-чит на вздох не-воль-ный мой от ве-том,

⁶ Застывшие слезы, скованное льдом сердце, снег и лед, которые тают от жарких слез, — это уже было в «Зимнем пути» Шуберта. Есть нечто общее у «Сталактитов» с «Оцепенением»: тональность, оstinатная фигура у фортепиано, сочетание выразительности и изобразительности (у Шуберта — по отношению к основному для цикла образу пути). Но различий гораздо больше: сдержанность, а не романтическая открытость эмоций; изысканный образ сумрачного грота со сталактитами, а не «простые» луга и следы любимой; наконец, многие музыкально-стилистические черты. Может быть, и не стоило бы вспоминать песню Шуберта, если бы не было у Танеева еще и «Зимнего пути», тоже в до миноре и тоже с подвижной фигурой *ostinato* в инструментальной партии. Между прочим, тональность эта не так уж часто встречается в во-

«Стихотворение» имеет форму варьированной строфы; во втором и четвертом куплетах, написанных, соответственно, в соль и ми-бемоль мажоре, вместо чистой кварты — уменьшенная.

Инструментализация вокальной мелодики в музыке начала XX века — явление, уже замеченное в нашей литературе. Интересно, что Е. А. Ручьевская (1966, с. 86) в качестве примера инструментальной кантилены приводит именно «Сталактиты», отмечая «сплошную», без пауз для дыхания, и лишенную вокальной экспрессии мелодию, ровность ритма.

Важнейшую функцию — скрепления, объединения — имеет короткая тема вступления — двутакт, звучащий на протяжении романса двадцать два раза, в том числе пять раз в октавных удвоениях голоса и фортепиано (всего в романсе 59 тактов):



Тема эта чрезвычайно лаконична и при этом глубоко содержательна. Диапазон малой терции, четырежды повторенный звук *ре* создают впечатление сдержанности, скованности, оцепенения; контекст этой темы — медленный темп и гармония II₇, мягкая и одновременно щемяще-неустойчивая. Тема и ее оформление имеют и изобразительный смысл. Упорно повторенный звук — как бы «капли падают на плиты»; идущие же навстречу друг другу восходящая секунда *до* — *ре* в начале темы и нисходящая секунда *ре* — *до* в верхнем голосе (интонация и ее обращение — дополнительный момент сцепления, единства), как и все встречное движение в примере 48, — образ сталактитов. Тема неотделима от «капающего» сопровождения, нисходящего по аккордовым звукам; это мерное движение восьмыми — *ostinato*, выдержанное на всем протяжении, без единого отступления.

О том, что композитору принципиально важно было тему-тезис дать сразу же, в начале пьесы, свидетельствует рукописный материал. Танеев вычеркивает два такта вступления, не содержащих темы (пример 49), и создает окончательный вариант вступления (см. факс. 6).



кальной лирике. В музыке XIX века она связана скорее с традицией инструментальной и классической («Судьба» Рахманинова, прямо апеллирующая к симфонии Бетховена, подтверждает это). У самого Танеева до минор (мажор) стали тональностью его Четвертой симфонии.

Черновые автографы Танеева дают, как и в других случаях, обильный материал для анализа. Выдающийся интерес представляет, в частности, упоминавшаяся выше книга стихотворений Полонского.

Характеризуя свой метод творческой работы, Танеев писал (заметка эта, очевидно, ответ на анкету какого-то периодического издания, относится к последним годам жизни композитора): «Вчитываясь в текст вокального сочинения, я записываю приходящую тут же на мысль музыку к тем или иным отдельным стихам. При возвращении к той же работе другие части стихотворения получают сопровождающую их музыку, которая вскоре приходит в окончательный вид. [...] Обыкновенно первый набросок определяет характер всей пьесы, но иногда по мере обдумывания первоначальные мысли заменяются новыми...» (Танеев, 1947, с. 180). Описанный процесс нашел отражение на полях издания и на вклеенных между его страницами нотных листках.

Мысль композитора всегда выступает в тональной окраске: за исключением «Последнего разговора», нет случаев, чтобы тональность эскиза была изменена в окончательном тексте. Тембровая окраска или, во всяком случае, регистр голоса тоже обычно сразу заданы в виде написанного, а чаще подразумеваемого скрипичного или басового ключа; иногда нотная строка сопровождается пояснением «Тепоге» или «Soprano». Метроритмическое решение начальных слов, дающее ключ к дальнейшему, почти всегда окончательно, но встречаются и поиски решений (переменный метр в «Зимнем пути», о чем будет сказано дальше). Набросок, как правило, равен одной (первой), иногда двум строкам текста. «Узник» — типичный образец темы, родившейся при чтении стихотворения (см. факс. 1):



Намеченная линия сопровождения была впоследствии заменена унисонной, лаконичная же тема осталась неизменной.

Интересно, что неосуществленные замыслы, как правило, связаны со стилистически чуждыми темами. Очень, казалось бы, привлекательная мелодия возникла на слова «Песни» («Выйду — за оградой | Подышать прохладой», с. 144 книги Полонского):



Органичным, в том же стиле — русской песни, как она прелом-

лялась Чайковским, — представляется и набросок середины (на слова «Зорька выплывает — | Заревом играет»):



Но этот романс не был написан — темы вели к чересчур традиционному развитию.

Часто в основе вокальной пьесы лежит не собственно тема, а комплекс «фортепиано — голос», создающий музыкальный образ. Неразрывность этих компонентов отражена в первоначальном эскизе (верхнее поле с. 107) романса «Не мой ли страсти»:



Не все еще текстуально совпадает с окончательной редакцией (в частности, более чем вдвое возрастет число тактов у фортепиано), но два важных момента уже видны: образная роль инструмента и оstinatность.

Многочисленны случаи, когда первым откликом на поэтический текст были одни фортепианные эскизы, совсем без партии голоса! Приведем эскизы, дополнительно интересные тем, что они связаны с неосуществленными замыслами. Выразительна строка, относящаяся к стихотворению «Бред» (с. 133). Она явно инструментальная (к тому же стихотворение написано ямбом: «Твой светлый лик вчера являлся мне», — так что приводимый набросок и не мог быть распет).



Набросок романса на слова «Корабль пошел навстречу темной ночи» (с. 153) — короткая, типично танцевальная инструментальная тема:



Еще одна особенность эскизов романсов в танеевском экземпляре книги Полонского — почти везде имеющиеся наметки тональных планов, модуляций и т. п., ибо и в этом отношении у Танеева музыкальная мысль и ее развитие существуют неразрывно.

Один из привлекательных романсов последней серии — «Маска» — начал сочиняться так:



Чуть ниже на полях намечен конец первого периода (подписано слово «злю»), содержащий отклонение и возвращение в лябемоль мажор:



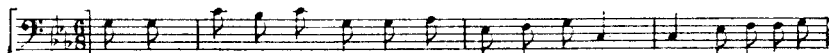
В окончательном тексте второе предложение действительно гармонически неустойчиво. Но определенное и яркое отклонение в ля мажор (2-й и 3-й такты примера), как и ход баса (3-й и 4-й такты) «прибережены» и использованы, вместе с вариантом мелодии, позже («И на мне остановленный взор|Выражал и любовь и укор»).

Два момента постоянно заботят Танеева при сочинении романсов: модуляционный план и грани формы (обычные заботы его в отношении инструментальных произведений). В эскизах это выражается в том, что буквенные обозначения предполагаемых тональных планов или отдельных тональностей-модуляций сопутствуют едва ли не всем нотным наброскам. Сами же нотные отрывки, наряду с темами, часто содержат решение важных, узловых моментов. Порою эти два аспекта совпадают, и обозначение тональности появляется возле строки стихотворения, на которую придется кульминация или начало средней части и т. п.

Многосторонний интерес представляют эскизы «Зимнего пути» (с. 10—11 книги Полонского). Они дают возможность проследить ряд этапов становления произведения. Первой появляется однообразно покачивающаяся фигура — мотив, который станет основой партии левой руки аккомпанемента. Он еще лишен окончательно метра — не найдено движение на $\frac{6}{8}$, создающее переменность ударения (то на верхнем, то на нижнем звуке кварты), но черты музыкального образа, притом образа, воплощаемого в фортепианной партии, уже появляются:



Следом идет начало вокальной партии:



Ночь хо . лод. на . я мут. но гля. дит под ро. го. [жу]

Но, найдя сразу мелодический рисунок, композитор столкнулся с тем, что метр $\frac{6}{8}$ не подходит: подписав слова, как это показано в примере 59, он увидел, что сильная доля нового такта падает на последний, безударный слог слова «рогожу». Танеев вычеркивает тактовые черты и после затакта помечает « $\frac{9}{8}$ », тем самым подводя уже вплотную к метроритмическому решению романса. У Полонского все строфы, за исключением крайних, целиком написанных трехстопным анапестом, содержат чередование четырехстопного (1-я и 4-я строки) и трехстопного (2-я, 3-я, 5-я строки) анапеста:

За горами, лесами, в дыму облаков
Светит пасмурный призрак луны.
Вой протяжный голодных волков
Раздается в тумане дремучих лесов.
Мне мерещатся странные сны.

Может быть, это и дало композитору «метрическую идею» чередования двух трехдольных размеров — $\frac{6}{8}$ и $\frac{9}{8}$. Но соотношение шести- и девятидольности установилось не сразу. Так, в следующем наброске начало второй строфы изложено так:

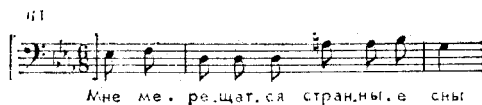


За го . ра. ми. ле . са. ми в ды. му. об. ла. ков

И мелодия, и ритм далеки еще от выразительности будущего текста, хотя важная находка — отклонение в ми-бемоль минор — уже зафиксирована и даже подчеркнута обозначением над нотной записью. Следующие записи приближают к окончательному решению.

Большую работу ведет Танеев над фрагментами, особенно важными в смысле, драматургическом отношении. Такова последняя строка приводившейся второй строфы. Здесь — «стык» двух основных планов повествования: реального и сказочного. Компо-

зитор отбрасывает, например, вариант, ничем не выделявший эту строку:



На близком расстоянии появляется новая музыкальная мысль, в ритмическом отношении еще не окончательная, но уже основанная на повторении одного звука и оставляющая впечатление одно временно заволаживающей оцепенелости и ожидания:



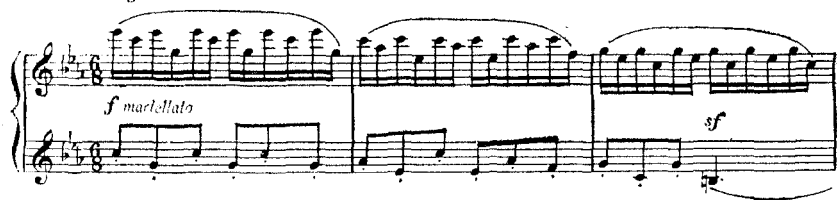
Эту фразу Танеев трижды по-разному гармонизирует, добиваясь большей напряженности.

В работе над «сказочным» разделом («И я вижу во сне...») наибольшее внимание автора отдано гармоническому плану. Под вокальной строкой почти непрерывно следуют обозначения тональностей. Некоторые наметки осуществлялись, от других Танеев отказался, но тональная изменчивость была задана сразу.

Наконец, композитор вновь обращается к образу движения, воплощенному в партии фортепиано. Шестая строфа стихотворения Полонского почти без изменений повторяет первую. Это естественно породило репризную форму романса и обусловило «репризность» в ходе самой композиторской мысли. Танеев записывает еще два варианта, все приближаясь к завершению:

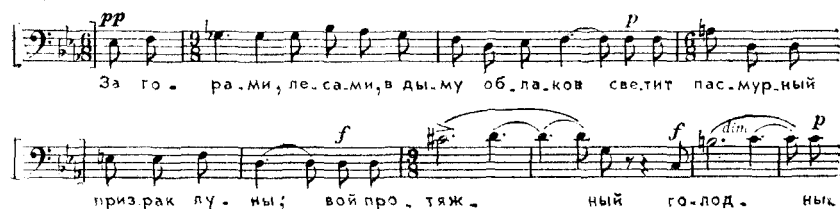


Отсюда оставался лишь один шаг до окончательного оформления текста:



Эскизы «Зимнего пути» показывают процесс работы Танеева над инструментальной партией, над тональным планом. Особо отметим длительную «ненайденность» важнейших интонаций. Лишь в самом конце прозвучал столь существенный для вступления и завершения *си-бекар*. И вовсе пока не обозначились скачки голоса на большую септиму, с которыми мы встретимся в окончательном тексте и которые дают характерное для романсов Танеева сочетание выразительности и изобразительности:

66



Целеустремленный поиск мелодии романса, которая была бы рельефной, запоминаемой, выразительной, можно наблюдать в рукописи «Канцоны» (ор. 26 № 2). Приведем три варианта первой фразы голоса из чернового автографа и окончательный ее текст:

67



Из примера видно, что мелодическое решение родилось в результате синтеза отдельных оборотов, взятых из разных вариантов, — метод, который сложился у Танеева еще в молодые годы, в

работе над инструментальными произведениями. Особенно важной оказалась для композитора найденная им восходящая интонация на слове «ускользая», соединяющая два последних варианта. В отличие от первого варианта, в нем достигнута незамкнутость, открытость дальнейшему движению. В отличие от второго варианта, все звуки движутся вверх — быть может, не без намерения автора создать аналогию тому ускользанию «в простор небес», о котором говорят стихи (такие моменты немного наивной изобразительности встречаются у Танеева в романсах то и дело). Главное же, оказалась закреплённой интонация *си-диез — до-диез*, существенная для всего романса. Она встречается затем на важных словах «ангелы святые» и «не коспулись», она многократно звучит у фортепиано (т. 6, 7, 10, 12, 20, 21, 22, 28, 30, 38, 39, 40). Восходящая малая секунда звучит и на других ступенях, ее «внедрению» автор, очевидно, придавал значение. В этом смысле показательна его работа над мелодическим подголоском фортепиано (приводим черновой и окончательный варианты т. 5—6):



Развитая самостоятельная мелодическая линия партии фортепиано сопровождает голос на протяжении всего романса. Сама фортепианная партия многоголосна, насыщена имитациями. Она закончена сама по себе. Если сыграть ее отдельно, на слух не возникает ощущения не то что «аккомпанементности», но даже просто нехватки чего-то важнеего. За исключением конца романса (две последние строки стихов), где инструмент отступает, давая возможность произнести важные слова, это «нормальная» фортепианная пьеса. Голос же тут — замечательный инструмент, который обладает способностью не только выразительно выпевать мелодию (как скрипка или виолончель), но еще и нести прекрасные слова.

Поэтому так естественна для Танеева общность тематизма у инструмента и голоса, возникающая в результате применения полифонических приемов. И, конечно, органичное для Танеева полифоническое мышление ведет к появлению в романсах тематизма, одинаково «пригодного» как для голоса, так и для инструмента.

Средства имитационной полифонии используются во многих романсах. Один из наиболее показательных примеров — трехголосная имитация в «Музыке» (ор. 26 № 4):

...ной, я со- зер- ца.

Написанная экспромтом элегия «Когда, кружась, осенние листья» (ор. 17 № 6), воспринимаемая как простая и безыскусственная, пронизана полифоническими приемами. Мелодический оборот *фа — ми — ля* (пример 70) — это начальный ход баса (пример 71) в уменьшении.

70 [Andante]
pp espr.
 Ко-гда, кру-жась, о-сен-ни-е ли-сты

71 Andante

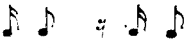
p

Кульминация отмечена увеличением количества голосов и повторением уже встречавшейся имитации.

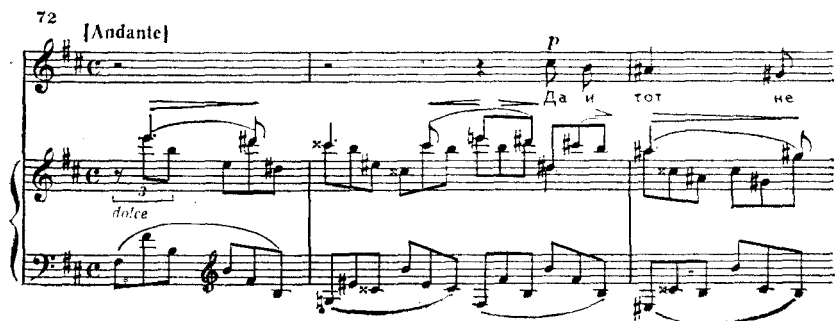
Важное значение во многих романах Танеева имеет и пришедший из инструментальной музыки прием *ostinato*. Мы уже встречались с ним в «Сталактитах», в «Зимнем пути» и в романсе «Не мои ли страсти». Формула движения, выдержанная на протяжении целого романа или его раздела, несет выразительно-образительную функцию. Это — непрерывное «биение» восьмых (исключение — остановки в виде восьмых пауз в концах — началах предположений) в романсе «Бьетса сердце беспокойное». Или октавное движение баса и октавная же фигурация в партии правой руки в «Ответах» — гулкая, нереальная, страшная пустота. Или

формула  с движением мелодии

по звукам аккорда вверх, а затем вниз, исполняемая в глубоком

басу на протяжении двадцати четырех тактов *Adagio* в «Лесах дремучих», — символ неотвязности мрачных видений (стихотворение называется у Бодлера «Неотвязное»). Или короткая ритмическая фигура  в сонете «И дрогнули враги» — при описании поля битвы напоминание о скачущих боевых конях... (пригодился-таки отвергнутый в свое время эскиз — см. пример 55 на с. 84).

Приемы *ostinato* связаны с инструментальной партией — они подтверждают, показывают огромную роль фортепиано в создании музыкальных образов романсов. Но достаточно даже просто взглянуть в ноты, на сложную развитую фактуру, чтобы убедиться: в романсе XIX века такое не встречалось. Даже следующий фрагмент из наиболее традиционного и сравнительно раннего романса «Люди спят» напоминает скорее какую-нибудь фортепианную прелюдию, чем аккомпанемент романса:



Мы присутствуем при том, как из вокальной лирики «нового» типа ушло само понятие «аккомпанемент».

Высшее художественное достижение Танеева в романсовом творчестве — «Менуэт» ор. 26 № 9. Определить его жанровую природу в привычных для русского классического романса понятиях невозможно. Термин «стихотворение с музыкой» оказывается, очевидно, наиболее приемлемым (хотя по существу это скорее «музыка со стихотворением», программная инструментальная пьеса с вокальной партией). В этом произведении ярко проявились характерные черты камерно-вокальной музыки Танеева. О «Менуэте» писали многие исследователи; ценные наблюдения и характеристики принадлежат Б. В. Асафьеву (1916), И. Я. Рыжкину (1934), В. А. Васиной-Гроссман (1956), Е. А. Ручьевской (1966). Но богатое музыкальное содержание «Менуэта» и мастерство его автора оставляют возможности дальнейшего анализа.

Стихотворение III. д'Ориаса воспевает очарование старинного танца и «те веселые века», когда «Труднее не было науки, | Чем ножки взмах, стук каблучка | В лад под размеренные звуки». Поэт понимает хрупкость, непрочность этого мира: «И часто в шумном вихре бала | Мне отзвук слышался иной». И «на челе царицы бала» он видит след «Борьбы и тайного страдания».

И каждый день ворожею
К себе зовет Темира в страхе:
«Открой, открой судьбу мою!»
— «Сеньора, ваш конец — на плахе!..»

Только последнее слово стихотворения — «плаха» — вводит конкретный атрибут революции XVIII века. Нет никакого сомнения в том, что стихи эти не только конкретизировались в восприятии Танеева как эпизод революции не 1848, а именно 1789 года (об этом скажем дальше), но и наполнялись живым и близким содержанием: еще такой недавней и так глубоко потрясшей Россию была революция 1905 года. Для Танеева, как для большинства людей XIX и начала XX века, Великая французская революция естественно была Революцией вообще. Революцией с большой буквы. В России опыт французских революций обсуждался в 1905 году как актуальнейший. В. И. Ленин посвятил этому вопросу статьи «Чего хотят и чего боятся наши либеральные буржуа» и «Революция типа 1789 года или типа 1848 года?». В дневнике Танеева за 1905 год много записей, отражающих его интерес к французской революции 1789 года. 29 и 30 января он «читал историю французской революции во „Всеобщей истории“ Вебера» (ДIII, с. 213—214), 3 февраля историка М. А. Эртеля «расспрашивал о подробностях французской революции» (с. 215) и т. д. С переводчиком стихотворения «Менуэт» Эллисом наиболее живая связь у Танеева — именно в 1905 году. О характерных настроениях московского кружка символистов вспоминает А. Белый. Вернувшись из Петербурга 4 февраля, он застал в среде «близких товарищей сильный сдвиг влево; Эллис, ушедший от своих прежних, как он любил выражаться, нелегальных связей, возобновил эти связи... организовал... ряд вечеров (в пользу ссыльных)» (Белый, 1933, с. 459—460)⁷. Из дневниковых записей Сергея Ивановича приведем одну, от 19 октября: «Пришел Л. Л. Кобылинский, собирающий на вооружение рабочих» (ДIII, с. 270). Во всяком случае, актуальность содержания, жизненность образов «Менуэта» должна быть отмечена в первую очередь.

«Менуэт» Танеева — развернутая трехчастная композиция. Первая часть, в соответствии с начальными тремя строфами текста, — образ менуэта «с его умильным замиранием», а с ним — веселой, беспечной жизни. Средняя часть — совсем иной образ, образ (вспомним название поэмы А. Блока) Возмездия:

Как будто проносилось эхо
Зловещих, беспощадных слов,
И холодело вдруг среди смеха
Чело в венке живых цветов!..

Для воплощения этого образа композитор обратился к французской революционной песне «Ça ira», связав тем самым доста-

⁷ Впоследствии Л. Л. Кобылинский (Эллис) перешел на реакционные идеологические позиции.

точно абстрактно выраженное в стихах историческое содержание именно с революцией 1789—1794 годов.



Принято считать, что тема собственно менуэта и «*Ça ira*» у Танеева полярно противоположны: «Подлинная жемчужина цикла — „Менуэт“, захватывающий глубиной и законченностью драматической концепции, противопоставления галантной трехмерности аристократического танца (чего стоит начальный фортепианный двутакт — классическая формула, эмблема этикетности!) „с его умильным замираньем!“ и грозного символа революции — песни „*Ça ira*“» (Бернандт, 1983, с. 191); «Если тема самого менуэта — музыкальное обобщение образа, данного в тексте.., то тема революционной песни „*Ça ira*“ — это встречный музыкальный символ, рожденный подтекстом, выдвинутый композитором... Борьба, противостояние этих двух тем, драматическая коллизия, возникающая в музыке, гораздо глубже и многозначительнее, чем текст, передает смысл событий...» (Ручьевская, 1966, с. 106).

Действительно, «*Ça ira*» «встречный» музыкальный образ, песня эта в стихотворении не упоминается, это плод активного творческого мышления Танеева. Но с «противостоянием двух тем» дело обстоит гораздо сложнее. *Образы* противостоят друг другу, но не собственно *темы*, ибо песня французской революции является основой *всего* романса.

Впервые обратил на это внимание И. Я. Рыжкин (1934, с. 71, со ссылкой на М. В. Иванова-Борецкого) по отношению к вступлению и особенно ходу мелодии *до — ля — ре*. (Ссылка на М. В. Иванова-Борецкого весьма небезразлична, ибо это человек, принадлежавший в поздние годы жизни композитора к его близкому окружению.) В самом деле, начальные такты романса — не что иное, как варьированное изложение последних двух тактов примера 73 «*Ça ira*» (В). Вокальная партия тоже прямо отражает мелодию французской песни (А).

Правда, во втором такте вокальной партии — ход на кварту, а не на терцию, но в одном месте черновой рукописи (см. факс. 5, т. 2) мы видим несуществленный вариант с полным совпадением: *ля*, а не *соль*. Собственно менуэт, образ аристократический, изысканный, связанный с придворным празднеством, оказывается вторичным, производным от «*Ça ira*»! Задумав это произведение, Танеев исходил из образа революции и все музыкальное развитие подчинил ему.

74

В А

Tempo di Menuetto

p

Сре - ди на - сле - дий

p

прош - лых' лет с мельк - нув - шим их о - ча - ро - ва - ньем

Тут есть одна дополнительная тонкость, которая позволила трактовать тему «Ça ira» так двойственно, так противоположно. Создавая свои песни, революционный французский народ приспособлял, как это часто бывает в подобных исторических ситуациях, распространенные мелодии к новым словам. И в этом случае замечательные слова «Ça ira», выражавшие веру народа в победу, были положены Ладре на мелодию известного контрданса «Carillon national» Бекура, который танцевали при дворе Марии Антуанетты. В первой части «Менуэта» — великолепной стилизации — композитор совершает как бы вторичное переосмысление, возвращаясь к жанрово-стилистическому истоку песни «Ça ira».

Дополнительным средством объединения романса служит рит-

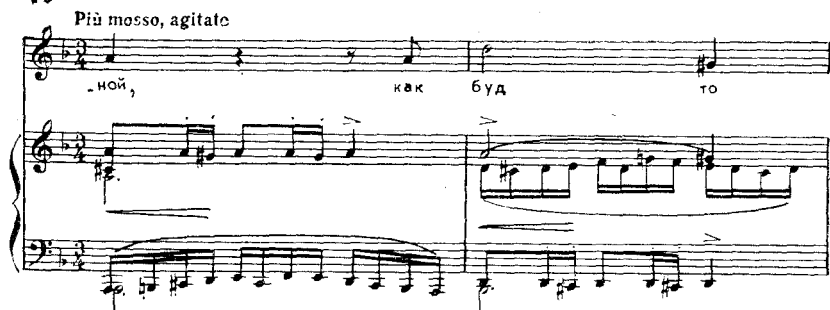
мическая формула  . Она — основа «Ça ira», как мы

видели, и она же пронизывает все произведение Танеева, обе его части. Впервые встретившись в 8-м такте (см. пример 75), именно на слове «менуэт» (в данном случае и мелодически точно совпадая с началом песни: менуэт = «Ça ira»), она повторяется многократно в первой части, а в середине, естественно, звучит постоянно:



Таким образом, не интонационный конфликт, а поразительное интонационно-тематическое единство характеризует романс Танеева. Применительно к такой развернутой композиции можно даже говорить о монотематизме — излюбленном Танеевым методе развития. Принцип единства музыкального материала, способность музыкальных тем к «перевоплощению» — это черты, сложившиеся у Танеева в работе над крупными инструментальными сочинениями.

В средней части тема «Ça ira» тоже преобразована. Это образ не задорный и боевой, а грозный, неумолимый. Напряженная ладовая окраска (доминантовый лад минора, цепь модуляций) создает контраст по отношению к фа-мажорной первой части. И если в начале тема *пелась*, притом в спокойном, умеренном темпе, то здесь она звучит только у *фортепиано*:



Тринадцать раз — тринадцать рокоющих валов, волн, накатов — проходит тема «Ça ira», как в каждом из двух тактов приведенного примера: она разделена на два фрагмента, и фрагменты эти звучат в двойном контрапункте. В четырнадцатый раз тема звучит в унисон через три октавы. И так же, как в конце первой части нисходящие хроматические ходы предвосхищали наступление *Più mosso*, создавая пластичный и психологически насыщенный переход, так в конце средней части возвращается и проходит у голоса (в ля мажоре) тема менуэта, предвосхищая репризу и плавно в нее вливаясь.

В третьей части (от слов «Смотрите») звучат обе ипостаси темы. Начальный, фа-мажорный вариант проходит не в вокальной партии, а у фортепиано. Развитие образов и тем в «Менуэте» настолько интенсивно, их взаимодействие столь диалектично и глубоко, что в известном смысле здесь можно говорить о симфонизме. «Ça îga» проводится в третьей части в одноименном миноре. Не пытаясь на этом основании отыскивать черты сонатности, отметим все же это тональное сопоставление, весьма редкое в вокальной музыке. Конечно, оно не случайно именно в репризе, и это подтверждают автографы. В черновой рукописи, на 4-м листе, фа минор открывал средний раздел (*Ritù mosso*) с подписанными словами: «Как будто пронеслось эхо...» (см. факс. 4).

Танеев зачеркнул текст и на 8-м листе, возобновив работу над этим местом, нашел терцовое сопоставление (ля мажор), ставшее окончательным. Фа минор наступает позже — при словах «И каждый день ворожею...» Первоначально композитор хотел «заявить» о нем еще более явно. Эскиз (факс. 5) показывает, что в партии фортепиано основная ритмотематическая формула песни звучала в фа миноре. Но и это показалось Танееву преждевременным, и он приберег полное проведение «Ça îga» в одноименном миноре для самого конца произведения.

В воспроизведенном эскизе (факс. 5) видна упоминавшаяся выше деталь: точное совпадение второго такта вокальной партии с «Ça îga» — ход на терцию (правда, в миноре). Но автор ушел от такого буквализма, преобразил тему песни квартой (а здесь еще и уменьшенной).

Эскизы «Менуэта» поднимают на поверхность ювелирную работу композитора-драматурга. Как и в других случаях, Танеев создает варианты, совершает отбор, синтезирует. В таком целеустремленном «строительстве» проявляется если не рационализм, то мощный интеллектуализм Танеева. Но сознательно поставленные цели решаются всецело музыкальными средствами, поэтому и сами решения носят всецело художественный характер.

Эволюция русского романса — утрата им некоторых качеств, свойственных жанру в XIX веке, и приобретение новых — в творчестве Танеева шла путем перенесения в сферу романса закономерностей его инструментальной музыки. Это проявилось в музыкальной концепционности его романсов, в тематизме, в методах развития и даже в особенностях творческого процесса.

Танеев трактует стихотворные тексты активно, по-своему. Например, в «Фонтанах» последняя строка «Так меркнет лампы свет, печально угасая» — в контексте всего поэтического цикла Ж. Роденбаха — давала, казалось бы, повод для отражения условности, символичности образа. Танеев отказывается от такой возможности и создает маленькую очаровательную программную пьесу, которая по характеру изобразительности, изяществу и законченности напоминает пьесы французских клавесинистов. Здесь переосмысление происходит в пределах потенциальной многозначности стихотворения.

Другой пример — «Музыка». В стихах Ш. Бодлера влекущая и уподобляемая морю стихия музыки не спасает поэта от самого себя, от простейшего своего душевного мира:

И в глубине пучин, сквозь блеск воды зеркальной,
Я созерцаю вновь, безмолвный и печальный,
Отчаянье свое.

Композитор трактует стихотворение иначе, заканчивает произведение утверждением основной мажорной тональности. Этот романс-поэма не принадлежит к числу удачных: в данном случае музыкальная образность вошла в противоречие с поэтической основой.

Что стоит за таким своеобразием прочтения: определенное мировосприятие, философская концепция? Конечно, ибо Танеев верил в разум и гармонию. Но есть тут и более непосредственный фактор: особенность собственно музыкальных концепций Танеева. Достаточно вспомнить жизнеутверждающий одноименный мажор финала 4-й симфонии. В заключениях минорных романсов Танеева много мажорных тональностей (в частности, одноименных): «Когда, кружась...» и «Сталактиты», «Отсветы» (с безнадежно-мрачными словами) и «Леса дремучие», «Последний вздох» и «Среди врагов» (где начальная сурово-сосредоточенная ре-минорная тема преображенно, ликующе звучит в последнем разделе — *Maestoso*).

В нашей теоретической литературе о камерно-вокальной музыке привились введенные Е. А. Ручьевской понятия «встречный ритм», «встречный музыкальный образ», характеризующие диалектику соотношения музыки и текста. У Танеева порой возникает явление, которое можно было бы назвать встречной музыкальной концепцией.

Но, подчеркивая тесные внутренние связи романсового творчества Танеева с другими жанрами, нельзя не видеть и того особенного, специфического, что в нем заключено.

Настроения и образы романсов Танеева более непосредственно, чем другие сферы его музыки, отражают душевный мир композитора. Особенно лиричны, согреты живым чувством печальные страницы: «Когда, кружась...», «Сталактиты». В романсах встречаем и самые прямые отклики на красоту природы...

Лучшие романсы Танеева говорят о важном, наполнены серьезными мыслями, глубокими чувствами. Они сохраняют этическую высоту жанра в культуре, которая знала «Сомнение», «Для берегов отчизны дальной», «Пророка» и «На нивы желтые».

«ОРЕСТЕЯ»

«С. И. Танеев — не оперный композитор» — так начинается свою большую статью об опере Танеева Б. В. Асафьев (1915, с. 492). Суждение это во многих отношениях справедливо. Исследователи теоретических проблем русской оперы вообще как бы не принимают «Орестею» в расчет. В книге М. Друскина (1952) «Вопросы музыкальной драматургии оперы (на материале классического наследия)», основывающейся на сценических сочинениях русских композиторов от Пашкевича до Римского-Корсакова, «Орестея» не названа ни разу. В «Драматургии русской оперной классики» Б. Ярустовского (1952) опера Танеева упоминается трижды в связи с оркестровой характеристикой образов — в качестве примеров лейтмотивов и претворения приемов Вагнера.

Но в творчестве Танеева, в формировании и эволюции его миропонимания, идейно-эстетических основ и сфер образности его музыки, даже самого процесса сочинения «Орестея» занимает центральное положение и потому требует подробного рассмотрения.

Оперу-трилогию Танеева на сюжет Эсхила принято оценивать как явление уникальное в истории русской музыки прошлого столетия. Действительно, это сочинение, создававшееся в 80—90-х годах, одновременно с «Черевичками», «Чародейкой», «Пиковой дамой» и «Иолантой» Чайковского, «Младой» и «Ночью перед Рождеством» Римского-Корсакова, «Гарольдом» и «Дубровским» Направника, стоит особняком в ряду других русских опер.

Необычность сюжета, особенности жанровой природы, некоторая стилистическая неоднородность «Орестеи» — все это мешало современникам вынести о ней справедливое суждение. Располагая художественным опытом XX века, мы в состоянии полнее оценить это сложное и противоречивое явление музыкального театра. Современникам казалось, что опера Танеева — только дань прошлому; ныне ясно выступают и ее перспективные, предвосхищающие XX век черты. Казалось — «Орестея» не отвечает основным традициям и запросам отечественной культуры; оказалось, что эти связи многочисленны и глубоки.

Контекст танеевской трилогии отнюдь не исчерпывается сферой собственно музыкальной культуры. Она соотносена с системой историко-культурных явлений внемузыкального характера. И на

первый план здесь выступает отношение к античному сюжету в русской художественной культуре второй половины XIX века.

Музыкальная критика восприняла сюжет «Орестей» как необычный, странный. Чтобы показать единодушие такой реакции, необходимо привести много откликов печати на постановку, относящихся к октябрю 1895 года. «Расхолаживающее впечатление производит сюжет — полуисторический, полумифический, — из жизни мертвого для нас древнегреческого мира, выраженного в трагедии Эсхила...» («Сын отечества», 18 октября, № 291). «Сюжет эсхиловой трагедии слишком мрачен для того, чтобы возбудить к нему особые симпатии зрителей и слушателей» («Петербургский листок», 18 октября, № 289). Танеев «имеет большое сходство с Эсхилом, последний писал на мертвом языке, а первый написал мертвую оперу» («Петербургская газета», 20 октября, № 283). «Сюжет трагедии Эсхила, послуживший канвой либретто, не может вызывать к себе ни малейшего нашего сочувствия... Опера отталкивает своим ложным классическим сюжетом» («Сын отечества», 19 октября, № 292). «Несмотря на классицизм нашего образования, классический мир у нас не в фаворе... Когда появилось в газетах первое сообщение об „Орестее“, то немало читателей, вероятно, было поражено уже одним этим именем... г. Танеев, взявши мало знакомый или основательно забытый сюжет античного мира, шел прямо против привычек нашей театральной публики» («Новое время», 30 октября, № 7066). По мнению одного из рецензентов, Глюк остался в памяти потомков благодаря таланту — «несмотря на свое пристрастие к сюжету мало жизненному и просто скучному для нашего времени...», Танеев же впал «в совершенно ненужный и неестественный анахронизм» («Гражданин», 21 и 22 октября, № 294 и 295). Театральный фельетонист восклицал в стихах: «Античной древности полна, убийств и крови эпопея, пред нами вновь воскрешена в созвучьях диких — „Орестей“. Какая вздорная затея! Будить века теней от сна за тем, чтоб предала она живых в объятия Морфея!» («Петербургская газета», 18 октября, № 281). Даже Н. Д. Кашкин — критик чрезвычайно чуткий, проницательный, доброжелательный, высоко оценивший музыку «Орестей», счел сюжет «неудобным для современной оперы», ибо содержание трилогии Эсхила «современный человек» может скорее «обозревать умственным оком, нежели ценить непосредственным чувством» («Русские ведомости», 24 октября, № 294). Едва ли не один Г. А. Ларош высказался совершенно в другом роде: «...древность сохраняет невыразимую и неотразимую прелесть для фантазии музыканта, и мы, вероятно, никогда не перестанем воплощать образы Гомера и Софокла, Эсхила и Вергилия в вокальных и инструментальных сочинениях» («Новости и Биржевая газета», 19 октября, № 288; перепеч.: Ларош, 1976, с. 344).

Последние строки содержали, впрочем, некоторое преувеличение (во всяком случае, что касается русской музыки). Факты от-

ражения античных сюжетов в творчестве русских композиторов немногочисленны. В начале последнего десятилетия XVIII века Е. И. Фомин написал мелодраму «Орфей», своеобразную музыкальную трагедию (текст крупнейшего представителя русского литературного классицизма Я. Б. Княжнина). В самом начале XIX века эта жанровая линия была продолжена О. А. Козловским, написавшим музыку к трагедиям В. А. Озерова «Эдип в Афинах», А. Н. Грузинцева «Царь Эдип». На пороге 60-х годов начал писать музыку к трагедии Софокла «Царь Эдип» М. П. Мусоргский. Работа не была завершена, от нее сохранился только хор народа из сцены в храме (позже использованный композитором в опере «Саламбо»). К античным и библейским сюжетам (правда, в более поздние годы, уже на рубеже XX века) обратились мысли Н. А. Римского-Корсакова. Но замыслы опер «Навзикая» по Гомеру, «Смерть Эвридики», «Саул и Давид» остались неосуществленными (музыка «Навзикая» была использована композитором в прелюдии-кантате «Из Гомера»). Опера «Сервилия» (1901—1902) по драме Л. А. Мейя на сюжет из эпохи Нерона не является, собственно, интерпретацией античной тематики¹. Таким образом, в России второй половины XIX века «Орестея» Танеева — единственное крупное художественное событие, связанное с претворением античной темы. В западноевропейских национальных культурах интересующего нас периода такого рода событий тоже немного. Наиболее значительное — «Троянцы» Г. Берлиоза. Текст дилогии («Взятие Трои» и «Троянцы в Карфагене», 1855—1859) был написан композитором по мотивам Вергилия.

Итак, сюжет, избранный Танеевым для его оперы, был воспринят с недоумением и неодобрением. Это было, что называется, ни на что не похоже. Странно, что критика не сопоставила «Орестею» с сюжетами вагнеровских опер, хорошо известных в России. В самом общем виде действительно можно было усмотреть сходство этих «драм идей» с танеевской трилогией. Но, очевидно, германская мифология воспринималась как нечто совершенно иное. Правда, в одном отзыве сюжет «Орестей» был поставлен в такой ряд, и отзыв этот принадлежал П. И. Чайковскому (1978, с. 29): «...мне невыносимы вагнеровские сюжеты, в коих никакой *человечности* нет; да и такой сюжет, как твой, с чудовищными злодеяниями, с Евменидами и Фатумом в качестве действующего лица, я бы не выбрал» (письмо от 14 января 1891 года). Все, что было «по ту сторону» жизненной правды (понимаемой в этом случае как правда чувств), оказывалось чуждым Чайковскому. Позиция великого композитора отражала не только личную творческую установку, но и нечто более общее, характерное для времени.

¹ Представляется убедительной точка зрения советского исследователя, относящего к «античным сюжетам» те, которые уже в самой античной литературе были оформлены в литературных произведениях, а отнюдь не все те, что связаны с образами и событиями Древней Греции и Рима (Грабарь-Пассек, 1966, с. 7).

Достаточно указать на близкое по смыслу суждение В. В. Стасова (1980, с. 41): «Вагнер считал настоящим уделом и задачей оперы — сюжеты средневековые, мифические, мистические, набожные и вместе с тем — амурные по преимуществу»; Стасов считает это пристрастие «ограниченностью» и противопоставляет вагнеровским операм «Каменного гостя» Даргомыжского, где «рисуются черты человеческие, индивидуальные, условленные временем, местом, моментом, сменяющимися внезапно настроениями, скачками мысли, чувства, страсти» (там же, с. 70). Такая критика с позиций психологического реализма может быть отнесена и к «Орестее».

Однако античность входила в культурно-художественную традицию России очень заметно. Только это был не XIX, а преимущественно XVIII век, век расцвета русского классицизма, и не музыка, а, главным образом, литература и пластические искусства. «В России XVIII века античность была универсальной питательной средой, за счет которой происходило формирование общественного сознания. Какую бы область культуры или идеологии мы ни взяли, везде обнаружим присутствие античных форм, наличие античного материала в качестве исходного пункта для развития оригинальных представлений», — пишет Э. Д. Фролов (1967, с. 86). В следующий исторический период акценты переместились. Реализм в искусстве XIX века испытывал неизмеримо меньшую потребность в мифологическом типе художественного мышления. Ведущая роль литературы по отношению к другим видам искусства второй половины XIX века, выдающиеся достижения мастеров критического реализма — серьезнейший фактор культуры, обусловивший многие особенности театрального, музыкального, пластических искусств, а также тенденции критики.

Герои античных мифов и древней истории больше не фигурируют в качестве идеальных. Часто совсем напротив. Фемистоклос и Алкид в гоголевских «Мертвых душах» — с какой иронией поданы эти имена сыновей Манилова! У Достоевского немногие упоминания античных реалий связаны с подчеркиваемой старомодностью или с мнимой, жалкой «образованностью» (Неточка Незванова говорит об отчине, что он сделался «домашним Ферситом»; Маслобоев в «Униженных и оскорбленных» при встрече с героем романа вспоминает времена, когда они «зубрили Корнелия Непота», и т. п.).

Еще одно (косвенное, но многозначительное) свидетельство изменений в отношении к античности — названия русских журналов. В XVIII — первой половине XIX века издавались «Аониды», «Иппокрена», «Минерва», «Кабинет Аспазии», «Амфион», «Каллиопы», «Галатей», «Атеней», «Демокрит». Вместе с эпохой классицизма ушли и эти наименования. Во второй половине века находим лишь газету «Золотое руно», но она оказывается... органом частной золотопромышленности. А в начале XX века — вновь «Аполлон»,

«Гермес»... «Орестея» Танеева в этом смысле попала в «межвременье».

И все же античность в течение всего XIX века оставалась общеизвестной (разумеется, для образованного общества) в России, ведь в стране господствовало классическое гимназическое образование с обязательным изучением древних языков. Русские образованные люди хорошо ориентировались в античном мире, что давало возможность обращаться к его темам и сюжетам, рассчитывая на доступность аллюзий.

Русское антиковедение второй половины XIX века достигло больших успехов. Расширилось преподавание древней истории в университетах. Некоторые важные сочинения античных авторов впервые вышли на русском языке. Базой многих трудов стали археологические экспедиции в Северном Причерноморье. Поскольку античность была предметом обязательного изучения в классической средней школе и здесь были сосредоточены кадры филологов-классиков, их работы систематически печатались в «Отделе классической филологии» «Журнала Министерства народного просвещения».

Издание выходило в течение многих десятилетий. Именно здесь на пороге нового столетия, в июле 1900 года, была опубликована статья гимназического преподавателя древних языков и античной литературы И. Ф. Анненского «Художественная обработка мифа об Оресте, убийце матери, в трагедиях Эсхила, Софокла и Еврипида». (Анненский родился в том же году, что и Танеев, и происходил из той же социальной среды.)

Но все эти и многие другие факты говорят о том, что в современную Танееву — автору «Орестен» — эпоху позитивного знания преобладал научный, а не художественный метод освоения античности. Неверно было бы сказать, что *фактов* литературы и искусства было мало. Напротив, их было очень много; это прежде всего переводы из древнегреческих и латинских авторов. Однако трудно назвать такие, которые стали бы заметным литературным явлением, удовлетворяли бы не только в познавательном, но и в эстетическом отношении, сохраняли бы художественный интерес. В этот период нельзя отметить ни одного перевода, который бы приближался по значимости к таким событиям, какими были гомеровские переводы Н. И. Гнедича и В. А. Жуковского. Крупные литераторы второй половины века переводами античных авторов почти совсем не занимались. Лишь в середине 90-х годов появились переводы Д. С. Мережковского и И. Ф. Анненского.

Оригинальное литературное творчество также дает обильный материал. Наиболее яркий пример — поэтическое наследие А. Н. Майкова. Достаточно взять оглавление 1-го тома Полного собрания сочинений (СПб., 1893). Разделы лирики здесь такие: «В антологическом роде», «Подражания древним», «Очерки Рима», «Камей», «Альбом Антиноя». Во 2-м томе помещено стихотворение «Я. П. Полонскому» (к юбилею 1887 года), в котором Майков говорит о том, что полвека назад три мальчика на разных русских

широтах отдались призванию поэта: «Им рано старых мастеров, | Поэтов Греции и Рима | Далось почуять красоты; [...] Те трое были... милый мой, | Ты понял? Фет и мы с тобой». Майков, чьи первые стихи создавались еще при жизни Пушкина, а последние — в период зарождения русского символизма, — фигура очень характерная в смысле воплощения античной темы. Пластичная, ясная поэзия Майкова до последних лет питалась мирозерцанием античности, ее образами, формами, темами. Этому поэту принадлежит, в частности, перевод отрывка из трилогии Эсхила. Антологическая лирика представлена в русской поэзии и другими именами; это названные в стихотворении Майкова Я. П. Полонский, А. А. Фет, а также Н. Ф. Щербина и другие, менее крупные поэты. Поэтические достоинства их стихотворений были безусловны, но само это направление было далеко от магистральной линии развития и даже — в качестве так называемой «чистой поэзии», или «искусства для искусства», — противопоставлялось демократической поэзии (политической, исторической) 60-х годов и следующих десятилетий. Наиболее существенным в области интерпретации античной тематики представляется то, что вторая половина века не выдвинула *нового подхода* к ней. Майков и другие поэты, обращавшиеся к антологической лирике, развивали сложившиеся в предыдущую эпоху принципы. В то же время очень важно, что традиция эта оставалась живой, не прерывалась и в значительной мере стала той почвой, на которой возник новый расцвет, новый подход к античности в литературе уже на самом рубеже веков и особенно в первые десятилетия XX века.

В русской камерно-вокальной музыке претворение античной темы было опосредованным и шло через русскую антологическую лирику в поэзии. Яркий пример — романсовое творчество Н. А. Римского-Корсакова 90-х годов. В. А. Васина-Гроссман (1956, с. 239) отмечает, что обращение к стихотворному наследию Пушкина, А. К. Толстого, Майкова было связано у композитора с важной эстетической тенденцией этого периода — опорой на классическую традицию. Подобно тому, как в поэзии второй половины XIX века развивалось найденное антологической лирикой Пушкина и его современников, так в музыке это было продолжением глинкинского начала, — например, в жанре элегии, но не только. В избранных Римским-Корсаковым образцах антологической лирики особое место заняла тема искусства: «Октава», «О чем в тиши ночей», «Муза». Несомненна связь с классичностью в романсах Глазунова, в которых композитор стремился воплотить гармонический мир античного человека, продолжить линию анакреонтической лирики Пушкина и Глинки («Вакхическая песнь» и другие).

И все же можно утверждать, что во второй половине прошлого века научное, позитивное отношение к античности выступает на первый план. Среда, из которой вышел Танеев, его окружение, круг чтения показывают, что ему были близки общекультурные, научные, просветительские установки эпохи.

В 1827 году в Москве была издана диссертация отца, И. И. Танеева, «О трагедии вообще и ее начале, происхождении, качествах и усовершенствованиях у новейших народов», где значительное место уделено древнегреческой драме. И. И. Танеев был воспитанником Московского университета, учеником А. Ф. Мерзлякова, одного из виднейших словесников-классиков, из школы которого вышли лицейский наставник Пушкина — Н. Ф. Кошанский и выдающийся переводчик Гомера Н. И. Гнедич; на переводы античных поэтов, выпущенные А. Ф. Мерзляковым, Пушкин откликнулся статьей «О гекзаметрах Мерзлякова». И. И. Танеев опубликовал стихотворения, драматические сочинения и был избран членом Общества любителей российской словесности. От младшего сына, будущего композитора, И. И. Танеева отделяла целая эпоха: он был тремя годами старше Пушкина, Сергей Танеев был отдан в Первую московскую классическую гимназию, но вскоре, по настоянию Н. Г. Рубинштейна, оставил ее и продолжал учиться только в консерватории. Возглавлявший консерваторию Рубинштейн и его коллеги стремились воспитать широко образованных музыкантов, особенно в области гуманитарных дисциплин. К работе в консерватории были привлечены крупные, известные в своей области специалисты. Таким был К. К. Герц, профессор археологии и истории искусств Московского университета, один из организаторов и (в 60-х годах) хранитель Отделения изящных искусств и древностей Румянцевского музея. У Герца Танеев проходил курс эстетики, в котором большое внимание уделялось истории искусств и мифологии. Герц изучал историю древнего мира, в частности, занимался античными древностями юга России. Герц пригласил в консерваторию для чтения курса всеобщей литературы А. И. Кирпичникова, автора известных учебников и одного из редакторов «Всеобщей истории литературы» (М., 1880—1892). Очень серьезно были поставлены занятия всеобщей историей, о чем свидетельствуют сохранившиеся учебные тетради Танеева.

В круг чтения Танеева, где история занимала ведущее место, входило множество источников, непосредственно связанных с античностью. В архиве композитора сохранились тетради с конспектами учебника греческого языка (со словарем) и несколько толстых тетрадей с надписью «Римская история» (В⁷, № 116—119). В дневнике за один только 1895 год среди упомянутых книг большинство относится к Древней Греции (два атласа греческой истории, две книги об археологических исследованиях Г. Шлимана, «Греческая история» Р. Пёльмана, «Греческие древности» и «Троя» В. В. Латышева, сочинения Аристотеля, Демосфена, Аристофана, Фукидида). В 1900 году (судя по дневнику) Танеев приобретает два тома Геродота, в 1901 — сочинения Плутарха и т. д. Он хорошо знал «Поэтику» Аристотеля, в которой освещаются эстетические проблемы творчества Эсхила.

В личной библиотеке Танеева находится много книг античных авторов и историков античности: Эсхила, Тита Ливия, Ксенофонта и др. Многочисленные пометки Танеева содержит «История Гре-

ции» П. И. Аландского (Киев, 1885); в них просматривается современная проблематика, особенно в разделе «Политическая жизнь эллинов». Так, Танеев подчеркивает на с. 92: «Хотя власть гомеровских царей не была определена никакими положительными законами, однако она была далека от деспотизма и произвола». На с. 93 совет старейшин назван «думой» — это тоже подчеркнуто. В труде Э. Гиббона «История упадка и разрушения Римской империи» (т. 1—3. — М., 1883—1886) внимание Танеева особенно привлекают места, где говорится о пагубном влиянии произвола и насилия императорской власти на судьбы империи. Подробно проработаны Танеевым три тома издания «Пропилеи. Сборник статей по классической древности» (изд. 2-е. — М., 1856), где были помещены статьи известных историков, философов, литераторов; об этом издании с похвалой отозвался в свое время Н. Г. Чернышевский.

В библиотеке Танеева хранится еще один интересный материал, уже непосредственно связанный с начальным этапом работы над оперой. Это стеклографированная рукопись (рука переписчика), состоящая из двух частей (В¹², № 105). На первой странице рукой Танеева указано: «Лекции С. А. Юрьева, читанные в консерватории»; со страницы 69 идут «Лекции по истории античной культуры» 1883/84 года М. С. Корелина. Оба автора преподавали в Московской консерватории одновременно с Танеевым, отчасти в период его директорства. На полях лекций Юрьева — множество пометок. В разделе «Учение Аристотеля о трагедии» подчеркнуты важнейшие определения (особенно там, где речь идет о катарсисе); на с. 10 помечено: «Орест». В разделе «Характер» (с. 35) отчеркнуты строки: «...Поэту, когда он подражает сердитым, ленивым и другие недостатки в характере имеющим, следует таковые облагораживать» — и на поле сделана надпись: «N. В. Кл[итемнестра]». В это время (середина 80-х годов) Танеев уже работал над «Орестеей», о чем вспоминал впоследствии (запись в дневнике от 6 июня 1900 года): «Мысль ее («Орестею». — Л. К.) написать зародилась у меня 18 лет назад, — когда я летом приехал в 1882 году в Селище с Ал. Н. Тургеневым. Перед отъездом я купил у букиниста „Орестею“ в русском переводе и нашел, что „Хозэфоры“ превосходный сюжет для оперы (1-я мысль была написать только „Хозэфоры“). Я стал ежедневно писать „оперу“, которую довел, кажется, до появления Ореста. Ничего из этого наброска не вошло потом в настоящую оперу. Когда я впоследствии рассказал С. А. Юрьеву о своем намерении написать „Орестею“, он пришел в совершенный восторг, говоря, что уже одно это намерение свидетельствует, что у меня талант, и рекомендовал мне в качестве либреттиста А. А. Венкстерна» (ДП, с. 175—176). Еще одно воспоминание, относящееся к середине 80-х годов, — в письме Г. А. Лароша к Танееву о том, как, «гуляя около дачи Петра Ильича», они спорили об «Агамемноне» (ЦГАЛИ, ф. 880, оп. 1, ед. хр. 309, л. 4—4 об.).

Упомянутые лица находились отчасти в личных отношениях,

отчасти же между ними можно усмотреть черты историко-культурной общности. Г. А. Ларош много лет сотрудничал в журнале «Русский вестник», редактором которого был М. Н. Катков, участник сборника «Пропилеи» и сторонник классического образования. Его статьи под общим названием «Наша учебная реформа» (М., 1890) были изданы с предисловием и примечаниями Л. И. Поливанова — основателя и директора одной из лучших русских гимназий, переводчика трагедий Корнеля и Расина, исследователя классической драматургии. В 1880 году Поливанов возглавлял комиссию по устройству пушкинских празднеств в Москве (по заказу этой комиссии Танеев написал кантату «Я памятник себе воздвиг»). В поливановской гимназии царил культ искусства. Вместе со своим другом Юрьевым Поливанов организовал «Шекспировский кружок» из числа бывших учеников (многие пьесы шли в переводах Юрьева), и одним из активных участников этого кружка был воспитанник гимназии Венкстерн — впоследствии либреттист «Орестей». В гимназии Поливанова учились дети Л. Н. Толстого, В. Я. Брюсов, Андрей Белый (последний ярко описал гимназию и ее директора в воспоминаниях «На рубеже двух столетий»), также принадлежавшие к близкому окружению Танеева.

Таков был «круг Танеева», объясняющий и обращение к античному сюжету, и подход к его освоению. С собственно творческим процессом — сочинением оперы — у Танеева неразрывно связывается накопление историко-литературных сведений. 3 июля 1887 года он сообщает П. И. Чайковскому: «Сочиняю ежедневно свою будущую оперу... и получаю большое удовольствие от этого занятия. Я взял с собой разные сочинения греческих писателей: Эсхила, Софокла, Еврипида, а также специальные сочинения о их произведениях вообще, об Эсхиле в частности. Занимаюсь чтением оных применительно к моей будущей опере и нахожу, что сочинение оперы есть самое осмысленное и привлекательное занятие» (ЧТ, 1951, с. 145).

Научно-археологические, литературно-источниковедческие данные присутствовали и в размышлениях Танеева о предстоявшей постановке оперы. Таковы, к примеру, заметки из записных книжек: «Ахилл, Одиссей, Менелай, девушки, жительницы Беотии, имели по Гомеру светлые волосы. Beloch, I, 59. Фукидид, I, 6 говорит, что в героическое время никто не ходил без оружия. N. В. Костюм Ореста. Фризы Парфенона: Description of the Collection of ancient marbles in the British Museum, part VIII, London, 1839. Костюмы архаические воинов (рисунок из шлимановских раскопок)» (В⁴, № 46), «Старцы опираются на посохи... Быки жертвенные белого цвета (каждая афинская колония посылала 1 быка в день)... старцы (см. Ксенофонта) с оливковыми ветвями в руках» (В⁷, № 9).

Но интерес Танеева к эсхилоскому сюжету был отнюдь не ретроспективного свойства. Осмысление проблематики античной трагедии с позиций современности, разумеется, происходило и в этом случае. Традиция русской революционно-демократической

критики, находившей в Древней Греции черты идеального общественного устройства, «привязывалась» в последние десятилетия века к более узким, порой чисто правовым вопросам. Наивысший в истории Афин уровень демократизации государства, достигнутый в результате реформ Клизфена (VI в. до н. э.), ознаменовался, в частности, правом всех граждан апеллировать к народному суду и участвовать в нем. В последней части трилогии Эсхила, «Эвменидах», богиня Афина учреждает ареопаг — как бы судейскую коллегия из числа афинских граждан.

Современный исследователь отмечает, что здесь «происходит любопытнейшее взаимопроникновение и смешение легендарно-мифологического сюжета из истории аргосского царевича Ореста с обсуждением актуальных политических вопросов, волнующих всю массу афинских зрителей» (Ярхо, 1958, с. 180). Далее В. Н. Ярхо показывает, что пафос оправдания матереубийцы Ореста связан с глубокими социальными сдвигами: родовая мораль, с ее кровной мезьей, уступает суду гражданской общины, авторитету государства. «В целом, „Эвмениды“ остаются произведением о государстве и его судьбах» (там же, с. 196). Этот момент осознавался как один из важнейших еще древнегреческим философом: «..раз народ владычествует в голосовании, он становится властелином государства», — утверждал Аристотель (1937, с. 18). Цитированная «Афинская полития» Аристотеля стала известна в 1891 году; новооткрытый трактат вызвал громадный интерес историков. В сборнике «Исследования по греческой истории» (М., 1894), в частности, была напечатана статья В. А. Маклакова «Избрание жребием в афинском государстве».

Эта проблематика выступала как существенная и важная для России тех лет.

Общественные, правовые, нравственные проблемы «Орестеи», которые имели актуальность и злободневный интерес для Эсхила и его зрителей, оказались по-новому актуальными и злободневными для Танеева и его современников.

Но главное заключалось в другом. Танеев, веривший в конечную победу добра и разума, стремился воплотить свое миросозерцание в определенных художественных концепциях. Античный сюжет как бы предопределял обращение не только к определенным идейно-образным, но и к известным стилевым сферам.

Музыка связана с античностью совершенно иначе, нежели другие искусства. В европейской литературе двух последних тысячелетий нашли то или иное воплощение сюжеты, образы, жанры богатышей античной литературы. Театр связан с постановкой, с непосредственной интерпретацией древнегреческой драматургии. В архитектуре и изобразительных искусствах постоянно используются и воспроизводятся элементы, формы, сюжеты античных зданий, скульптур и т. д. «Классический» здесь означает «античный» и в этом смысле постоянно традиционно употребляется.

Образцы античной музыки практически не сохранились, неиз-

вестны нам, отдельные дошедшие фрагменты недостаточно представительны в эстетическом отношении. Связь музыкального искусства с античностью возможна лишь как опосредованная. Исторически она сложилась так, что «античный» стал означать «классический», при этом первостепенное значение имели пути развития европейского классицизма. В литературе XVII—XVIII веков классицизм, опиравшийся на культ античности и культ разума, дал наиболее совершенные образцы в творчестве французских драматургов Корнеля, Расина, Мольера, а в эпоху Просвещения — Вольтера. Нормативность классицистской эстетики резко отрицалась романтическим искусством и критикой в следующую эпоху.

Музыкальный классицизм прошел, как и литературный, по крайней мере два крупных этапа развития — в XVII и в XVIII веке. Первый, воплотившийся наиболее ярко в оперном творчестве Люлли, с точки зрения тематики (в том числе античной) и стиля во многом «параллелен» трагедиям Корнеля и Расина. Другой период расцвета также представлен по преимуществу в опере. Именно с этим жанром французские энциклопедисты связывали надежду на восстановление органического синтеза искусств, присутствующего античному театру. Под знаком этих идей осуществлялась Глюком его оперная реформа. Зрелые оперы Глюка на античные сюжеты — «Орфей и Эвридика», «Альцеста», «Ифигения в Авлиде» — явились вершинами европейского музыкального искусства своего времени и образцом воплощения античных тем.

Высшая стадия развития музыкального классицизма не имеет аналогии в истории литературы. Это венская классическая школа, представленная величайшими именами: Гайдн, Моцарт, Бетховен. Именно их творческая деятельность привела к тому, что понятие «музыкальный классицизм» стало синонимом или одним из значений «музыкальной классики». В музыке противостояние классицизма и романтизма никогда не принимало таких резких форм, как в литературе, при всем различии эстетики и творческой практики. В музыке Шуберта, Мендельсона, Шопена, особенно Брамса находят воплощение многие черты музыкального мышления венских классиков.

С другой стороны, не забывалась прочная связь классицизма со сферой античности. XIX век принял античность «из рук» классицизма. Выбирая античный сюжет, композиторы с неизбежностью обращали взоры к классическому стилю, и прежде всего к операм Глюка. Строю глюковских опер близка и возвышенная, страстная, героическая музыка «Орфея» Фомина (1792); в музыкальном тематизме и строении увертюры, в характере драматического конфликта слышится моцартовское и бетховенское начало, явственно претворены принципы классического симфонизма. В музыке Мусоргского к «Царю Эдипу» — в драматургии замысла (черты ораториальности), а также в эмоциональном тоне и характере развития тематизма — заметная ориентация на широко понимаемую классичность. Берлиоз, с молодых лет восхищенно изучавший оперы Глюка и симфонии Бетховена, много писавший о своих

кумирах, создавал оперную дилогию по «Энеиде» с открытой ориентацией на лирические трагедии Глюка. Уже сам выбор «Орестей» мы склонны рассматривать как одно из свидетельств обращения Танеева к сфере музыкальной классики и музыкального классицизма.

Интерес Танеева к музыкальной классике ярко проявлялся и в области оперы. В заметке из записной книжки, относящейся к 1877 году, молодой композитор выражает намерение «изучать оперные формы Моцарта и его инструментовку, — для этого написать акт оперы, имея перед собой партитуры „Дон-Жуана“ и „Волшебной флейты“. В то же время почаще заглядывать в оперы Глюка...» (ЛТД, 1925, с. 76).

Увлечшись в 1884 году сюжетом «Овечьего источника» Лопе де Вега (замысел возник, по-видимому, под впечатлением игры М. Н. Ермоловой, но остался неосуществленным), Танеев сообщает Чайковскому, что в будущей опере «ансамблям должно быть отведено большое место. Контрапункт применен в самых обширных размерах (мне кажется Ваше мнение не совсем верным, что в опере мало места для контрапункта; напротив, и лучшее доказательство — оперы Моцарта)» (ЧТ, 1951, с. 108). И десятилетием позже, уже после «Орестей», обдумывая оперу по пьесе А. Морето-и-Каваньи «Презренье за презренье» (в переводе А. А. Венкстерна — «Спесь на спесь»), композитор предполагает, что «в ней будет много ансамблей в стиле Моцарта» (дневниковая запись от 8 января 1895 года — ДІ, с. 56).

В течение многих лет (вплоть до 1913 года) Танеевым владеет мысль написать еще одну «античную» оперу — «Геро и Леандр», либретто и ряд материалов которой сохранились в архиве. И либреттист был тот же — А. А. Венкстерн, и, главное, подход тот же, что при сочинении «Орестей»: погружение в мир античных подлинников, научно-исторических материалов. Так, в дневниковой записи от 29 октября 1903 года отмечено: «Смотрел либретто 1-й картины „Геро“, читал Платона и раздумывал о своей новой опере»; на следующий день: «читал греческую антологию на немецком языке» (ДІІІ, с. 84).

Но художественно-стилистические проблемы «Орестей» не исчерпываются, разумеется, тяготением к классицизму и античной тематике. В конце 70-х годов Танеев написал акт оперы (материалы не сохранились) на неиспользованное Чайковским либретто «Ефραίим», а в начале 900-х собирался писать оперу «Портрет» по Гоголю. В целом «Орестей», как и другие сочинения Танеева, — сложный сплав. Ее смысл и особенности стиля требуют специального рассмотрения.

Из приводившихся выше документов видно, что замысел «Орестей» возник в начале 80-х годов, а активная работа над оперой относится к 1887 году. Премьера оперы в Мариинском театре состоялась 17 октября 1895 года². В 1900 году М. П. Беляев издал партитуру и клавир «Орестей» (до того существовало только литографированное издание клавира 1894 года); в связи с этим Та-

неев вновь много работал над текстом. Сравнение двух изданий — 1894 и 1900 годов — заслуживает специального рассмотрения. Многочисленные сокращения (порой целых фрагментов — ариозо и т. п.), ряд существенных вставок и перестановок, масса перемен в оркестровке и в вокальных партиях — все это позволяет говорить о создании новой редакции оперы. Основные перемены направлены в сторону динамизации действия; изменения тесситуры в партиях певцов усиливают напряженность звучания. Столь длительная работа над трилогией связана не только с особенностями творческого процесса Танеева, но в значительной мере с обстоятельствами его жизни: руководство консерваторией, оперными спектаклями и концертами учащихся, выступления в качестве пианиста (в том числе участие в первых исполнениях сочинений Чайковского и Аренского) — все это отнимало массу времени и сил. Именно желание отдалиться работе над «Орестеей» было главной причиной его отказа от поста директора Московской консерватории. Сильно повлияла на Сергея Ивановича смерть матери в 1889 году; он укрепился в желании сказать свое слово, выразить в музыке важное и сокровенное.

В истории создания «Орестей» особое значение имеет следующий факт. Задолго до окончательной готовности «Орестей» композитор создал одноименную симфоническую увертюру (1889), в основе которой лежат главные музыкальные темы будущей оперы и которая воплощает ту же идейную концепцию, что и опера в целом. Во вступлении звучит тема «рока», главная партия построена на теме фурий, олицетворяющих душевные терзания Ореста-матереубийцы. Побочная партия — музыкальный материал будущего «дуэта мести» Клитемнестры и Эгиста. Завершает увертюру светлая музыка — тема Аполлона и Афины, образы всепобеждающей любви и разума. Увертюра «Орестея» — единственное программное симфоническое произведение Танеева, и программа его носит обобщенный, не событийный, а идейно-образный характер. Вот она в том виде, как была напечатана в программе концерта (В⁸, № 21).

«Содержание трилогии „Орестея“ заимствовано из истории семейства Атридов. Это мрачная и кровавая история. Преступление следует за преступлением и порождает новые преступления. Неумолимые Эвмениды терзают преступника, а обычай родовой мести готовит мстителя в лице ближайшего родственника жертвы. Этот мститель, совершив кровавое дело мести, попадает, в свою очередь, под власть Эвменид, свивших себе прочное гнездо во дворце, видевшем столько крови, пока сам не падает новою жертвою нового мщения. Наконец, над кровавым делом людей ужаснулись сами олимпийские боги. Их вмешательство понадобилось, чтобы сокрушить роковую силу жестокого обычая. Это совершили Аполлон и Афина, учредив народный суд эфоров, которому передается

² Подробности истории постановки «Орестей» см.: МД, 1952.

власть судить и наказывать. Для людей настает новая эра мира и правосудия под покровительством бессмертных богов. Таким торжеством светлого начала над хаосом насилия и мести заканчивается трилогия Эсхила.

Автор увертюры желал дать музыкальное выражение противоположным настроениям, вызываемым движением действия драмы от мрачного господства Эвменид к светлому торжеству Аполлона».

Как видим, в этом сочинении заключено не только содержание, но даже и сюжет будущей оперы!

Увертюра была исполнена осенью 1889 года под управлением П. И. Чайковского и осталась самостоятельным произведением (ор. 6). Такой дедуктивный путь — от концепции к разработанному действию — весьма необычен; он также характеризует оперу Танеева как *драму идей*. Совершенно иначе начинал работу над операми Чайковский. Как правило, первые эскизы относились к важным, иногда ключевым в сюжетном и собственно драматургическом плане сценам. Во всех случаях видно преимущественное, даже исключительное внимание к драме характеров (вспомним приводившееся уже высказывание Петра Ильича о сюжете «Орестей» — отрицательное, ибо драма идей воспринималась им лишь как отсутствие драмы характеров). Эстетике психологического реализма в опере была чужда трактовка персонажа как «носителя идеи», — трактовка, органичная для эстетики классицизма.

В «Орестее» Эсхила древний миф об Оресте, отраженный еще в гомеровском эпосе, претерпевает существенное переосмысление. Как отмечает В. Н. Ярхо в цитированном исследовании, Эсхилу присуща глубокая вера в разумность божественного управления миром, в торжество некоего организованного единства — «космоса». Но главное отличие состоит в том, что эсхилевский герой сам принимает решение. Не божественное вмешательство, а поступок героя, всю полноту ответственности за который он несет, определяет у Эсхила движение трагедии. Проявление объективной необходимости Эсхил видит не в действии слепого рока (ошибочную, хотя и распространенную в XIX веке «теорию рока» советский исследователь опровергает). Высшая божественная воля осуществляется через действия самих людей («Свершится воля бога, | Свершится моей рукой», — говорит Орест у Эсхила). В «Орестее» ставится проблема внутренней противоречивости поведения героя, и тема действия и возмездия за него занимает ведущее место (см.: Ярхо, 1958, с. 85, 101, 144, 146).

Длинная цепь кровавых преступлений совершается в роду Атридов: Агамемнон принес в жертву богам свою дочь Ифигению; жена его Клитемистра мстит за убитую дочь, но сильным мотивом убийства мужа является и ее любовная связь с братом Агамемнона Эгисфом. Сын Клитемистры и Агамемнона Орест, вернувшись из странствий, становится, по воле бога Аполлона, мстителем за отца и убивает мать и Эгисфа. Зло влечет зло... И только вмешательство богини Афины, к которой отсылает Ореста Аполлон,

прерывает цепь «злодеяние — возмездие»; Афина выступает в ареопаге за оправдание Ореста и приводит трагедию к оптимистическому и высокогуманному исходу.

Танееву, несомненно, были близки и философский пантеизм Эсхила, и жизнеутверждающая концепция в целом. Главным мотивом оперы становилась этическая проблема. Танеев хорошо знал «Поэтику» Аристотеля, дающего в начале шестой главы понятие катарсиса. Корнель и другие французские классицисты, затем Лессинг также указывали на моральное значение очищения. Последние слова (перед заключающим оперу славлением Афины) концентрируют идею произведения; их произносит сама богиня мудрости: «Кто сердечным покаяньем и слезами грех омыл, кто очистился страданьем, тот прощенье заслужил... Пусть отныне и до века не раздор, не кровь за кровь, но уделом человека будет кротость и любовь».

Последнее слово тут ключевое. Вспомним «Иоанна Дамаскина»: «Но вечным сном пока я сплю, | Моя любовь не умирает». Еще прямее с финалом «Орестей» сопоставляется идейное «резюме» 2-й кантаты: «Мне нужен брат, любящий брата, | Нужна мне правда на суде». «Любовь», тем более «кротость» — это, конечно, русское прочтение Эсхила. И здесь сразу надо сказать, что либретто «Орестей» не только не адекватно своему античному источнику, но просто несравнимо с ним. Ушла из сюжета сложная цепь вершения суда (не только линия «Агамемнон — Парис», но и важнейший узел трагедии, связанный с принесением в жертву Ифигении), сведена к минимуму сюжетная роль Электры — сестры Ореста. Нравственно-правовой аспект, центральный у Эсхила, почти выпал из оперы: нет сцены избрания ареопага, сообщается только факт. На месте этих и других, присущих трагедии древнегреческого автора, мотивов, возникли иные, порожденные европейской оперной традицией. У Эсхила, к примеру, нет сцены преследования Ореста фуриями (эта сцена — одна из самых обширных, ярких, и здесь сама собою напрашивается мысль об «Орфее» Глюка). Увеличена роль адюльтера (Клитемнестра — Эгист), вообще элемент мелодраматизма. В древнегреческой трагедии нет и сцены душевных терзаний Клитемнестры. Влечение Танеева к античному сюжету, истоки и смысл которого мы стремились выяснить, проявилось скорее в самом выборе сюжета, нежели в до конца последовательной передаче содержания литературного источника.

Композитор принимал непосредственное участие в составлении либретто. Об этом свидетельствуют и воспоминания дочери А. А. Венкстерна — драматурга Н. А. Венкстерна³, и архивный материал. Нет сомнения, что от Танеева исходил не только общий план, но и разработка текста; как пример «задания» либреттисту

³ Запись бесед с автором настоящей работы, май — июнь 1957 г. (авторизованная рукопись).

сошлемся на один из автографов Танеева, относящийся к сцене Кассандры с хором (В³, № 20). Автограф содержит все важнейшие смысловые моменты; он представляет собой фрагмент либретто (слева — обозначения действующих лиц) и частично ритмизован. Текста тут гораздо больше, чем вошло в окончательную версию либретто. Дальнейшая совместная работа с А. А. Венкстерном привела к сокращению количества текста, «отжиманию» главного, а отчасти и изменению психологических нюансов. Но безусловно, что переделка трилогии Эсхила в либретто оперной трилогии и происходившее при этом «сложение жанра» совершалось совместно либреттистом и автором музыки.

Жанровая природа «Орестей» не укладывается в привычные рамки. Определить ее однозначно трудно, даже невозможно.

В специальной литературе, посвященной проблемам музыкального театра XIX века, сложилось и доныне фигурирует деление опер на основные типы: эпические, драматические и лирические, лирико-психологические (см.: Гозенпуд, 1975). Такая классификация, пусть условная и подразумевающая наличие многих модификаций, все же соответствует художественной действительности этого периода. Во многих случаях отдельные компоненты музыкального языка определялись индивидуальным композиторским мышлением и стилем, целое же укладывалось в известные типологические категории. «Орестей», как и ряд других крупных музыкальных произведений конца XIX и XX века (и не только опер), являет собою едва ли не обратное; индивидуализацию прежде всего на уровне художественной целостности при опоре на известные, сложившиеся компоненты драматургии, музыкального языка и формы. Н. В. Туманина отмечает: «По стилю музыки и, особенно, по своей драматургии „Орестей“ приближается к типу оперы-оратории» (Туманина, 1947, с. 107). Действительно, самостоятельность каждой из трех частей, характер и значение хоровых сцен (особенно монументального и возвышенного финала), эпическая неторопливость разворачивания событий на больших отрезках (кроме последних картин каждой части) позволяют считать такую характеристику справедливой. Но не исчерпывающей. В наиболее общем плане оперу эту можно связать и с так называемым лирико-драматическим или лирико-психологическим оперным жанром, когда в центре сюжета — небольшое количество действующих лиц (солистов), основных носителей конфликта, и внимание композитора привлекает душевная жизнь героев. В России этот жанр особенно ярко и обильно представлен операми Чайковского. Общестиллистические связи оперы Танеева с музыкальным языком Чайковского многочисленны — к этому мы еще вернемся; также очевидны связи с западноевропейской лирической оперой XIX века. Но это — тоже только в самом общем плане. Уточняя, нужно и в русской лирико-драматической опере поставить «Орестей» особняком.

Уже говорилось, что античный миф (и вообще миф) для русской лирической оперы нехарактерен. И хотя Танеев «лиризует» миф, все же сохраняется характерная для мифа внеличность, надличность идеи (а тем самым и содержания вообще). В последней части оперы лирика вытесняется и в предпоследней картине исчезает вовсе. В лирической опере XIX века любая «вечная» идея, напротив, дается как сугубо личностная. Далее, в операх этого жанра идейная концепция актуализируется как социальная и бытовая. Иногда такая окраска ограничивает и даже снижает большие темы и сюжеты («Фауст» Гуно), но, с другой стороны, дает им живую плоть, наполняет множеством жизненных связей. У Танеева локальный колорит минимален. В отличие от большинства русских опер, особенно лирических, где при центральном значении сцен с участием главных действующих лиц велика и роль «фоновых», преимущественно бытовых эпизодов, в «Орестее» таковых почти нет. В частности, это проявляется в хоровых эпизодах. В «Русалке», «Евгении Онегине», «Царской невесте», вообще едва ли не в каждой опере XIX века хоровые сцены чаще всего связаны с показом народного быта и имеют ясно выраженную жанровую характерность (в «Онегине»: русская протяжная, плясовая, вальс, мазурка, полонез, экоссеэ). У Танеева нет задачи, типичной для русской оперы всех жанров, — показать народ в жизни, в быту.

Основные черты стиля «Орестей» приближают ее к традиции, идущей от лирических музыкальных трагедий Глюка: мифологическая сюжетная основа, опора именно на античную обработку мифа; возвышенная этическая проблематика; внеличные силы и идеи, персонафицированные в героях (каждый герой — воплощение одной идеи, что не исключает душевной борьбы, противоречивости); общий монументально-строгий и сдержанный тон.

В наибольшей мере об идеях оперы, ее драматургии и других особенностях дает представление сама музыка, что чрезвычайно характерно для Танеева, мыслившего даже и в сценическом произведении прежде всего категориями собственно музыкальными.

Части оперной трилогии Танеева, как у Эсхила, называются «Агамемнон», «Хозфоры» (совершающие надгробные возлияния) и «Эвмениды» (богини-мстительницы); в I части — две, в следующих — по три картины; картины делятся на номера, общим числом тридцать. Можно предложить следующее понимание общей композиции: часть I, 1-я картина (№ 1—4 — рассказы Стража, Клитемнестры и Эгиста о событиях, предшествовавших действию, ожидание и подготовка к прибытию Агамемнона) — экспозиция; 2-я картина (№ 5—10 — от встречи Агамемнона и пророчеств Кассандры до убийства Агамемнона Клитемнестрой и объявления Эгиста царем Эллады) — завязка действия; вся часть II (карти-

ны 1—3, № 11—22 — сцены Клитемнестры с тенью Агамемнона, с Электрой, появление Ореста и встреча его с Электрой на могиле отца, сцены Ореста с матерью и убийство ее) — развитие, ход действия. Кульминацией является № 23 — 1-я картина III части (развернутая сцена Ореста с фуриями). Наконец, последние две картины III части (№ 24—30) — развязка. Таким образом, «сквозное действие» в трилогии, безусловно, есть. Важную особенность драматургии отдельных частей отмечает Туманина (1946, с. 70): наличие в каждой части единой кульминации с длительным подходом к ней, благодаря чему эта местная кульминация приходится каждый раз на самый конец действия. Дважды это трагические кульминации: убийство Агамемнона, убийство Клитемнестры (сходство этих кульминаций подчеркнуто сценическими ситуациями: убийца выходит к хору и объясняет мотивы своего поступка); в III действии кульминация совсем иная — круг обреченности разорван, Орест оправдан, добро и справедливость торжествуют.

При этом ни в коем случае нельзя забывать, что «действие» тут скорее является движением идеи, нежели характера (эта мысль является основной в упоминавшейся статье Асафьева и развивается в статьях Туманиной). Асафьев (1915, с. 495) утверждал: «...такие моменты, как сцена Ореста с фуриями, сцена Кассандры с хором, монолог Клитемнестры, антракты третьей части трилогии, заключительная сцена — словом, все, что связано с влиянием на людей основных идейных мотивов трагедии, — все это заслуживает, несомненно, высшей похвалы, какую только можно высказать музыке: в „Орестее“ Танеева мы имеем элементы музыкальной трагедии».

Весьма показателен факт, что с самого начала композитор не предполагал начинать оперу уже созданной увертюрой, конспективно, тезисно излагавшей концепцию трилогии Эсхила. Произведение открывается кратким оркестровым вступлением. Развитие и исход событий автор стремится показать как процесс и результат сценического действия. И все же не взаимоотношения героев, не их характеры являются движущей силой. Асафьев, отметивший при анализе оперы свыше сорока мотивов, группирует их следующим образом: мотивы идей и отвлеченных понятий, мотивы действующих лиц и мотивы, если так можно сказать, ситуаций и состояний героев в этих ситуациях. Первая группа — наиболее содержательная, выразительная, действенная. Полярно противоположные сферы здесь — лейтмотив «неизбежности» зла, страдания, возмездия (Асафьев), с одной стороны, и Аполлона — с другой. Эти внеличностные силы противостоят друг другу в обратном эмоциональном смысле и резко контрастны по музыкальному языку.

Первый из них открывает оперу, звучит с самого начала вступления. Это короткий, жесткий мотив, изложенный в унисон (три октавы), с октавным скачком и активно звучащей уменьшенной квартой:



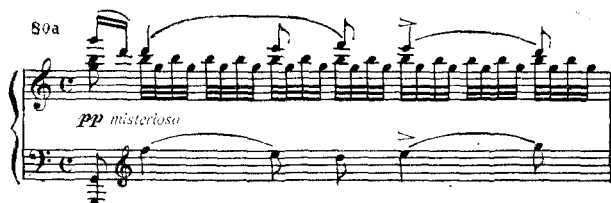
Из этого мотива-звена вырастает все вступление: только четыре-пять тактов из пятидесяти четырех не содержат его интонаций. В цифре 2 начинается построенное на лейтмотиве *ostinato* (полифонический характер развития усиливается благодаря звучанию в басу — у фаготов и валторн — модификации этого лейтмотива в увеличении, где два звена секвенции создают битональные эффекты):



Тема фурий, преследующих Ореста, «выращена» из того же интонационного зерна:



Музыка, олицетворяющая Аполлона, впервые звучащая в речи Ореста («сам Аполлон, великий бог, мне помощь обещал», ц. 181) и широко развитая во 2-й картине III части, концентрирует музыкальное выражение света, покоя, радости (пример 80 а). Начинаясь в верхнем регистре тишайшим тремоло скрипок на фоне арфы, звучность разрастается, разгорается и, дойдя до *ff*, приобретает характер мощного утверждения. Вторая тема, родственная первой (квартовый ход), звучит и в партии Ореста (пример 80 б), где он впервые говорит об Аполлоне.



806

Орест

p

В вен-це из сол-неч-ных лу-чей

f *p*

Антракт ко 2-й картине был при жизни Танеева одним из самых часто звучавших его произведений для оркестра. Можно вспомнить, что Римский-Корсаков исполнял его в концертах за рубежом. Противопоставляя музыку Танеева царящему в кругах музыкантов «декадентству», Римский-Корсаков пишет из Брюсселя: «...им полезно послушать Вашего *До мажора*» (МД, 1952, с. 41).

Выделяется своей энергией, определенностью, гармоничностью мотив Ореста-мстителя. Впервые он звучит в пророчестве Кассандры, предвещающей приход сына Агамемнона:

81 Moderato

Кас.

ff

Из даль-них стран из-гна-ник при-дет

mf

В характеристиках действующих лиц привлекают большой яркостью образы женщин. Можно усмотреть русскую литературную и собственно оперную традицию в том, как Танеев переосмысливает образ Клитемнестры. Дело не только в том, что ей придан психологизм, которого не знал древний автор, хотя это тоже важный аспект: царица-мужеубийца мучится угрызениями совести; в сцене с Орестом горячо вызывает к сыновним чувствам. Дело в том, что сцены ночных мучений Клитемнестры (Клитемстры) у Эсхила вовсе нет, а это уже очень многозначительно. У Эсхила Эгист (Эгисф) впервые появляется на сцене уже после убийства Агамемнона женой. В опере злобный, трусливый, хвастливый любовник царицы выступает еще до убийства с рассказом о злодеяниях в доме Атридов и как бы берет на себя значительную часть вины.

Сцена в спальне Клитемнестры воплощает разные грани образа героини. Она открывается драматическим речитативом («О, горе

мне, преступнице несчастной!» — пример 82 а), ее лирическая часть — мольба о даровании забвения (пример 82 б).

82а

[Allegro appassionato]

Клит.

О го-ре мне, преступ- ни-це не- счаст- ной!

82б

[135] Adagio ma non troppo (J=63)

Клит.

О, у-слышь мо-е моле-ние ты, блажен-ный бог Морфей,

Чрезвычайно привлекательна музыка, характеризующая Кассандру — несчастную пленницу Агамемнона, которой также суждено пасть от руки Клитемнестры. Нетрудно найти черты русского причета в ее теме, которая становится основой ариозо:

82в

Andante

Кас.

Не.из.мен.на во.ля ро.ка;

Музыкальный стиль «Орестен» — сложный сплав, ассимиляция разных традиций. В художественное осмысление и трактовку античного мифа Танеев, несомненно, внес опыт русской оперы, в том

числе русской оперы (и вообще русской музыки) на западный сюжет. Подобно тому как, скажем, «рассказ Франчески» в симфонической фантазии Чайковского близок русской народной песне, русский колорит ясно слышен в партии Кассандры. Триольное движение вокальной мелодии перед цифрой 87 («горе ужасное, непоправимое») напоминает причитание — и даже, точнее, конкретное «оперное причитание» Купавы в «Снегурочке» Римского-Корсакова. Ариозо Кассандры (ц. 90) — романс-жалоба с сочувствующим хором — воспринимается как продолжение линии Гориславы («Руслан и Людмила» Глинки). Сцена и ариозо Клитемнестры (№ 11) в какой-то мере перекликаются с партией Войславы из «Млады» Римского-Корсакова — другой злодейки, мучимой раскаянием. Закрывающая оперу «Слава Афине» (6/4), несомненно, исходит из глинка-бородинских финальных славлений. В безусловно русской манере написан женский хор, оплакивающий Агамемнона.

Очень многое идет от Чайковского; здесь и опора на ариозность, на вокальную мелодику обобщающего типа, и многие конкретные прообразы (например, дуэт Клитемнестры и Эгиста в 1-й картине сопоставим с дуэтом Мазепы и Марии из II действия, где тоже столкнулись любовь и власть, где тоже есть спор и примирение; сцена Агамемнона и Клитемнестры — со сценой Лионеля и Иоанны в 1-й картине III действия «Орлеанской девы»), и многие особенности изложения, в частности диалоги инструментов (типичнейшая перекличка гобоя и кларнета в цифре 90 и др.). Речитатив Стража (№ 1, ц. 4) сходен с певучими речитативами «Орлеанской девы» или «Иоланты» — с партиями Дюнуа, Короля. Слух отмечает родство с музыкальным языком Чайковского (более всего — с мелодикой) и в других местах, особенно в партиях Клитемнестры и Кассандры. В неоднократно упоминавшейся статье Асафьев называет Электру родной сестрой Иоланты; действительно, в сцене на могильном холме (ц. 166) ее нежная, печальная тема напоминает милый женский лик из последней оперы Чайковского.

Прямые параллели возникают с западноевропейской оперой. Начало оркестрового вступления «Орестен» сходно с началом увертюры «Альцесты» Глюка: движение четвертями при метре $\frac{4}{4}$, тональность ре минор, скачки на октаву в сочетании с движением по узким интервалам и особая роль интервала уменьшенной кварты. Хор женщин (№ 2, «Слава Зевсу») напоминает женский хор (№ 48) из «Ифигении в Тавриде». Гаммообразное движение сначала вверх, затем вниз (ц. 164) ассоциируется со звучанием музыки фурий в «Орфее».

Оперу Танеева сравнивали с музыкальными драмами Вагнера (см., например: Ларош, 1899—1900). Значительность и абстрактность нравственной, философской проблематики, внеличности концепции (эпичность в широком смысле) и в то же время лирическая трактовка мифа, почти полное отсутствие бытового начала, сквозная композиция, наличие лейтмотивов и симфонического ме-

тогда развития — эти черты оперной эстетики и стиля Вагнера отразились в «Орестее».

Несмотря на формально присутствующие обозначения номеров, композиция «Орестей», по существу, сквозная. Композиционная основа — не номер традиционного типа (законченная ария, хор, ансамбль), а более или менее свободно построенная сцена, с чередованием сольных и хоровых, кантиленных и декламационных эпизодов. Зачастую наблюдается текучесть музыки на гранях сцен (№ 19—20, 21—22, вообще вся 3-я картина II части). Но тут следует сделать оговорки: лейтмотивной системы как таковой у Танеева нет, симфоническое развитие и смешанный тип композиции характерны в той или иной мере для всей вообще европейской оперы конца XIX века, в том числе и для оперного творчества Чайковского; наконец, в «Орестее» при большой роли оркестра сохраняется ведущее значение вокальных партий. Главное же — Танеев находит и утверждает искомую гармонию, что для романтика Вагнера гораздо менее характерно.

Сам Танеев воспринимал оперное творчество Вагнера (прежде всего, по-видимому, позднее) как нечто ему чуждое и даже неприемлемое для него (подобно Римскому-Корсакову, также, впрочем, не прошедшему мимо художественного опыта немецкого мастера). В разгар работы над «Орестеей» Танеев слушает в Москве «Кольцо Нибелунга» и пишет Чайковскому: «Вагнер меня в высшей степени заинтересовал, в особенности в отношении гармонии и инструментовки. Многому у него можно научиться, между прочим, и тому, как не следует писать оперы» (ЧТ, 1951, с. 158).

В «Орестее» слушатель встречается с эпизодами, имеющими интонационные, жанровые, композиционные прообразы в западноевропейской опере XIX века. Сходство темы рока с «роковой» темой Кармен было отмечено в одном из откликов критики. Такие марши, как марш ми-бемоль мажор на въезд Агамемнона (№ 5), включались в «большую» романтическую оперу, в монументальные декоративные сцены парадных шествий, коронаций и т. п.; хрестоматийный пример — ми-бемоль-мажорный марш в финале II акта «Аиды». В № 1 (сцена Стража) возникает традиционный «золотой ход», сложившийся как прием изображения в оркестре фанфар. Следующий женский хор (№ 2) напоминает благодарственные хоры хорального склада — хотя бы хор узников в «Фиделио» Бетховена.

Вряд ли стоит продолжать перечень — важнее понять эстетическое качество и функцию подобных «наследований». Очевидно, в этих случаях Танеев сознательно апеллировал к привычному для слушателя опыту, к семантике сложившихся жанров, приемов и даже интонационно-тематических комплексов. Пройдет четверть века — и естественно входившие в музыкальную ткань прообразы отделятся в эстетике музыкального неоклассицизма от художника, станут откровенно воспроизводимыми (стилизуемыми) моделями. В «Орестее» Танеев все произносит «от первого лица», без

отчуждения; встречающиеся прототипы — «знак», способствующий узнаваемости.

Наконец, важнейший элемент сплава, каким является стиль «Орестей», — это индивидуальный музыкальный язык Танеева, складывавшийся по преимуществу в его инструментальных сочинениях. Вокальные партии оперы не обладают яркой выразительностью речевой интонации, их тематизм носит более обобщенный и нейтральный характер. Такие особенности, как, скажем, сочетание скачков с движением по узким интервалам или часто встречающиеся тритон и уменьшенная септима, не только делают многие музыкальные темы узнаваемо-танеевскими, но и вообще уводят мелодику оперы к характерному уже для следующего исторического этапа «инструментальному» типу вокальной партии. Еще важнее проникновение в оперу определенных методов развития. Это, в первую очередь, стремление к интонационному единству, выражающемуся в тесных тематических связях между сценами, — единству, столь свойственному, кстати сказать, позднему оперному творчеству Чайковского. Здесь имеется в виду не столько принцип лейтмотивизма, сколько иные, лежащие вне собственно оперной сферы тенденции.

Проникновение формообразующих принципов инструментальной музыки, возрастающее стремление к максимальной музыкально-структурной организации драматического действия — черты, в высокой степени присущие опере XX века. В «Орестее» Танеев решал множество музыкальных задач, связанных с развитием тематизма, построением тональных планов, организацией оркестровой звучности и т. д. В опере много обобщающих оркестровых эпизодов. Особое значение имеют симфонические антракты в последней, итоговой части трилогии (перед каждой из трех картин). Первый и второй содержат конфликтное сопоставление сфер фuries и Аполлона, в третьем торжествует ненарушимая гармония. Идейная концепция утверждается в самой музыке — инструментальной музыке внутри оперы! — что очень характерно для Танеева.

Множественность стилистических истоков обусловила известную неоднородность «Орестей», синтез оказался не во всем органичным. Драматизм исторической ситуации обострялся еще и невозможностью для современников воспринять и оценить те черты оперы Танеева, которые роднили ее с новым, еще не наступившим тогда XX веком: ее сюжет, ее жанрово-стилевое наклонение. Язык же, как было показано, достаточно традиционен — и поэтому «Орестей» выглядела недостаточно привлекательной и достойной внимания в глазах многих музыкантов и театральных деятелей следующих десятилетий.

СИМФОНИИ

Четыре симфонии Танеева созданы на протяжении последней четверти XIX века. Первая из них была написана в 1874/75 учебном году в консерваторском классе Чайковского, в самом начале композиторской деятельности (она рассмотрена в I главе). 4-я (1896—1898) ознаменовала собой зрелость сложившегося мастера. Она занимает важнейшее место в творческом пути композитора. Здесь — после «Орестеи» и впервые в инструментальной музыке Танеева — воплощена законченная и характерная для его зрелого творчества идейно-художественная концепция; эта концепция еще и еще раз будет утверждаться в танеевских многочастных произведениях — камерно-инструментальных циклах, 2-й кантате. Здесь осуществлены музыкально-драматургические принципы циклической формы, прежде всего особый тип монотематизма, — принципы, которым Танеев также не изменял впоследствии.

Симфоний Танеев больше не писал. 4-я стала последней, хотя активная работа композитора продолжалась еще около двух десятилетий. В музыкальной жизни она, впрочем, фигурировала как единственная, на афишах и изданиях вплоть до последних лет обозначалась «Первой». При жизни композитора только она одна из его симфоний была опубликована. И тот факт, что предыдущие были оставлены автором в архиве, свидетельствует не только о взыскательности мастера, но и о поисках своего пути, о потребности и сознательно поставленной задаче сказать свое слово в этом жанре (совершенно так же обстояло и с камерными ансамблями, и с романсами, и с хорами). Пройденный Танеевым путь от 1-й к 4-й симфонии — от чего он уходил и к чему шел — очень существен для понимания эволюции и становления стиля этого композитора, а в чем-то и шире — стилеобразующих процессов, показательных для эпохи в целом.

Контекст западноевропейского и русского симфонического творчества 70—90-х годов очень богат и разнообразен. При этом он разный для двух этапов, на протяжении которых писал симфонии Танеев: первые три — до середины 80-х годов, 4-я — в конце 90-х. На период между ними приходится высокие достижения европейского симфонизма. Но эти же годы — преддверие ряда кризисных

явлений. Окончился творческий путь Брамса, Брукнера, Франка, А. Рубинштейна, Чайковского, в различных симфонических жанрах творили Дебюсси, Р. Штраус, Малер, Дворжак, Сибелиус, целая плеяда русских композиторов среднего и младшего поколения.

2-я, си-бемоль-мажорная симфония Танеева близко примыкает к 1-й и по времени создания, и по характеру образности, и по типу драматургии. Подобно 1-й, она создавалась в тесном общении с Чайковским и под его руководством. Тема интродукции и обе основные темы Allegro были сочинены и показаны учителю еще в 1875 году, работа над симфонией протекала в 1877—1878 годах. Переписка Танеева и Чайковского в этот период содержит интересные сведения и мысли об этой симфонии, а также о симфонической музыке вообще, в том числе программной, об оркестровом мастерстве; как раз в то время, когда старший из музыкантов изучал в рукописи Allegro си-бемоль-мажорной симфонии, младший знакомился с рукописью 4-й симфонии Чайковского, четырехручное переложение которой ему предстояло сделать по просьбе автора. В письме Петра Ильича от 4/16 апреля 1878 года дается подробный анализ I части новой симфонии Танеева, сравнение ее с ми-минорной. Чайковский нашел, что симфонию непременно нужно завершить, что Allegro — «вещь очень хорошая, очень интересная и очень талантливая» (Чайковский, 1962, с. 218). Основные критические замечания относились к инструментовке, которая, по мнению Чайковского, все еще была слабой стороной молодого композитора.

Несмотря на настояния Чайковского, симфония си-бемоль мажор не была завершена. В партитуре остались I часть и финал, в четырехстрочном изложении (с намеченной инструментовкой) — II часть; III часть не была написана. В наши дни композитор и музыковед В. М. Блок отредактировал партитуру крайних частей и оркестровал Andante; симфония издана, исполнена, записана на грампластинку (см.: Блок, 1974). Появилась возможность судить о ней как о явлении симфонической культуры своего времени. В ней нашли своеобразное сочетание лирико-драматический, идущий непосредственно от Чайковского, и жанрово-эпический, «кучкистский» типы русского симфонизма. Такого рода сочетание мы в разных соотношениях находим в симфониях Аренского, Рахманинова, Калининкова.

Сказанное относится прежде всего к тематизму. Хорального склада тема интродукции I части (которая, по словам Чайковского, служила «доказательством большой талантливости автора») напоминает первую тему симфонической фантазии «Ромео и Джульетта». Главная и побочная партии не контрастны, их образная сфера — характерное для романтического симфонизма сопоставление радостной взволнованности и светлого, открытого лиризма. Лирический ток вообще очень силен в этой симфонии. Здесь, как и в 1-й симфонии Танеева, явственна ведущая роль лирических образов. Побочная тема первого Allegro повторяется перед

кодой, когда истаяли последние звуки репризы, и тем утверждается в сознании слушателя. Глубоко лиричны обе темы *Andante* — лучшей части цикла. Особенно хороша вторая из них — свободная, пластичная, «напетая» кларнетом соло (пример 84); песенно-романсовый склад первой также подчеркнут солирующим английским рожком (пример 83).



Широко распета в финале тема побочной партии; тут композитор использовал мелодию своего ромansa «Люди спят», и это, заметим, еще один случай использования собственной музыкальной темы в другом сочинении (см. также примеры 43 а, б на с. 77—78). В репризе проведение ее расширено и усилено тембровыми средствами.

Из созданных трех частей финал в целом менее убедителен. Народно-жанровый характер его производит впечатление несколько внешней праздничности. В нем встречаются отрезки, которые уже достаточно оснащенный технически автор как бы «заполняет фактурой». Все три части написаны в сонатной форме; при отсутствии ярких образных контрастов и тематизме песенного характера это звучит не до конца внутренне оправданно и органично. В симфонии экспозиционные разделы сильнее, чем разработочные; вообще развитие зачастую инертно.

И все же симфония си-бемоль мажор — отнюдь не ученическая работа. Она с полным правом может быть поставлена в ряд русских симфоний своего времени. Она привлекает свежестью чувств, открытостью их выражения, щедрым мелодизмом.

Индивидуальные склонности Танеева проявились в некоторых приемах развития. Это было замечено Чайковским; в цитированном письме он указывал на особенности разработки I части: «Она

напоминает Вашу среднюю часть в первой симфонии. То же появление в каноническом порядке кусочков тем в медных инструментах, та же игра в соединении всех тем вместе, то же обилие курьезных деталей...» Действительно, опробованные в ми-минорной симфонии и ре-минорном квартете приемы нашли применение и в новом сочинении. Так, в разработке Allegro (ц. 16) одновременно звучат в трех оркестровых голосах начало главной, начало побочной и конец побочной тем. В разработке Andante встречаем небольшое фугато.

Важно понять, почему эта симфония осталась незавершенной и почему автор никогда позже к ней не возвращался. Танеев, в отличие от многих других композиторов, создававших вторые и третьи редакции ранних своих опусов либо использовавших ранее сочиненную музыку в новых произведениях, вообще не возвращался к своему творчеству 70—80-х годов, за исключением нескольких романсов, включенных в ор. 17. Но и тогда, когда его стиль и метод работы сложились вполне, — начиная с середины 90-х годов — пересмотр, завершение, создание редакций этому композитору не свойственны. По отношению ко 2-й симфонии можно отметить поводы внешние. Это, предположительно, то обстоятельство, что I часть, проигранная один раз на репетиции Н. Г. Рубинштейном, не понравилась ни дирижеру, ни автору. Впрочем, Чайковский, всячески убеждавший недавнего своего ученика докончить цикл, указывал на то, что Allegro симфонии си-бемоль мажор, как и, скажем, симфоний Брамса, не может быть сыграно хорошо с одного раза и что неодобрение Рубинштейна и других музыкантов не должно отворачивать от выполнения замысла.

Знакомство молодого композитора с только что написанной 4-й симфонией Чайковского, открывшей новые горизонты симфонизма, также могло сыграть роль в прекращении работы. Но были, несомненно, и более глубокие причины. О них свидетельствует содержание творческой работы Танеева в ближайшие годы, заключавшееся в выработке собственных концепций. Период между написанием 2-й и 3-й симфоний (1878—1884) чрезвычайно важен в биографии Танеева — композитора и мыслителя. Это и сложный путь реализации идеи «русской полифонии», и создание кантаты «Иоанн Дамаскин», и активное овладение стилевыми нормами венского классицизма, осуществлявшееся в камерно-ансамблевом жанре.

Можно думать, что эти важные и принципиальные задачи отодвинули в сторону завершение си-бемоль-мажорной симфонии и интерес к ней.

Надо сказать, что на раннем этапе Танеев разграничивал «вещь» и «направление»: «Мои сочинения могут быть плохи, но путь, которым я иду, верный; двигаясь по нему, я только приобретаю в свое распоряжение лишние средства для выражения моих будущих вдохновенных мыслей, если таковые когда-нибудь у меня явятся» (ЧТ, 1951, с. 64), — отвечал он на опасения Чайковского, что «действующий в области творчества художник все более и

более уступает в Вас место кропотливому изыскателю...» (Чайковский, 1965, с. 224). 2-я симфония могла стать неплохой «вещью» — Танеев это осознал; но он начал открывать для себя другие пути.

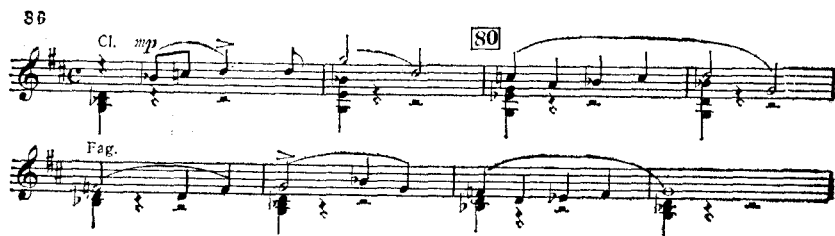
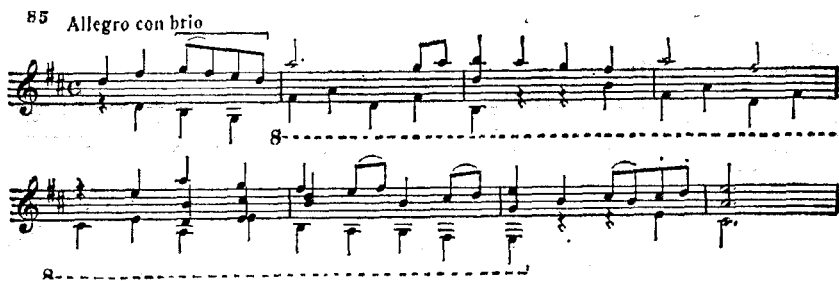
3-я симфония ре минор была написана в 1884 году, вслед за «Иоанном Дамаскином», в основном — в течение лета в Селище, инструментована в Москве ранней осенью (дата в конце партитуры — 4 октября 1884 года). В сентябре Сергей Иванович послал новое произведение Чайковскому, и последний дал на него подробный отзыв в письме от 28 сентября (см.: Чайковский, 1970, с. 449—452). Чайковский горячо одобрил музыкальный материал и формы этой симфонии.

Симфония ре минор — большой четырехчастный цикл. Строем цикла она отличается от предыдущих симфоний: в ми-минорной скерцо-мазурка — III часть, такое же место должно было занять в си-бемоль-мажорной ненаписанное скерцо. В 3-й симфонии цикл складывается из Allegro, скерцо, интермеццо и финала.

В отношении концепции эта симфония находится в русле симфонизма Чайковского 70-х годов; это прежде всего некий эмоциональный путь от индивидуального к народно-массовому — от первого сонатного Allegro к финалу. Наиболее привлекательны средние части. Тем, кто на протяжении столетия (от порога 80-х годов прошлого века до наших дней) склонен отказывать танеевской музыке в живой общительности, в «первичности» эмоций, сердечности, — стоило бы послушать Andante grazioso (интермеццо) и Alla marcia (скерцо) ре-минорной симфонии. Эти части изобилуют красивыми темами, отмечены щедрым мелодизмом. На широком дыхании пропета вторая тема I части. В образном строе и музыкальном содержании симфонии выражен тот синтез, условно говоря, лирико-драматических и народно-эпических черт, который присутствовал и в первых двух симфониях и «составляющие» которого восходили к Чайковскому и петербургской школе. Не случайно в рукописи финала есть пометка автора: «Style Petersbourgeois», вероятно, не лишенная некоторой ироничности по отношению к самому себе.

«Петербургский стиль» слышится главным образом в финале. Главная партия этого сонатного Allegro носит явно выраженный национальный характер (пример 85). Хотя за этой темой не стоят конкретные песенные прообразы, ее народный колорит не подлежит сомнению. Песенно-лирический склад побочной партии (в тональности минорной субдоминанты) подчеркнут натуральным ладом, вариантной повторностью, тембром солирующего кларнета (пример 86).

Наконец, в заключительной партии финала звучит тема, напоминающая хороводные мелодии; в дальнейшем она приобретает большое значение. Изложенная в четырехдольном размере (четырёхтакт), эта тема в реальном звучании воспринимается как трехдольная (пример 87).



Влияние Чайковского сказалось как в общей романтической окрашенности, особенно I части, так и в некоторых деталях музыкального языка; в развитии по секвенциям, в задержаниях, в отдельных мелодических оборотах типа следующего:



Но «удельный вес» индивидуальных черт, присущих творческой манере самого Танеева, в этой симфонии очень возрос. С первых же тактов улавливается несколько иной тип эмоциональности, иной «уровень лиризма». Тема сонатного Allegro I части (кларнет, удвоенные триолями альтиков, *pp*) отмечена сумрачным, затаенным колоритом (пример 89) и отчасти предвещает уже вполне танеевский тематизм созданного двумя годами позже, тоже реминорного квартета (ор. 7).

Allegro con spirito



Но основные отличия связаны с особенностями интонационного «строительства». Важное значение приобретает начальный тематический «тезис» той или иной части, приобретающий затем роль движущей силы, появляющийся на гранях формы, преобразующийся в процессе звучания музыки. Например, в скерцо это возглас, возникающий в первых двух тактах у флейт, кларнетов

и труб, мотив из трех звуков.



В 3-м и 4-м тактах он отзывается у струнных и валторн:



В тактах 13—23 тот же мотив контрапунктирует (у струнных) звучанию первой темы скерцо, а дальше — с дополнительным звеном — имитацией проходит у труб и гобоев. Постоянно сопровождается квинтово- и квартово-октавными трехзвучными мотивами заключительный раздел I части (цепная имитация от валторн к трубе). Наконец, в коде всей части (*Allegro vivace*) идет каноническое изложение этого мотива (деревянные духовые), которое накладывается на каноническое же проведение первой темы в увеличении (этот двойной канон — одно из отлично звучащих мест симфонии). В интермеццо аналогичную роль играет опять-таки трехзвучный мотив, нежно пропетый в первых двух тактах флейт

тами и кларнетами:



В дальнейшем он сочетается с темами этой части и подвергается различным преобразованиям.

Вообще, к преобразованиям тематизма Танеев в этой симфонии обращается достаточно широко (правда, пока еще в рамках одной части) и проявляет в этом большое мастерство. Не сразу осознаешь, что пунктированная, остренькая, истинно скерцозная тема крайних разделов II части симфонии и широкая, распевная тема крайних разделов трио этой же части — это, в сущности, одна и та же тема:

Allegro vivace alla marcia

Fl. picc.
Oboe in 8
pp
Cl.
Fag.
Ob. V-ni
ff

Побочная партия I части основана на обращении отдельных мелодических оборотов главной, и модификация начала побочной, в свою очередь, положена в основу basso ostinato, на котором звучит заключительная партия.

Интонационные связи между частями прослеживаются лишь в отдельных случаях. Только что приведенная в примере 90 тема скерцо напоминает (впрочем, неявно) главную тему I части в том виде, как она звучит, уже видоизмененная по отношению к началу, в заключительной партии и особенно в разработке Allegro. В крайних частях трио интермеццо также заключен материал (связка, т. 155—157), как бы взятый из скерцо.

Уверенно использует Танеев свои — к этому времени уже достаточно сложившиеся и в «Иоанне Дамаскине» давшие убедительный художественный результат — полифонические приемы изложения и, конечно, развития. Один из излюбленных — сочетание изложения темы с ее модификацией или элементом. Уже в 3-м такте I части у контрабасов вступает подголосок, представляющий собой вариант начала темы, когда сама тема не успела еще полностью прозвучать (свободная имитация). Второе изложение темы главной партии (т. 27 и далее) фаготами и виолончелями сопровождается контрапунктом производной темы, но извлеченной уже не из начала, а из середины (гобой и 1-е скрипки). Та же тема в репризе (т. 370 и далее) рождает фугато. Полифоническими приемами наполнены разработочные и заключительные разделы. Такова прежде всего разработка первого Allegro; описание всех встречающихся здесь тематических преобразований и контрапунктических приемов заняло бы слишком много места. Кода этой части дает в одновременном звучании главную тему и ее обращение. Кода финала наполнена имитационными проведением. Главная тема здесь звучит одновременно и «сама с собой», и со своим вариантом, образуя двойной канон (с «опозданием» на $\frac{1}{4}$) на органном пункте (Tutti, до мажор). Интонационное «цементирование» в этом месте усиливается еще и некоторым сходством (отмеченный в примерах 85 и 87 нисходящий тетракорд) звучащих здесь темы главной партии и одной из тем заключительной партии.

Анализ устанавливает существенную тенденцию: танеевское (в сравнении с творчеством Чайковского и «кучкистов») обнару-

живает себя приближением к классическим нормам. С внешней точки зрения это проявляется еще и в некоторых формах цикла: в строении скерцо (сложная трехчастная форма, включающая трио) и интермеццо (также с трио), в указании на повторение экспозиции финала и т. п. Эта направленность выражалась пока как тенденция и не коснулась симфонии как системы, включающей и идейно-образную концепцию, и стилистику.

При жизни Танеева симфония ре минор прозвучала лишь один раз — в январе 1885 года под управлением автора в Москве — и осталась неизданной (она подготовлена к печати Б. Л. Яворским, вышла в свет в 1947 году и с тех пор неоднократно звучала в концертах и по радио). Интересно отметить впечатление, которое она произвела, будучи исполненной в 1916 году под управлением Г. Фительберга. Рецензент «Русской музыкальной газеты», ошибочно называя ре-минорную симфонию «2-й», поставил ее даже выше до-минорной! — а ведь в «РМГ» печатались высококвалифицированные музыканты и критики: «Первые 3 части симфонии, мастерски разработанные, привлекают своей благородной музыкальной мыслью, своей отличной, остроумной отделкой. Строго выдержанные в классической форме, певучие, изящные... они ставят партитуру 2-й симфонии значительно выше первой, в общем достаточно суховатой и более надуманной; финал симфонии, кроме начала, выдержанного до известной степени в русском стиле, слабее, расплывчатее. Удивительно то, что симфония, давно уже написанная композитором, пользовавшимся большим уважением, осталась не только неизданной, но до сих пор даже неисполненной» (РМГ, 1916, стб. 661). В другом отзыве отмечалось, что «симфония пленяет свежестью, богатством тем, гармоническими красками, мастерством техники и той классичностью, которая не покинула Танеева и в его позднейшей, известной с-молл'ной симфонии» (Штример, 1916, с. 8). Наконец, исключительный интерес представляет впечатление, которое произвела симфония ре минор в 1916 году на Б. В. Асафьева. По горячим следам только что прослушанной музыки он писал Н. Г. Райскому 27 августа 1916 года из Петрограда: «Даже теперь появление этой „новой“ русской композиции надо приветствовать и приветствовать... Она, в целом, дорога своей несомненной, врожденной симфоничностью: развитием мыслей, спаянностью и органичностью формы [...] намечается будущее развитие тех свойств танеевского творчества, которые я назвал бы укрощением хаоса мыслью...» (цит. по: Корабельникова, 1969, с. 16).

Можно лишь гадать, почему превосходная симфония, не уступающая по зрелости и мастерству многим русским симфониям тех лет (Глазунова, Аренского, А. Рубинштейна) или даже превосходящая их, осталась тогда в авторском архиве. Вероятнее всего, дело в том, что Танеев осознавал свою композиторскую индивидуальность как иную, свои творческие задачи — как еще не воплощенные, и это обусловило такое отношение Танеева к симфонии ре минор.

Прошло более десяти лет до нового обращения Танеева к жанру симфонии. Это время, до середины 90-х годов, явилось новым этапом развития русского симфонизма во всем многообразии его стилистических и жанровых проявлений. Были созданы значительные произведения в области программного симфонизма — «Шехеразада» Римского-Корсакова, «Стенька Разин», «Море», «Кремль», «Весна» Глазунова, новые редакции 3-й симфонии Римского-Корсакова, «1000 лет» Балакирева. Появились первые симфонии композиторов младшего поколения — Ляпунова, Калинникова, Гречанинова, Рахманинова. Прозвучали новые симфонии Глазунова — с 3-й по 6-ю. Но, безусловно, важнейшим явлением русского симфонизма этой поры стало позднее творчество Чайковского — его сюиты, симфония «Манфред», прежде всего симфонии — 5-я и особенно 6-я. В «Патетической» трагическая концепция творчества Чайковского получила потрясающее по эмоциональной силе и совершенному мастерству воплощение. Об этих общеизвестных фактах, может быть, не стоило бы напоминать, если бы они не помогали точнее оценить танеевские искания.

В этом смысле не менее существен контекст его собственной композиторской деятельности. Два крупных творческих события, предшествовавших созданию до-минорной симфонии, имеют к ней непосредственное отношение: опера «Орестея» и 2-й струнный квартет до мажор.

Замысел «Орестей» и ее осуществление входят в хронологические рамки периода, отделяющего 3-ю симфонию от 4-й. В опере сложилась ведущая концепция танеевского творчества, составляющая пафос музыки этого композитора, — утверждение победы добра как гармонии и разума. В этом монументальном произведении такая концепция впервые была воплощена столь последовательно; затем она легла в основу многих танеевских инструментальных сочинений. При этом уникальный для русской оперной культуры второй половины XIX века античный сюжет означал, как было показано в предыдущей главе, совершенно определенные музыкально-стилистические тенденции — *классические*. Это ярко проявилось в квартете до мажор ор. 5, написанном в 1895 году — сразу после «Орестей» и непосредственно перед симфонией до минор. Здесь уже нет моментов стилизации, как в струнных ансамблях начала 80-х годов, классическое проявляет себя скорее как дух, нежели буква, и восходит не к Моцарту, а к Бетховену, к его поздним квартетам.

Симфония до минор была создана вскоре после 6-й Чайковского и стала — до появления симфоний Скрябина — наиболее значительным явлением русского симфонизма тех лет. Смерть Чайковского, глубочайшим образом подействовавшая на Танеева, поставила творчество старшего музыканта уже полностью обзримым, завершенным. Возможно, осознание не только иных масштабов своего дарования, но и совершенно иной его направленности, сопоставлявшее Танееву с молодых лет, выступило особенно явно после 1893 года. Антитеза 6-й симфонии Чайковского и танеев-

ской до-минорной очень многопланова: в концепции, в соотношении объективного и субъективного, в конструкции цикла — резко индивидуализированной в одном и как бы типизированной в другом случае. Танеев, продолживший линию Чайковского некоторыми чертами музыкального языка, интенсивностью процесса симфонического мышления, в не меньшей мере исходил из органичных для него и глубоко ассимилированных им принципов симфонизма Бетховена. Симфонизм был «на знамени классического стиля» (Скребков, 1973, с. 215). Но традицию классицизма по отношению к симфонии до минор по самому большому счету следует отнести к той концепции мира, которую она выявляет с особой законченностью и художественной убедительностью.

Симфония до минор, как уже говорилось, создавалась непосредственно после сочинения 2-го струнного квартета до мажор и постановки «Орестей». Эти два произведения обусловили поразительную готовность композитора к созданию симфонии. В работе над ними сложились или впервые проявились важнейшие для зрелого творчества Танеева особенности и черты: определенная идейно-художественная концепция, тяготение к монументальным формам, органическое претворение воздействий Чайковского и музыкального классицизма и методы работы, характер творческого процесса.

Автографы симфонии до минор и другие рукописные материалы, имеющие к ней отношение, представляют исключительный интерес. Менее всего нотные автографы позволяют судить о порядке и стадиях сочинения: в них мало дат, к тому же работа велась одновременно не в одной тетради. Первая авторская дата над уверенно изложенной лейттемой — «5 янв. 1896» (В¹, № 118 — см. факс. 7).

Во второй части этой тетради — пометка «январь 1897. Черниговский скит близ Троицы». В тетради, содержащей преимущественно эскизы скерцо (В¹, № 123), — авторские даты: 10 и 15 июля того же 1897 года (Ясная Поляна и Селище). На предпоследней странице эскизов финала (№ 126) запись: «Конец. С. Танеев. Селище 10 августа 1897 г.». Дальше шла работа над оформлением партитуры, не исключавшая, впрочем, доработок в изложении материала.

О хронологии отчасти свидетельствуют дневниковые записи. 8 января 1896 года композитор отметил: «Начал обдумывать будущую с-молл'ную симфонию». К этому времени тематические «заготовки», в том числе страница с лейттемой уже существовали, так что данная запись отражает размышления о симфонии как цикле. В течение осени 1896-го и в 1897 году Танеев не вел дневник, в начале же 1898 года мы застаем его завершающим оформление партитуры (записи разных чисел января). Наконец, 10 января: «Кончил партитуру симфонии».

Однако вызревание будущей симфонии в недрах композиторского сознания началось задолго до указанных дат. Самый ранний этап связан с появлением и внедрением неких «пратем», до поры

до времени совершенно безотносительных к конкретному замыслу. Это некий «интонационный ареал», отмеченный постепенным и еще неявным приближением к будущему тематизму симфонии. В этом немаловажном обстоятельстве отражены, во-первых, основополагающая роль тематизма и, во-вторых, движение музыкальной мысли Танеева от общего к отдельному, особому. В нотных записных книжках № 413 и 443 находим наброски, отдаленно напоминающие ритмоинтонации, очертания мелодий, формы движения до-минорной симфонии:



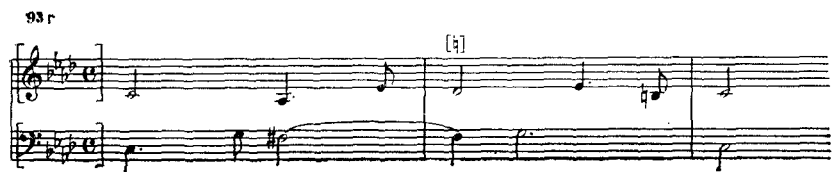
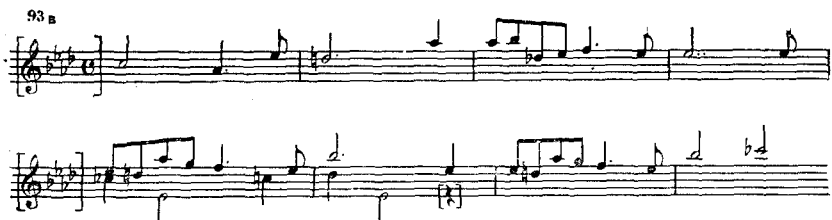
Первый из приведенных набросков находится в записной книжке середины 70-х годов, периода окончания консерватории, следующие — в книжке за 1880 год, рядом с эскизами трио ре мажор, квартета ми-бемоль мажор и другими сочинениями периода интонационных поисков в сфере классицизма.

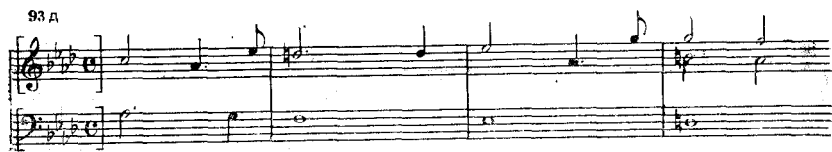
В нотной тетради № 406 (90-е годы) отражен новый этап, новая мера приближения к материалу симфонии, правда, опять-таки еще без какого-либо отнесения к определенному отрезку текста. Одна из музыкальных мыслей в интервальном и ритмическом отношении уже весьма близка основным интонациям симфонии:



Наконец, записная книжка № 417 содержит основные мысли симфонии. Это сшитая от руки из обрезанных листов нотной бумаги тетрадка небольшого формата, заполнявшаяся Танеевым с двух концов. Как и другие, она заполнялась композитором, вероятно, в течение не одного года, в том числе предположительно в

1894 году. При полной расшифровке заключенных в ней эскизов обнаруживается весь важнейший тематизм симфонии (как правило, в соответствующих тональностях) и некоторые фрагменты развития. Так могли бы выглядеть записные книжки драматурга с краткими характеристиками действующих лиц и их взаимоотношений в будущей пьесе — или ученого с тезисами предстоящего исследования. В рамках настоящей работы нет возможности привести материал тетради полностью, но некоторые музыкальные мысли очень показательны. Во всех набросках подразумеваются две основные тональные сферы будущей симфонии: до минор — ля-бемоль мажор, затем до мажор:





На первых строках зафиксированы контуры будущей темы-эпиграфа (в басу, т. 1—2) и темы главной партии I части (она же — главная тема финала, т. 3—5). Эти музыкальные мысли выражены пока в приблизительном виде, не уточнено их ритмическое содержание, еще не услышаны острые интервалы в движении басовой темы вверх (пример 93а) и т. п. Мысль Танеева и здесь будет двигаться от общего к отдельному, характерному. Во второй системе появляется важнейшая сфера гармонического ля-бемоль мажора, но пока с метром $\frac{4}{4}$ (пример 93б). В дальнейшем темы возникают по преимуществу во взаимодействии: идут пробы на «совместимость», на родство, на пригодность к контрастно-полифоническому сочетанию (примеры 93 в, г, д). Дважды — на с. 12 и 13 — записывается фугато, весьма близкое к будущему эпизоду разработки I части; ритм и интервальный состав 1-го такта уже близки основным ритмотонационным комплексам симфонии. На предпоследней странице — также важная для будущего цикла тема, которая осуществится как одна из тем заключительной партии первого Allegro, участвующая также во II части и в финале (пример 93е). В целом — несмотря на присутствие моментов развивающего, разработочного типа (с. 2—4, 6—7, 9—14) — эта тетрадь имеет значение прежде всего как выявляющая основные тематические образования.

По-видимому, горизонтальная нотная тетрадь большого формата № 118 — следующий этап (первая ее страница воспроизведена на факс. 7). Типы записей отражают известные уже по эскизам предыдущих крупных произведений ходы мысли композитора. Работа ведется, как правило, на системе двух строк (иногда — трех, реже — четырех). Записи сопровождаются сокращенными обозначениями тональностей и инструментов. Как правило, каждая следующая запись того же фрагмента активнее, индивидуальнее, совершеннее предыдущих. На наших глазах творец старается избежать «общих мест», инертности музыкальной мысли. Преодолеваются цепи секвенций, замкнутые квадратные структуры.

В другом месте этой рукописи (дата «январь 1897») тема медленной части (здесь помеченной «Andante») дана в таком виде:



Как далека она от окончательной темы *Adagio*, поражающей в первую очередь широтой и непрерывностью мелодического потока!

Новый этап работы — тетрадь № 117; об этом свидетельствует пометка на с. 37: «Из прежней тетради» (над записью, точно воспроизводящей с. 1 тетради № 118). Здесь композитор продолжает работать над темами и их сочетаниями. Появляются пометки, удивляющие тем, до какой степени автор осознал и мысленно представлял себе целое — при, казалось бы, хаотическом состоянии эскизов: «переход к репризе» (с. 26), «как в экспозиции», «конец репризы, кода» (с. 29), «2-я тема в репризе» (с. 47) и т. п. (одна из таких страниц воспроизведена на факс. 8). Обозначенные этими пометками нотные эскизы отнюдь не обязательно в таком виде появятся в соответствующих местах; например, побочная партия на указанной 47-й странице изложена не в ре-бемоль, а в фа мажоре. Можно думать, что к этой рукописи примыкает большая тетрадь (№ 122) с многочисленными вариантами тем разных частей; на последней странице композитором зафиксирован важнейший момент: побочная тема I части в тональности до мажор на $6/4$ — так, как она прозвучит в коде финала.

Детальный анализ этих и других эскизных тетрадей до-минорной симфонии Танеева, как и других его зрелых сочинений крупной формы, может стать объектом и предметом специального исследования. В составе этого рукописного собрания есть тетрадь (№ 119), целиком отданная разработке тем медленной части (все еще называемой *Andante*) с большим упором на уточнение инструментовки и даже приемов игры (сурдины, *pizzicato* и т. п.). Такие же по объему тетради посвящены финалу (№ 120) и скерцо (№ 121). Скерцо сразу «работается» в фа мажоре (дата «Селище, 23 июля 1897»). Этой части отдана еще одна тетрадь того же периода (№ 123, с датой в середине: «Ясная Поляна, 10 июля 1897»). И лишь после этого Танеев начинает писать симфонию подряд (№ 126, с заголовком «Симфония с-moll С. Танеева (эскизы)» — свыше 150 страниц большого формата, на 12-строчной нотной бумаге, системы — от 2 до 9 строк). Здесь еще много вариантов развития, в каждом такте наметки инструментовки, не во всем совпадающие с окончательной партитурой, но здание уже сооружено полностью, предстоит этап партитурной записи и отдельных уточнений.

4-й симфонии, как и другим зрелым произведениям Танеева, свойствен синтез черт классического музыкального искусства и

романтизма. Уже говорилось о «классичности» концепции симфонии, восходящей к великим симфоническим циклам Бетховена, проникнутым оптимизмом, и о том, как на почве русской действительности рубежа веков эта концепция апеллировала к общечеловеческим духовным ценностям и приобретала особый пафос этического. Концепция (и даже тональность) симфонии, имеющая высокие прообразы в «Юпитере» Моцарта или в 5-й Бетховена, выступая в контексте танеевского творчества (увертюра «Орестея», хор «Восход солнца»), конкретизируется и даже приобретает черты некоей обобщенной программности — в том плане, в каком можно условно говорить о программности последних симфоний Чайковского. Лирический герой этой драмы, преодолевающий трагизм и хаос бытия, психологически и стилистически «укоренен» в своей (=танеевской) эпохе через характер конфликтов и средства выразительности, прежде всего — через экспрессию мелодики и напряженность гармонического языка.

Симфония до минор представляет собой четырехчастный цикл классического типа: сонатное Allegro, Adagio, скерцо, финал. Части обладают каждая своим особым содержанием и в то же время составляют нерасторжимое единство подобно главам романа или актам пьесы.

В I части преобладают образы драматические, суровые, мятежные; они контрастируют с «островами» устойчивости, покоя, душевности. Конфликт остается неразрешенным, неисчерпанным в рамках этого Allegro. Экспрессией, динамикой насыщено развитие музыкальных образов во всех разделах части. Медленная часть (Adagio) — лирико-философский центр цикла. Не Andante, как первоначально намечалось в рукописи (и как это часто бывало в циклах романтиков), а именно Adagio. Эта музыка восходит к величественным, мудрым, исполненным глубокого, сдерживаемого чувства бетховенским Adagio, которые отмечены, по словам Асафьева (1967, с. 34), «чистотой и кристальностью разлитого в них чувства высшей человечности». Танеевым достигнуто исключительное эмоциональное и художественное равновесие между возвышенным размышлением и сердечным излиянием. Творческое внимание композитора направлено в глубь внутреннего мира человека¹. Прелестное, задорное, игривое скерцо как бы отодвигает на время серьезную проблематику предшествующих частей.

¹ Особое, новое значение медленной части в цикле подчеркнуто и ее масштабами. В ранних танеевских симфониях Andante значительно короче I части и несколько короче финала: в ми-минорной I часть — 10'08", Andante — 6', финал 6'25" (запись под управлением А. Ковалева); в ре-минорной I часть — 12'24", Andante (III часть) — 8'12"—8'25" (запись под управлением К. Элиасберга). В симфонии до минор и соотношения, и абсолютные временные значения совсем иные: I часть — 12'15", Adagio — 11', финал — 8'47" (запись под управлением А. Гаука), а в отличной — и более убедительной — записи под управлением Г. Рождественского, соответственно, 11'57"—13'—9'40". Тут видны также и новые соотношения Allegro и финала.

Но эта часть, как и предыдущая, — не одноплановая. Если в середине *Adagio* возникали — как бы в воспоминании или обозреваемые внутренним оком — пришедшие из заключительных разделов *Allegro* тревожная, неустойчивая тема и другая, противопоставленная ей, светлая, с оттенком жанровости, то в средней части скерцо звучит основная тема *Adagio*, измененная и как бы ассимилированная скерцозностью. Финал — *Allegro energico* (Танеев придавал серьезное значение обозначению характера музыки, в эскизах зафиксирован «на выбор» целый ряд: «querriero, bellicoso, marziale»...). Это едва ли не самая драматичная часть цикла. Не утверждение с первых же тактов, а тернистый путь к победе. И грандиозная кода — итог в равной мере самой этой части и всей симфонии в целом.

Показом индивидуального как всеобщего, возвышением личного до общечеловеческого обусловлена диалектика цикла, потребовавшая максимального внимания к средствам его объединения. Драматургия цикла основана на принципе *монотематизма*, представляющем здесь в особой, своеобразной модификации. Это композиционное средство естественно вытекало из особенностей музыкального замысла и творческой индивидуальности Танеева, с его стремлением выразить существенную и целостную концепцию. Применение принципа монотематизма было у этого высокоинтеллектуального мастера вполне осознанным как музыкально-историческая закономерность. Запись в дневнике от 15 марта 1896 года о беседе с Г. Э. Конюсом по времени совпадает с началом работы над симфонией до минор и воспринимается как программа действий: «Разговор о параллелизме в изменениях, происшедших в оперных и инструментальных формах (отсутствие резкого разделения на части и введение проходящих через все сочинение тем). Дальнейший шаг: сохран[ить] тематизм во всех частях, но вернуться к разграниченным ясно формам» (Д1, с. 147). Упоминая оперные формы, Танеев имеет в виду, вероятно, лейтмотивизм опер Вагнера, но в то же время и опыт Чайковского («Пиковая дама» прежде всего), Римского-Корсакова («Снегурочка») и свой собственный («Орестея»). В инструментальной музыке это были симфонические произведения Берлиоза, Листа, Франка, в которых наличие объединяющей темы или тематического комплекса было обусловлено программностью и на известном этапе привело к преобразованию циклической формы в одночастную.

Но, как известно, истоки монотематизма коренятся в творчестве венских классиков. Бетховен в 5-й симфонии впервые в истории сонатно-симфонического цикла последовательно применил монотематический принцип, придав интонационно-тематическим связям новое качество.

Что собой представляет монотематизм Танеева по преимуществу: интонационно-тематическую общность, столь часто отмечаемую в сочинениях европейских композиторов начиная с XVIII века, или собственно монотематизм романтического типа? Это один из важных вопросов, исследование которого связано с уяснением осо-

бенностей того синтеза классического и романтического в творчестве Танеева, о котором говорилось выше.

Двойственность самого феномена порождает и разную трактовку его проявлений. Например, начало симфонии, лейттема. Что это: вступление или главная партия? Вопрос отнюдь не формальный. Ряд авторов (в том числе Н. В. Туманина) рассматривают ее как вступление. Очевидные художественные прецеденты — 4-я и 5-я симфонии Чайковского, где лейттемой — «зерном», «главной мыслью», по словам самого автора, является тема интродукции. В ярчайшем образце романтического монотематизма — «Прелюдах» Листа — лейтмотив также открывает вступление. Аналогичное понимание темы-эпиграфа танеевской симфонии имеет под собой почву. Эта тема появляется в разных частях как нечто противопоставленное другим образом и превращается из острокофликтной в уверенно-утвердительную. Тесную связь использования лейттемы в разных частях с романтической программностью осознавал и сам Танеев; уместно вспомнить, с какой проницательностью оценил он особенности 4-й симфонии Чайковского, познакомившись с ней в рукописи: «Трубные фанфары, составляющие интродукцию и потом появляющиеся от времени до времени, перемена темпа во второй теме, все это заставляет думать, что это музыка программная» (ЧТ, 1951, с. 32). Лейттематизм придает симфонии Танеева — в сочетании с общим лирико-драматическим тоном — черты поэмности. Но это лишь одна из сторон.

Другие авторы, прежде всего В. В. Протопопов, рассматривают лейттему как первый элемент главной партии. За этим можно выстроить другой ряд уподоблений. Прежде всего напрашивается сравнение с 5-й Бетховена, где начальные звуки главной партии являются мотивным источником тематизма всего цикла. Такая трактовка более убедительна. Она обращает мысли прежде всего к интонационно-тематическому единству цикла. В высказывании Танеева «сохран[ить] тематизм во всех частях, но вернуться к разграниченным ясно формам» слово «вернуться» можно понимать как намерение обратиться именно к классической концепции цикла. Не забудем, что и для Бетховена в высшей степени характерно диалектическое сочетание «устремления к единству цикла и достижения самостоятельности его составных частей» (Протопопов, 1970, с. 312). Черты, которые исследователь считает основополагающими для танеевского монотематизма, связаны с выработанными композитором особенностями «цементирования» тематизма. Это — формирование новой, вполне самостоятельной темы из мелодических оборотов предыдущих тем; «пересадки» тематических построений (не всегда собственно тем) из одной части цикла в другую; «поднятие» материала на новую ступень развития путем образования музыкальных тем из прежде «второстепенного» материала (Протопопов, 1947, с. 48). Симфония до минор дает яркие примеры таких тематических связей наряду с наличием собственно лейттематизма, и в этом можно видеть одно из проявлений стилистического синтеза в творчестве Танеева.

Многочисленные средства создания единства композиции — наиболее интересная проблема до-минорной симфонии. Работа Танеева в этом направлении начинается с самих музыкальных тем. В характере тематизма произошли, по сравнению с ре-минорной симфонией, качественные перемены. Темы стали строже, сдержанней, как правило, короче, приобрели часто «инструментальный» облик; скачки на широкие интервалы (и излюбленные ходы на квинту, октаву) в сочетании с хроматизмами, создающими острые и напряженные тяготения, — вот некоторые приметы этого мелодического стиля.

Такими чертами отмечена тема-тезис, тема-эпиграф 4-й симфонии: короткая «раскручивающаяся» как пружина, сочетающая чистые интервалы и тритон (этот «лейтинтервал» зрелого Танеева), а в скрытом виде — уменьшенную терцию. Жесткая, даже угрожающая, она напоминает короткие полифонические темы старых мастеров. Ее смысл и значение невозможно понять вне тематического контекста симфонии в целом. Интонации ее участвуют в строительстве других тем. Противостоит ей побочная тема — светлая, мечтательная. И обе они «входят» в тему *Adagio*, придавая ей огромный обобщающий смысл. Разнообразными способами (мелодическая и ритмическая вариантность, обращения и т. п.) связаны воедино многие темы симфонии, что отчасти отражено в приводимом на с. 141 примере.

Лейттема живет в разных частях цикла². Ее участие активно и многообразно. В начальном разделе разработки I части она контрапунктирует проходящим здесь темам заключительной партии (ц. 9—10). На ее фоне начинается фугато (ц. 13). В кульминации разработки (ц. 18) лейттема звучит у медных духовых на фоне органного пункта терцового тона до минора. В конце I части (ц. 31) звучание лейттемы достигает предельной мощности: *fff*, трехоктавный размах унисона, весь оркестровый арсенал, включая тубу. II часть цикла целиком построена на интонациях лейттемы. На грани формы, при переходе к эпизоду проводится и собственно лейттема: настороженно, *pp* звучат фаготы, валторны, литавры (ц. 34). Скерцо, интонационно также связанное с лейттемой, — единственная часть, почти совсем «отстраняющая» ее суровую звучность: в своей основной ипостаси сурового возгласа лейттема появляется здесь лишь однажды, как бы намеком (*p*) — в репризе перед побочной партией (ц. 67). Зато финал, начиная с разработки, пронизан лейттемой: при подходе к кульминации и в кульминации разработки (ц. 92—95) она контрапунктирует каноническому проведению тематических элементов сначала глав-

² Несколько слов о форме отдельных частей. I часть — сонатное *Allegro* с полифоническим эпизодом внутри разработки. II часть (*Adagio*) — сложная трехчастная форма. III часть (скерцо) — сонатная форма с трехчастным эпизодом вместо разработки. Финал — модификация рондо-сонаты с частичным наложением репризы на разработку.

The musical score is written for a symphony, featuring multiple staves with various tempo markings and musical notations. The score is organized into several systems, with staves connected by dashed lines indicating musical relationships.

System 1 (Left):

- Staff 1:** Marked *Vivace*. Below it, the tempo *Scherzo* is indicated.
- Staff 2:** Marked *Basso ost.* Below it, the tempo *Finale* is indicated.

System 2 (Right):

- Staff 3:** Marked *Allegro energico*. Below it, the tempo *Finale* is indicated.
- Staff 4:** Marked *Allegro energico*. Below it, the tempo *Finale* is indicated.

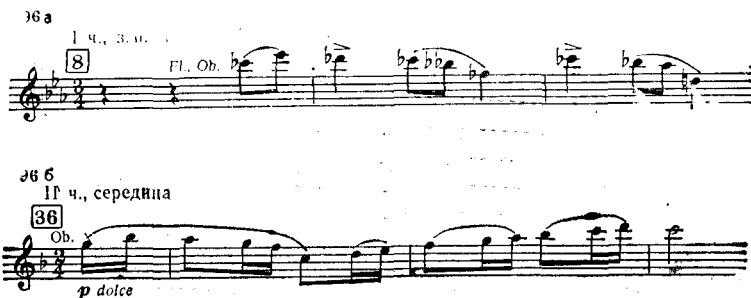
System 3 (Bottom):

- Staff 5:** Marked *Allegro*. Below it, the tempo *Adagio* is indicated.
- Staff 6:** Marked *Adagio*. Below it, the tempo *Adagio* is indicated.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo markings are: *Vivace*, *Scherzo*, *Basso ost.*, *Finale*, *Allegro energico*, *Allegro*, and *Adagio*.

ной, затем побочной партии финала³. И, наконец, в коде финала — не сразу, а лишь тогда, когда полностью определилась идея, когда прошли перед мысленным взором и слухом образы предыдущих частей, — происходит удивительная вещь: победно, в до мажоре, *ff*, на фоне тремоло литавр и колокольных «раскачек» триолей у дерева и струнных звучит в увеличении у труб и тромбонов тема *Adagio*, но воспринимается она как преображенная лейттема. Тут играет роль не только прямая «производность» темы *Adagio* от лейттемы (см. нотный пример 95), но и совпадение звуков по высоте (*до — соль — фа-диез*), а кроме того — трехоктавный унисон (как в начале) и еще... какое-то необъяснимое ожидание осуществления именно этой музыкальной идеи.

У всех остальных музыкальных тем также есть своя «биография» в рамках цикла. Наиболее ярко выражено предназначение темы побочной партии I части, которая, пройдя в разных частях (очень выразительно — в качестве нового материала в репризе скерцо, ц. 72); в предыкте к коду финала зазвучит настойчивым *basso ostinato*, а в самой коде займет ведущее место. Собственно, преобразование этой лирической темы в торжественную, в апофеоз — важнейшая особенность музыкальной драматургии симфонии до минор. Первая тема заключительной партии *Allegro*, тональностью (ля-бемоль минор) и характером перекликающаяся со средней темой главной партии (ц. 8), в середине *Adagio* (ц. 36) — преображенная, просветленная в мажорном наигрыше гобоя, — будет противостоять тревожной, зловещей теме, в свою очередь произведенной из элементов главной партии (ц. 6). В финале мотив этой темы приобретает функцию второго элемента главной партии; своей уверенной мажорностью он оттеняет несколько сумрачную энергию начала (ц. 76).



³ Тут, на гребне звучности (в цепи кульминаций эта — последняя перед кодой) возникает явственная ассоциация с «Пиковой дамой»: у фоготов, труб и тромбонов каноном проводится мотив из трех звуков — нисходящих целотоновых ходов, тремя звеньями секвенции взбирающихся вверх (ц. 94, т. 5—10), с тем же, что у Чайковского, ритмическим рисунком — имеется в виду музыка появления призрака Графини в 5-й картине. Танеев применяет здесь редкостный полифонический прием: у тромбонов — имитация в интервал уменьшенной октавы!



Лаконичный мотив кадансирующего характера, впервые возникающий в конце заключительной партии экспозиции (ц. 9, т. 9—11), а затем в коде I части, отзовется основной темой скерцо и завершит в качестве *basso ostinato* всю симфонию. Не меньшего внимания заслуживают взаимоотношения разных тем, ибо роль контрастной полифонии исключительно велика — описание всех возникающих сочетаний заняло бы слишком много места. Особое концепционное значение имеет контрапункт темы побочной партии *Allegro* и темы *Adagio* в коде цикла, где звучат и другие темы предыдущих частей.

Но собственно тематическим родством не исчерпывается интонационное цемантирование симфонии. Возникают, варьируются, настойчиво повторяются микротематические образования. Из них важнейшее (можно сказать, лейтмотивация цикла) — нисходящая секунда. Разумеется, здесь нельзя смешивать разные вещи: секунды входят и в состав лейтмотива, и (особенно ярко) в состав второй (ля-бемоль-минорной) и третьей тем главной партии I части, да и многих других мелодий. Но встречаются и секундовые интонации, имеющие самостоятельное значение, — обособленный мотив из двух звуков. Появление его нельзя никак считать неким «производным» фактуры. Впервые он настойчиво звучит в главной партии *Allegro* (4 такта до ц. 1) и затем проходит через всю ткань, придавая звучанию дополнительное напряжение и острую «личную ноту». Именно так многократно звучит эта стонущая секунда в разработке (ц. 12 и 13, в том числе как развертывание темы фугато). В конце *Allegro* он выделен пометкой «*marcatissimo*» (ц. 31), часто звучит в финале, в частности перед самой кодой, то есть именно в сферах драматизма.

97^а 4 т. до ц. 1
Fl. I
Cl.
V-ni

97^б
12 V-c.
C.b. *ff* *dim.* *f* *dim.* *mf* *dim.*

97^в Fag.
13

97 г



97 д 4 т. до ц. 82



97 е 4 т. до ц. 84



97 ж 2 т. до ц. 102



Это явление связывается с особенностями мелодики Чайковского, но нисходящие секунды в важных интонационно-смысловых значениях многократно встречаются и у Бетховена.

Наряду с интонационно-тематическими связями, укреплению единства до-минорной симфонии в высокой степени способствовало явление, которое Л. А. Мазель (1971) отмечает в сонатно-симфонических циклах Бетховена, где одни и те же закономерности действуют на разных масштабных уровнях («диалектика цикла»). В симфонии Танеева это прослеживается по отношению к разным средствам выразительности и элементам музыкального языка.

В рамках главной партии I части возникает резкий контраст между суровой, мужественной лейттемой (унисон, медные духовые и квинтет струнных, низкий регистр — от *до* большой октавы) и взволнованной (пометка «esprg»), жалобной, настойчиво опевающей исходный звук второй темой (перекличка, подголоски, деревянные, духовые, скрипки, высокий регистр — до звука *ля-бемоль* третьей октавы). Этот контраст воспринимается — и по непосредственному звучанию музыки, и через традицию симфонизма Бетховена и Чайковского — как столкновение внеличного и личного. Он отражен на уровнях экспозиции (главная и побочная партии: драматизм и лирика) и разработки (отражая контраст экспозиции, середина разработки — средний раздел фуги — строится на материале побочной партии), а тем самым и на уровне всего *Allegro*. Но он же определяет и облик цикла в целом, где медленная лирическая часть противостоит только что отзвучавшему сонатному *Allegro*, а также и финалу. Тональные соотношения (до

минор — ля-бемоль минор в главной партии I части; до минор — ля-бемоль мажор между главной и побочной партиями I части; до минор — ля-бемоль мажор между I и II частями) укрепляют эту идею.

Чрезвычайно большое значение приобретает в симфонии эффект *тонального сдвига*. Сдвиги появляются в важных местах, требующих привлечения внимания слушателя. Это, например, сдвиг на секунду вверх (до мажор — ре-бемоль мажор) перед побочной партией в экспозиции I части (ц. 2, т. 7—8) или сдвиг на секунду вверх (ля-бемоль мажор — ля мажор) при последнем проведении побочной партии в экспозиции, неполном, «отголосочном», истаявшем, уступающем место сфере заключительных (4 такта перед ц. 5). В репризе побочная тема сдвигается дважды (ц. 21—23) на пути к «нормальной» для этого раздела тональности: первое проведение дается в ре-бемоль мажоре, второе — в ля мажоре, последнее — в до мажоре; тема при этом дробится, отчасти теряет устойчивость, что отвечает замыслу композитора. В скерцо момент наступления связующей партии (ц. 47) отмечен сдвигом фа мажор — ре-бемоль мажор; в этой же части есть сдвиг «на расстоянии»: реприза трио (ц. 61) звучит на полтона выше (до-диез минор вместо до минора). Наконец, сдвиг до мажор — ми-бемоль мажор знаменует этап восхождения к вершинам звучности в коде финала (4 такта до ц. 104). Такие сдвиги многократно встречаются у Бетховена (на малую либо большую секунду, часто на уровень II пониженной ступени), наиболее наглядно — в первых и вторых предложениях менуэта из 7-й фортепианной сонаты, I части *Appassionat*'ы, I части квартета ми минор ор. 59, I части квартета фа минор ор. 95, а также во многих других сочинениях и различных разделах формы.

В первых же тактах танеевской симфонии, в теме-эпиграфе, когда второй и третий звуки трехзвучного возгласа повторяются большой секундой выше, заложено зерно будущих тональных сдвигов. Проследить их — уже как интонационные сдвиги — можно и на меньших масштабных уровнях.

«Диалектика цикла» характеризует и процессы формообразования. Триаде тем, входящих в главную партию (до минор — ля-бемоль минор — до минор), отвечают три темы заключительной (до минор — ля-бемоль мажор — до минор), также носящие драматический характер. Репризность сонатного *Allegro* в целом (как всегда у Танеева, динамическая) отражается в цикле всей симфонии: I часть (до минор) — *Adagio* (ля-бемоль мажор) — финал (динамическая реприза: до минор — до мажор). Варьированной репризностью пронизано *Adagio* (отметим, кстати, органическое соответствие трехчастной формы песенному характеру темы). Здесь и тема строится как aba_1 , и все *Adagio* — как ABA_1 .

Главная партия *Allegro* носит подчеркнуто неустойчивый характер. Даже относительно устойчивая третья тема завершается интонацией вопроса. Длительное время слуху внушается ощущение движения, направленного к некоей цели. И целью этого дви-

жения оказывается побочная партия, наконец-то законченная по форме (период повторного строения), «остров устойчивости». Но эта тема — и цель развития всего цикла (апофеоз в коде финала). Кульминация Allegro приходится на его код, кульминация цикла — на код финала (и всей симфонии). Примеры можно умножить. Ясность, сознательность замысла — одна из черт, определяющих силу воздействия симфонии и убедительность ее художественной концепции. Движение «к свету» отражается в структурных и тональных закономерностях. Так, экспозиция Allegro имеет крайними точками до *минор* и ля-бемоль *минор*, экспозиция же финала — до *минор* и ми-бемоль *мажор*, в чем проявляется логика развития цикла, его единство.

Оркестровое мастерство Танеева никогда не привлекало специального внимания критиков и исследователей. Действительно, другие стороны его музыкального мышления и стиля, прежде всего тематизм и методы развития, в большей мере определяют своеобразие искусства этого мастера. В тех же случаях, когда оркестр Танеева становился объектом рассмотрения, о нем судили с неадекватных позиций. Главное же — либо несправедливо, либо по другим «законам». Ц. А. Кюи (1898) отозвался об инструментовке до-минорой симфонии как о «густой, одноцветной и оглушительной». Блестящий оркестр романтиков (от Берлиоза до Вагнера), красочный оркестр современников Танеева — Р. Штрауса и Дебюсси, позже Скрябина и Стравинского — определяли «точки отсчета» критиков и публики.

Вспомним, что Чайковский (1962, с. 218) в связи с симфонией си-бемоль мажор укорял недавнего ученика: «Ваша инструментовка недостаточно блестяща и характерна». Но свою оркестровую технику Танеев приобрел именно под руководством Чайковского. В классе Московской консерватории он занимался прежде всего инструментовкой произведений композиторов-классиков. Классический материал, с его структурной четкостью, сравнительной дифференцированностью отдельных элементов, с ясно выраженными сменами регистров и тембров, позволял выявлять функциональный смысл каждого решения (синтаксис, гармонию, динамику и т. п.). Идея функциональности сказалась в стиле зрелого Танеева более, чем непосредственный пример оркестра Чайковского, так как более отвечала целям Танеева-композитора.

Партитура симфонии до минор демонстрирует подчиненность оркестровки как элемента музыкального языка выявлению содержания произведения. Тройной состав обусловлен потребностью в многоголосии, полифоничностью фактуры. Принцип соответствия средств целям господствует во всем. Особое внимание уделяется граням формы. Это сознательная установка. В дневниковой записи от 20 марта 1903 года Танеев заметил по поводу 2-й симфонии Скрябина: «Недостаток инструментовки: инструментовка представляет слитным то, что должно быть разделено по форме; обилие

меди при отсутствии ясных разграничений делают очень утомительную звучность» (ДIII, с. 22).

Партитура каждой части симфонии имеет свои отличительные особенности в составе инструментов, связанные с характером музыки⁴. В 1 части не участвует английский рожок — в его красочном тембре здесь нет нужды. Значительно уменьшен состав оркестра в *Adagio* (нет необходимости в тромбонах с тубой, малой флейте, 4-й валторне); лирическому характеру музыки соответствует камерная звучность. В финале — максимальный состав: вновь появляется долго молчавший контрафагот, к прежним ударным добавлены тарелки, малый барабан, треугольник. Оркестр Танеева экономен. Особенно расчетливо пользуется композитор «чрезвычайными» средствами, к которым относит тромбоны и тубу. Его важнейшей заботой является выпуклый показ тематического материала. Не прибегая к особым ухищрениям, Танеев мастерски пользуется необходимыми оркестровыми красками.

Но не только оркестровое письмо Танеева было недостаточно либо неверно оценено современниками. Симфония до минор, прозвучавшая весной 1898 года в Петербурге под управлением Глазунова, которому она посвящена, в целом не была принята ни малочисленной публикой концерта, ни большинством музыкантов. Кюи в цитированном отзыве утверждал, что симфония произвела «тяжелое, почти удручающее впечатление». Н. Ф. Финдейзен, музыкант образованный и достаточно чуткий, проявил в этом случае полное непонимание симфонии как целого. Признавая «красоту» отдельных тем и эпизодов, он писал о влияниях Вагнера и Чайковского, о недостатке «цельности», о «клочковатости», когда «один эпизод не вытекает из другого», пришит «живыми нитками»; в финале «повторяется вальсообразный эпизод из 1-й части, появление которого чисто случайное, не мотивированное» (Финдейзен, 1898, с. 326). Высоко оценили симфонию Глазунов, Лядов, Римский-Корсаков. Последний писал Танееву после выхода в свет партитуры симфонии: «Считаю Вашу симфонию прекраснейшим современным произведением: благородный стиль, прекрасная форма и чудесная разработка всех музыкальных мыслей» (МД, 1952, с. 45).

Танеев долгое время считался — да и сейчас практически считается — автором одной симфонии, до-минорной. Но место и значение этой симфонии в развитии отечественной симфонической школы очень велико, что позволяет с полным правом говорить о Танееве-симфонисте и его влиянии на судьбы жанра в последующие десятилетия.

⁴ В архиве Д. Р. Рогаль-Левицкого сохранилась рукопись «Оркестр и оркестровка С. И. Танеева» (1947, свыше 20 а. л., ГЦММК, ф. 351, № 133). В этой работе подробно, едва ли не такт за тактом описаны партитуры произведений Танеева, в которых участвует оркестр, и отмечается мастерство и точное знание оркестровых ресурсов.

Instrumentalia

I

Камерно-инструментальные ансамбли заняли в творчестве Танеева, можно сказать, ведущее место. Такое место никогда прежде не принадлежало в русской музыке этой сфере творчества: «мир композиторов» в гораздо большей мере воплощался в их операх или симфониях. Камерные циклы Танеева не только относятся к высшим достижениям его творчества, но принадлежат к вершинам отечественной дореволюционной музыки в целом.

Б. В. Асафьев (1979, с. 222) писал, что именно в сочинениях Танеева «русская камерная инструментальная музыка окончательно перешла из стадии отдельных художественных более или менее удачных произведений, а также из области ансамблей, рожденных салонным музицированием, в сферы высшего музыкального сознания». Тут, конечно, имеется в виду новая эпоха, новый этап развития. Общеизвестно усиление интереса к камерно-ансамблевой музыке в разных национальных культурах в XX веке — интереса, не только не иссякнувшего, но получившего «второе дыхание» в наши дни. Но неправомерно было бы отрывать погружение Танеева в жанр камерного ансамбля от своего «времени и места». Для русского искусства второй половины XIX столетия и рубежа веков необычайно важен и характерен психологизм. Углубление в мир человека, показ тончайших движений души характеризуют и русскую литературу того времени, когда формировалась личность Танеева, — Л. Толстой, Достоевский, позже Чехов, — и русскую портретную живопись, и русскую оперу, и русскую вокальную лирику. Именно психологизм в сочетании с установкой на непрограммность инструментальной музыки нашел воплощение в камерно-ансамблевом творчестве. Важное значение имели в этом случае и классицистские тенденции.

В разные периоды творческой деятельности Танеева на первый план выдвигается тот или иной жанр инструментальной музыки. Можно высказать предположение, что в годы зрелости композитора он несет, по преимуществу, как бы функцию если не стилеобразования, то «стилепредставительства». Создав в 1896—1898 годах симфонию до минор, Танеев больше симфоний не написал. До 1905 года его исключительное внимание в сфере инструментальной музыки отдано струнным ансамблям. В последнее десятилетие жизни ведущее значение приобретают ансамбли с участием форте-

пиано. В этой эволюции отражена тесная связь идейно-художественной стороны музыки и выбора исполнительского состава. Стремление к более широкому отражению жизни, к известной объективации творчества, к созданию более монументальных сочинений, вероятно, повлекло после 1905 года включение фортепиано в арсенал камерно-ансамблевых средств. Известно, что участие фортепиано вообще динамизирует развитие. Первый же фортепианный ансамбль — квартет ми мажор оп. 20 — явился, по наблюдению В. В. Протопопова (1947а, с. 92—93), опытом создания в камерном жанре «некоей этико-философской концепции, подобной той, которая лежит в основе „Орестей“ и симфонии c-moll». Вряд ли случайно поэтому замысел, обозначенный в эскизной тетради как «квинтет для ф-п. и струнных h-moll» и датируемый по соседствованию с материалами ля-минорного квартета 1898 годом (В¹, № 414), оказался нереализованным. Несомненно также, что в последние годы жизни примат крупного идейно-образного замысла привел к созданию монументальной 2-й кантаты.

Камерно-ансамблевая музыка Танеева полнее, последовательнее и ярче, чем другие жанры, выявляет эволюцию творчества этого композитора и сложный стилистический сплав его музыки. Творческий путь Танеева демонстрирует постоянный рост композитора, его неуклонное восхождение к наивысшему проявлению своего дарования и мастерства. Ранние сочинения несопоставимы со зрелыми и поздними — неудивительно поэтому, что утвердилось представление о Танееве как композиторе, сформировавшемся относительно поздно. Но это положение нуждается в существенных поправках: две важнейшие стороны, характеризующие индивидуальный стиль этого композитора, — музыкальный тематизм и методы развития наметились рано. Об этом говорят уже некоторые его консерваторские сочинения, внешне сводившиеся к выполнению учебных заданий. И вряд ли случаен тот факт, что наиболее явно индивидуальный композиторский почерк Танеева — ученика консерватории проявился в струнном квартете (см. главу I).

Начиная с этого времени Танеев писал камерную музыку всю жизнь, в ней отразились все основные искания и коренные черты мышления композитора.

Камерные ансамбли заняли основное место в годы, явившиеся продолжением ученического периода и предшествовавшие созданию «Иоанна Дамаскина» (1884), когда молодой музыкант выступил своим собственным строгим и проницательным учителем.

На первый взгляд, задачи, которые ставит перед собой Танеев на этом этапе развития, выглядят парадоксальными или несвоевременными (полифоническая техника, «русская полифония»), но разрешение их продвигало композитора как раз в том направлении, которое со временем оказывалось не только генеральной линией его творчества, но и существенной тенденцией развития русской музыки XX века. Одной из таких задач стало овладение камерным письмом.

Первоначально оно всецело базировалось на освоении (прак-

тическом, композиторском) интонационного строя и композиционных структур камерной музыки венских классиков. Как и большинство других важных намерений, такая цель была поставлена сознательно. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить письма Танеева к Чайковскому начала 80-х годов. «Для того, чтобы что-нибудь основательно узнать, будь это гармония, контрапункт или инструментовка, для всего нужна кропотливая и сухая работа, которая должна предшествовать художественному творчеству. Меня привлекает изящество и закругленность моцартовских форм, свобода и целесообразность баховского голосоведения, я стараюсь проникнуть, насколько могу, в тайны их творчества...», — пишет Танеев в период работы над струнным квартетом ми-бемоль мажор и добавляет по поводу последнего: «...в нем попадаются итальянские каденции и даже заключения с древнею моцартовскою трелью...» (ЧТ, 1951, с. 59). В связи со следующим, до-мажорным квартетом он прямо указывает: «Образец и предмет подражания — Моцарт» (там же, с. 71). На рубеже 1880 года Танеев пишет также трио для скрипки, альты и виолончели, а завершает этот ранний, «доопусный» период еще один квартет — ля-мажорный (см.: Тихонова, 1978).

Трудно было бы определить по этим произведениям, чем жил молодой Танеев. Пожалуй, стремлением к совершенствованию техники, желанием «стать композитором». В музыке XIX века непосредственность связей с жизнью, с эмоциональным миром, как правило, реализовалась через интонационную самобытность, интонационную выразительность. Ранние танеевские ансамбли обладают этими свойствами еще в очень малой степени. В них происходило освоение неких общих мест, оттолкнувшись от которых можно было двигаться к особенному, индивидуальному.

Прообразами, восходящими к музыке Моцарта, пласт венского классицизма для Танеева не исчерпывался. Ориентация на камерные, а отчасти симфонические и фортепианные циклы Бетховена имеет не меньшее значение. С бетховенской традицией связана весьма значительная роль имитационной полифонии уже в этих ранних вещах Танеева. Напряженная самостоятельная работа над совершенствованием строгой контрапунктической техники шла совершенно параллельно их сочинению, но применение ее, вероятно, подсказано опытом зрелого и позднего Бетховена.

Уже самое начало ми-бемоль-мажорного квартета говорит о «полифонической установке» Танеева; второе предложение (т. 13 и далее) — четырехголосный канон; контрапунктические приемы обнаруживаются и в экспозиционных, и в разработочных разделах. Разработка I части, начинаясь имитационным изложением тематического материала побочной партии, содержит проведение этого материала совместно с элементом главной партии в построении, близком к двойной канонической секвенции (т. 167 и далее). Такая же секвенция (двойной канон на главной и побочной темах) начинается в 227-м такте. Наполнена полифоническим развитием и разработка финала, открывающаяся канонем. В мелодике этого

квартета (начало I части) можно усмотреть некоторую общность с бетховенским квинтетом op. 127 (тоже ми-бемоль мажор!). На этот же квинтет указывает и достаточно необычное в рамках классического стиля проведение побочной партии I части в тональности VI ступени — до минор (правда, у Бетховена в экспозиции, а у Танеева — в репризе). Финал квинтета может быть ассоциирован также с последней частью квинтета op. 130 (характер музыки, метр $2/4$, ритм, октавы в басу). Может быть, этот бетховенский финал повлиял в ладовом отношении на скерцо ля-мажорного квинтета (ладовая переменность, натурально-ладовые обороты); форма скерцо (сонатная с трехчастным эпизодом вместо разработки), возможно, ориентирована на скерцо 9-й симфонии.

Насыщенность полифоническим развитием (преимущественно в концах разделов формы) становится еще более интенсивной в квинтете до мажор. Канонические имитации и секвенции присутствуют в каждой из четырех частей. В ранних ансамблях появляются и первые танеевские фугированные формы, входящие в более крупную структуру: в крайних частях трио ре мажор, в финале до-мажорного квинтета. Надо сказать, что такое обилие полифонических моментов уже не может быть объяснено только подражательными и стилизаторскими тенденциями. Нет, в этом сказывались особенности дарования и установки молодого композитора, обретавшего собственный путь в искусстве. Ранние камерные ансамбли не просто создавались одновременно с контрапунктическими упражнениями, но во многом становились ареной реализации идей, впитанных в ходе углубленных занятий полифонией, и тем самым «носителями стиля».

Здесь раньше, чем в первых трех симфониях (те же годы — до 1884-го), появляется темповое обозначение *Adagio*. И хотя оно несколько смягчено, оговорено («cantabile», «ma non troppo»), хотя в этих медленных частях нет глубокой содержательности позднейших танеевских *Adagio*, это едва ли не лучшие части циклов.

Сам Танеев оценивал свои первые камерные циклы строго (дневниковую запись 1907 года, в которой он говорит, в частности, о ми-бемоль-мажорном квинтете, см. выше, с. 35). Немногочисленные рецензии на единственные исполнения ми-бемоль-мажорного и до-мажорного квинтетов были резко отрицательными. Ансамбли 80-х годов изданы семью десятилетиями позже своего появления трудами Г. В. Киркора, И. Н. Иордан, Б. В. Доброхотова.

Созданные затем камерно-инструментальные циклы изданы при жизни композитора и могут рассматриваться как образцы его зрелого стиля. Здесь есть своя более дробная внутренняя периодизация: квинтеты ре минор (1886; переработан и издан в 1896 году как № 3, op. 7) и си-бемоль минор (1890, № 1, op. 4), созданные до «Орестей», с их более напевной мелодикой; открывающийся до-мажорным квинтетом op. 5 (1895) ряд наиболее значительных струнных ансамблей, среди которых особое место занимают два

квинтета — ор. 14 (с двумя виолончелями, 1901) и ор. 16 (с двумя альтами, 1904); наконец, следующие за квартетом си-бемоль мажор № 6 (ор. 19, 1905) ансамбли с участием фортепиано: квартет ми мажор ор. 20 (1906), трио ре мажор ор. 22 (1908) и квинтет соль минор ор. 30 (1911). Но и эта группировка во многом условна. Каждый из танеевских ансамблей — здание, построенное по «индивидуальному проекту». В них выражены разные настроения, в каждом поставлена своя особая задача, своя особая цель.

Трудно сказать, отчего двенадцать лет пролежал в столе у композитора ре-минорный квартет. Вероятно, усиленные занятия «Орестеей» (с 1887 года) отодвинули интерес к нему на второй план. Создавая «Орестею», композитор вырабатывал индивидуальный метод работы над крупной формой вообще и, главное, ведущую концепцию своего творчества, что целиком поглощало его творческие силы.

Все же параллельно был создан квартет си-бемоль минор, открывающий серию струнных ансамблей с обозначением опуса, то есть напечатанных Танеевым, — № 1, ор. 4. Из числа камерных инструментальных сочинений он действительно первый, в котором отразился мир композитора. Как большинство зрелых циклов Танеева, си-бемоль-минорный квартет представляется микрокосмом, вбирающим в себя разные грани личности: душевность и духовность, лиризм, созерцательность, веселость. В квартете сильно и явно сказались близость к Чайковскому, романтические истоки. Посвящение «Моему учителю П. И. Чайковскому» тут совсем не случайно. Можно предположить, что внутренней творческой задачей композитора было в этом сочинении именно сочетание «классичности» (квартетное письмо венских классиков Танеев справедливо мог считать освоенным) и живой эмоциональности. Эта задача все время обсуждается в переписке Танеева с Чайковским. «Иоанн Дамаскин» в свое время внушил автору известную гордость именно тем, что «хитрости» (полифонические, гармонические и другие) «перестают быть таковыми, как только ими вполне овладеешь, и могут служить для целей вполне художественных» (ЧТ, 1951, с. 103). Непосредственное слуховое восприятие относит музыку квартета к области романтизма, но оформление ее впитало опыт классической композиции. Из классических творений этот цикл в общих чертах может ассоциироваться отчасти с бетховенским квартетом ор. 130 (многочастность, характер и тональность медленной части), отчасти с ор. 18 (тональность финала).

В предыдущем, ре-минорном, в принципе решалась близкая задача, но результат получился, может быть, менее убедительным в сочетании облика составляющих его двух частей: галантно-оживленный дух темы II части несколько неорганичен (даже в рамках необходимого контраста). Но с точки зрения формирования музыкального языка Танеева и этот квартет (прежде всего его I часть) — важная веха: «В нем достигнут новый этап в лирике Танеева, когда, сохраняя свои связи с Чайковским и бытовой музыкой, она становится более суровой, собранной, ее чувства за-

прятаны куда-то вглубь и выражены через общий затаенно-скорбный характер музыки...» — отмечает В. В. Протопопов (1947а, с. 72).

Квартетом до мажор ор. 5 начинается центральный период камерного творчества Танеева, исключительно «струнный». В до-мажорном квартете (первом после написания «Орестеи») заметны углубление образности, усиление авторской интонации, серьезность высказывания «от первого лица», характерно танеевские сферы чувствований и размышлений; инструментальный тематизм и некоторые черты строения представлены существенными, типичными признаками. Здесь уже нет моментов стилизации, «классическое» проявляет себя скорее как дух, нежели буква; это атмосфера мужественной сдержанности, характер мелодики (графический, не такой напевный, как в квартетах си-бемоль минор или ре минор), образный строй медленной части (глубокое скорбное раздумье), энергия финальной фуги. Но этот квартет — в высшей степени самостоятельное художественное произведение, в котором проявились некоторые коренные черты танеевского мироощущения и стиля. С классичностью структур сочетаются наполненный экспрессией тематизм и достаточно сложный гармонический язык.

В некоторых отношениях (не только в хронологическом) этот до-минорно-до-мажорный цикл — предшественник симфонии до минор. Звуки темы *Allegro* квартета (пример 98а) абсолютно совпадают с началом (лейттемой) симфонии (пример 98б) и передают эстафету этой интонационной идеи.



В свою очередь, симфония передаст следующему за ней по времени создания ля-минорному квартету важнейшую особенность музыкальной драматургии — монотематизм.

С этого времени до конца жизни Танеева центр тяжести в области инструментальной музыки будет находиться в камерно-ансамблевых циклах. В них получают выражение все основные художественные идеи и образные сферы творчества этого композитора: острые драматические конфликты, возвышенные раздумья, сердечные горести и душевный героизм, — и все это в рамках крупных концепций, которые прежде в русской музыке были прерогативой

опер и симфоний и само присутствие которых в камерной музыке показывает «престиж» жанра в глазах Танеева.

Источники изучения зрелых камерных ансамблей Танеева особенно богаты. Создание этих циклов совпадает с периодом, когда композитор вел дневники (конец 1894—1909); таким образом, к обильным эскизным материалам прибавляются уникальные «авторские хроники» создания того или иного произведения.

Одна из интереснейших «летописей» охватывает период от января 1900 до октября 1901 года. Она фиксирует все этапы создания струнного квинтета ор. 14 (см.: ДП, с. 132—281). 22 января 1900 года появляется первое упоминание о возникшем замысле: «Приходит в голову начало струнного квинтета в G-dur». Сразу намечены и тональность, и, что особенно обращает на себя внимание, исполнительский состав; начало именно струнного квинтета, а не какая-либо отвлеченная музыкальная тема представляется воображению композитора. Созревание этого замысла имеет свою особенность: довольно длительное время Танеев не только одновременно думает о другом квинтете (до мажор; тональность — как «лицо» произведения), но и параллельно работает над ними: «До обеда (1 ч. дня) провел время, сочиняя начала 2-х квинтетов, G-dur и C-dur. Не знаю, на котором из них остановлюсь окончательно» (23 января); «Сочинял 2 квинтета» (2 февраля); «До обеда сочинял квинтеты» (4 февраля). На следующий за тем день — интересная запись, которая могла иметь отношение лишь к начатой работе: «Дома играл [...] квинтеты Моцарта». Отметив еще однажды: «Сочинял квинтеты» (6 февраля), — Сергей Иванович надолго прерывает заметки о ходе создания этих ансамблей. Его отвлекают от всякой творческой работы консерваторские ситуации, в тот период очень конфликтные, и занятия с учениками.

Здесь наши сведения пополняются авторской пометкой в черновой рукописи (В¹, № 43): «Scherzo квинтета G-dur. 29 февр. 1900. Переписано из предыдущего». Понятно теперь, что в дневнике от 29 февраля речь идет о соль-мажорном ансамбле: «Сочинял скерцо квинтета». Но окончательный выбор в это время еще не сделан: «Сочинял квинтеты» (2 марта).

Весь этот этап работы показывает упорное желание сочинять именно квинтет, то есть выдвигает на первый план способ изложения (фактура — пять голосов) и, возможно, некоторые жанровые особенности. Квинтет соль мажор в большей мере, чем другие зрелые камерные ансамбли Танеева, характером музыкального содержания и его оформлением (три части — *Allegro con spirito*, *Vivace con fuoco* и Тема с вариациями) вызывает в памяти раннеклассические циклы, оттененные «моцартианством» сюит Чайковского. Можно вспомнить, что именно в творчестве Моцарта струнный квинтет занимает — по художественным своим достоинствам и значению — видное место (в отличие от Бетховена и романтиков). Жанр же фортепианного квинтета «набирал силу»

именно у композиторов-романтиков (Шуберт, Шуман, Брамс, Франк).

Остановившись окончательно на мысли писать соль-мажорный квинтет, Танеев окидывает мысленным взором некое целое. За пределами записей остались соображения о характере будущего цикла (к тому же летние месяцы были посвящены другим работам), но к 1 октября многое оказывается решенным, в том числе форма финала: «Думаю о варьациях для G-dur'ного квинтета». Весьма показательно, что работа над финалом ведется раньше или параллельно сочинению других частей: весь октябрь а затем конец ноября и декабрь; в середине же ноября (запись от 14-го) композитор занимался II частью. 1 января 1901 года автор отмечает: «Пишу квинтет. 7 варьаций переписаны начисто. Работаю над 1-й и 2-й частями. Оставляю заключительную варьацию на более позднее время». В то время Танееву еще неясно было, каким он должен быть, этот «финал в финале», последняя вариация. Спустя неделю, когда, судя по записям, была сочинена экспозиция и подготовлены материалы разработки II части и когда начисто была переписана экспозиция I части, появляется мысль о введении в финал полифонической формы: «Тема и 7 варьаций (до ноктюрна включительно) готовы и переписаны начисто. Остается в этой части заключительная варьация (фуга?) и варьация, предшествующая ноктюру, с сурдинами, в которой готово только 1-е колено» (7 января). В первой половине января композитор вновь отвлечен массой дел: «сочинение идет плохо» (11 января).

Затем Танеев едет в Петербург, где 17 января присутствует на репетиции «Садко» — оперы, которая была ему знакома по московской постановке в Мамонтовском театре и очень нравилась. Не в этот ли момент пришла ему в голову мысль ввести в конец вариаций темы из «Садко» и посвятить квинтет Н. А. Римскому-Корсакову? Нотные эскизы (В¹, № 90 и 92; одна из страниц воспроизведена на факс. 10), где среди музыкального материала фуги записаны песня Садко и «Высота», не датированы, но такое предположение вполне вероятно. Однако финалом Сергей Иванович пока что не занимается; в 20-х числах января он занят в основном разработкой I части. В это время окрепло решение сделать последнюю вариацию фугой: «Начал сочинять фугу в квинтете» и «Сочинял тему для заключ[ительной] фуги квинтета» (5 и 6 февраля, то же в следующие дни), 22 февраля Танеев «дописал фугу до соединения трех тем», а 26-го работал над последним проведением. Но эта часть давалась композитору с трудом. В середине марта, отложив на время вариации, он вновь занялся I частью (разработка — до 22 числа). Интенсивная работа над финалом (фуга), к которой Танеев вернулся уже в Селище (26 марта и следующие дни), вновь перемежалась досочинением разделов первых двух частей. В апреле и начале мая, переписывая сочинение в Селище, композитор проводит неизбежную правку.

Наконец, во время поездки во Владимир 7 мая он упоминает о работе над «последней варьацией квинтета» и, что важно, о за-

вершении цикла в целом: «Думаю в конце быстрой варьации не делать...» Но возможно, что такое решение еще не кажется автору окончательным. Он приводит в порядок ми-мажорную вариацию, начисто дописывает I часть (16—19 мая) и II часть (20—21 мая), включая выставление штрихов. И затем квинтет, по всей видимости (этим летом Танеев не вел дневник), откладывается в сторону. Лишь 20 сентября приходит намерение дать после 9-й вариации (фуги) 10-ю — заключение с темой «Пробегали б мои бусы-корабли»: «Утром набросал заключение квинтета — G-dur'ная кода, в которую входит тема из „Садко“». Но и после этого Танеев еще много занимается тройной фугой, и даже отметив 6 ноября, что «...кончил квинтет. Остается выставить знаки», он через день снова «занят переделками в фуге и коде квинтета». Лишь 14 октября произведение было передано переписчику.

Многообразный интерес представляют эскизы и дневниковые записи, относящиеся к си-бемоль-мажорному струнному квартету — шедевру танеевского квартетного письма. Они демонстрируют заботу автора об архитектонике, о соотношении частей с целым, о музыкальной концепции, о максимальной направленности на слушателя оформления идейно-художественного замысла. Музыкальные мысли, относящиеся к си-бемоль-мажорному квартету, возникли у Танеева весной 1903 года, но период интенсивной работы приходится на 1905 год. И здесь наблюдается одновременность работы над разными частями. Если судить по упоминаниям в дневнике, планомерная работа началась со средних частей. Некоторые части сочинялись отдельными фрагментами, но при этом композитор все время имеет в виду цикл — и прежде всего его финал. Об этом свидетельствует «авторская хроника» 6-го квартета. Дневниковые записи с 23 января по 25 февраля 1905 года (ДIII, с. 211—222) фиксируют: «...сочинял 3-ю часть квартета № 6»; «Сочинял 3-ю и 2-ю части 6-го квартета»; «Сочинял средние части 6-го квартета»; «Утром сочинял 3-ю часть 6-го квартета (жига)».

Начиная со второй половины марта автор сосредоточен на финале (ДIII, с. 228): «...обдумывал 4-ю часть квартета» (20 марта); «Сочинял 4-ю часть квартета» (21 марта). Финал находится в центре внимания Танеева и в начале осени: «Сочинял посл. часть» (31 августа — там же, с. 257). Очевидно, полное уяснение музыкального содержания финала побудило композитора вновь обратиться к предыдущим частям. Начав 5 октября писать начисто партитуру I части, он одновременно работает над текстом, обращаясь то к одному, то к другому разделу: «Писал скерцо (жигу) 6-го квартета» (17 октября); «Писал 2-ю часть квартета» (27 и 29 октября); «Писал финал. [...] Дома сочинял коду квартета (1-й части)» (19 ноября); «Сочинял коду финала» (26 ноября); «В течение дня кончил переделки 1-й части» (7 декабря); «...обдумывал окончание „Жиги“...» (14 декабря) и так далее вплоть до 30 декабря (см. там же, с. 269—284).

Дневниковая летопись создания 6-го квартета представляет огромный интерес не только как материал для исследования твор-

ческого процесса, но и в гораздо более широком смысле — с точки зрения проблемы «Художник и время». События первой русской революции глубоко и многообразно отразились в биографии Танеева. Тот же дневник, в котором записи о сочинении си-бемоль-мажорного квартета составляют лишь одну из линий, один из «голосов» сложной «многоголосной ткани», показывает, как сильно и активно переживает композитор бурное течение русской истории. Он ежедневно фиксирует происходящее: события 9 января, «беспорядки» в Лодзи, студенческие забастовки, запрещения газет, эпопею броненосца «Потемкин», убийство и похороны Н. Э. Баумана... Он перечитывает Герцена, читает о Пугачеве. Подписывает декларацию московских музыкантов, занимает позицию защиты забастовавших учащихся консерватории, выступает в печати, в том числе в связи с увольнением из Петербургской консерватории Римского-Корсакова, дает деньги на поддержание семей забастовавших рабочих и т. д.

Прямолинейностью и упрощением были бы попытки выявления немедленной и адекватной творческой реакции композитора на происходившие грандиозные события. Впрямую претвориться в характерных для Танеева крупных инструментальных формах они не могли. К тому же замысел 6-го квартета относится, как уже говорилось, к 1903 году. Но и совсем отвлечься от факта сочинения этого произведения на протяжении 1905 года невозможно. Создав одно из самых светлых, классически-уравновешенных, гармоничных и масштабных произведений, Танеев проявил социальный оптимизм, веру в конечное торжество справедливости. Создавая одно из совершеннейших по мастерству произведений, он выполнял свой долг художника, призванного трудиться с максимальной самоотдачей, невзирая ни на какие внешние и внутренние препятствия. Но в таком значительном опосредовании сказался тип художественной личности, для которой искусство, культура, музыка — «вторая реальность» — были едва ли не более близкой реальностью, чем сама жизнь.

Необычайно высоко оценивал 6-й квартет Б. В. Асафьев (1979, с. 225), назвавший его «сжатой энциклопедией танеевского мастерства»: «Возникает ощущение полной и смелой свободы выражения, что достигается в условиях высшей организованности. Здесь Танеев приблизился к бетховенским концепциям последних сонат и квартетов, но с техникой мастера полифонии моцартовского типа». Adagio этого цикла отличается глубиной переживания, значительностью выразившегося в нем духовного мира художника; в нем сочетаются искренняя лирическая исповедь, сосредоточенное философское размышление, естественность течения музыкальной мысли, свободная и в то же время спаянная форма. Медленная часть 6-го квартета по праву может быть поставлена в один ряд с выдающимися страницами мировой камерной музыки. Весь цикл характеризуется поразительной даже для Танеева цельностью и стройностью музыкальной концепции. В отличие от квинтета до мажор ор. 16, в котором развитие приводит в финале к образам

скорби, в отличие от квартета ля минор или фортепианного квинтета, где путь к сияющим вершинам лежит через преодоление и преобразование, музыка 6-го квартета от начала до конца пронизана светлой мудростью. Образы не контрастируют между собой, а дополняют друг друга. Здесь вырастание тематизма из единого интонационного источника необычайно органично и оправданно.

В нотной тетрадке с набросками тематизма всех частей (В¹, № 407) эта общность «задана» с момента возникновения замысла (ср. начало и финал):

99

Andante (?)

Allegretto или Vivace

Finale

и т. д.

В этих заметках — как бы характеристике действующих лиц будущей драмы — еще не обозначена сфера возвышенной лирики, к которой принадлежат соль-бемоль-мажорная побочная партия I части и особенно тема Adagio в соль миноре. Ре-бемоль-мажорная тема одной из средних частей — пример «чужого» тематизма, от которого автор отказался. Сравнение эскиза I части с окончательным текстом показывает преодоление квадратности, статичности. Взрывая «благополучное» течение периода и каденции скерцозным мотивом (ц. 1, т. 6), композитор внесет момент неожиданности и продлит развертывание мысли. Качество же монотематизма, вытекания тематических решений из одной интонационной идеи, будет широчайшим образом развито.

Высшим достижением камерно-инструментальной музыки Танеева стал последний его крупный цикл — фортепианный квинтет ор. 30 соль минор (1910—1911)¹. Это произведение значительно-

¹ После него были написаны небольшое, созданное для необычного состава (скрипка, альт, теноровая виола) трио ор. 31, на издание которого ретозвался Н. Я. Мясковский (1912), а также оставшиеся неизданными при жизни автора соната для скрипки и фортепиано ля минор и струнное трио си минор.

стью содержания и масштабами не совпадает с привычными представлениями о жанре. Ансамблевых сочинений такого рода не было еще в русской музыке — это настоящая симфония. По идейно-образной концепции квинтет близок «Орестее», симфонии до минор, кантате «По прочтении псалма».

Квинтет ор. 30 — большой четырехчастный цикл. (Звучание его длится 50 минут — на 11 минут дольше капитальной до-минорной симфонии!) Ему присуща глубина контрастов, многообразен в нем показ действительности. I часть — очень протяженная, с большой интродукцией и развернутой кодой; каждый раздел представлен несколькими интенсивно взаимодействующими темами. Широкий спектр отраженных в этой части состояний — от углубленного скорбного раздумья и смятения до просветленной созерцательности. Несмотря на утвердительный характер коды, эта часть экспонирует и развивает конфликт, но не дает разрешения, — в сущности, это завязка драмы. На втором месте — скерцо, увлекательное по звучности, стремительное, но не легковесное. Резко контрастируя с I частью, оно содержит и внутренний контраст: задушевную певучесть среднего раздела. Лирико-философский центр цикла — III часть (Largo). Свободно, смело, гибко разворачивается бесконечная тема I-й скрипки, сопровождаемая узором других мелодических голосов на фоне оstinатного баса. По слиянности непосредственного чувства и высокой интеллектуальной сосредоточенности эта часть не уступает Adagio из симфонии до минор, а может быть, и превосходит его по цельности. Финал, начинающийся образами горестного смятения и протеста, неуклонно продвигает течение музыки к свету и ликованию. Именно здесь развитие конфликта вступает в решающую стадию. В момент высочайшего напряжения наступает перелом и начинается кода — грандиозное *Molto maestoso*. (В этом эпилоге цикла — 118 тактов; в коде до-минорной симфонии — 79.) Идея цикла воплощается здесь, как и в симфонии до минор, через преобразование, возвышение лирической темы I части. Колокольная пульсация, обозначившаяся еще в коде Allegro, в коде цикла приобретает праздничное, гимническое звучание. Эта «колокольность», возникшая, возможно, под впечатлением рахманиновской музыки, вместе с последней ведет к коде «Симфонии псалмов» Стравинского.

Синтез романтического и классического начал проявляется в квинтете на разных уровнях и в разных сторонах содержания и оформления. Характерно-романтические субъективные эмоции органично включены в законченную образную концепцию, увенчанную апофеозом всеобщности и торжеством радости. Элементы музыкального языка, сложившиеся в позднеромантическую эпоху (прежде всего гармония), получают стройное конструктивное оформление. По отношению к фортепианному квинтету наполняются «программным» смыслом слова Танеева (1929, с. 43): «Вернуться к совершенству письма Моцарта, соединив его со всеми усовершенствованиями современной гармонии, приобрести утраченную впечатлительность к красоте и тонкости голосоведения —

это есть идеал, к которому должен стремиться современный композитор...»

Облик квинтета соль минор, как и других циклов Танеева, определяется его музыкальными темами. И, как в других случаях, именно с их рождения, роста, преобразования, совершенствования и соотнесения друг с другом началась работа над квинтетом. В эскизной тетради 1909—1915 годов (В¹, № 416), содержащей большое число набросков к неосуществленным произведениям для фортепиано (соната, концерт) или с участием фортепиано (скрипичная, виолончельная сонаты), находим на первом месте набросок, интересный не только сходством с первой темой интродукции, но и ключевыми знаками тональности соль минор:



Характерно для Танеева, что зерно замысла — одна из ключевых тем, характерно и то, что важнейший интонационный штрих будет найден не сразу. На обложке одной из эскизных тетрадей, уже целиком относящихся к квинкету (В¹, № 100), тема интродукции записана в окончательном виде, и тут же на первой странице — вторая важнейшая тема, пока что в тональности до мажор и не во всем совпадающая с окончательным звучанием (как всегда — хуже, с более инертным и вялым разворачиванием):



Тема главной партии также банальней, проще в первых записях, в ней нет острых интонационных поворотов, толкающих к развитию:



Варианты основных тем, их шлифовка, их контрапунктические сочетания занимают десятки листов. Темы квинтета в том виде, как мы их слышим в произведении, — результат целенаправленной работы композитора. К чему он стремился, показывает анализ тематизма.

В первых пятнадцати тактах интродукции (*Adagio mesto*) заключены истоки всего тематического содержания квинтета. Первая — основная — тема сумрачно и сосредоточенно звучит в двух-октавном изложении в низком регистре у фортепиано. Ее мелодические прообразы (и нисходящее движение по ступеням минорного трезвучия, и скачок вверх на уменьшенную септиму, которая тут, впрочем, трактована одновременно и как большая секста) находятся в музыке Баха, Генделя, венских классиков, где они связаны с образами мужественными, драматическими:



На окончание этой темы, повисающей тревожно-вопросительно, накладывается вступление струнных со второй темой (у 1-й скрипки) иного склада, более напевной и по ряду признаков относящейся к эпохе и стилю романтизма:



Еще один тематический материал, цепляясь за окончание звучания скрипки, появляется у альты. Не будучи темой с точки зрения протяженности, структурной оформленности, этот интонационный комплекс, дважды здесь повторенный и подчеркнутый синкопами, весьма представительен и также играет в дальнейшем немаловажную роль:



Наконец, перенимая эстафету, звучит взволнованное, проникновенно-лирическое *lamento* 1-й скрипки:



Первое, слуховое впечатление — темы очень разные (особенно отличается первая от последующих). Ощущение это усугубляется тем, что все действие интродукции протекает в атмосфере крайней тональной неустойчивости (ми-бемоль минор — си минор — ре мажор — фа-диез минор — ре минор — си-бемоль минор — ми мажор и т. д.), особенно же непосредственно перед Allegro (ц. 9), где лишь последние такты дают DD и D к основной тональности соль минор.

Что же дает возможность достаточно разнородному тематизму стать основой некоей органической цельности? Ответ можно найти в «устройстве» самих мелодий. Как некогда в темах «Иоанна Дамаскина», в каждой из них важнейшую опорную роль играют звуки минорного трезвучия. Второе, еще более значительное обстоятельство — роль интервалов секунды. Именно секундовый сдвиг в конце первой темы делает ее индивидуальной, узнаваемой, придает ей открытый характер и служит стимулом к развитию. Более того, он становится интонационной идеей всего произведения. Достаточно выразительна и заметна ниспадающая секунда в конце третьей темы и цепь секунд в четвертой. И в то же время это очень разные секунды. Если в ми-бемоль-минорной теме секундовый ход генетически связан с типичными бетховенскими сдвигами на секунду («Appassionata» и мн. др.), то в си-минорной и фа-диез-минорной секунды в условиях двойного задержания либо опевания имеют совсем другое происхождение — они коренятся в стиле Чайковского и, шире, русской бытовой лирики. Это обстоятельство также определяет «классическо-романтический» строй произведения.

Создание первого элемента главной партии Allegro (пример 107) на основе первой темы интродукции подтверждает догадку о значении секундового сдвига. Начало его полностью совпадает с двумя начальными тактами интродукции, повторен и первый ход на секунду. Но к прежнему сдвигу прибавлен еще один, тоже на малую секунду вниз. Однако и это не все: в новом, втором элементе появляется (в конце мотива) еще одна нисходящая секунда, а сам мотив имеет два звена, строящихся также по секундам.

Как и в ля-минорном квартете, первая тема I части, произведенная из темы вступления, станет второй ведущей темой цикла. К группе тем, в которых интервал секунды играет определяющую интонационную роль, принадлежит и первая тема финала (ритмическая же формула в мотиве ямбического строения пришла сюда из второго элемента главной партии I части). И хотя второй

10 Allegro patetico

The first system of the musical score consists of five staves. The top four staves are for individual instruments (two treble clefs and two bass clefs) and contain whole rests, indicating they are silent in this section. The fifth staff is a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment. It begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The piano part features a series of eighth and sixteenth notes in the right hand, while the left hand plays a steady bass line. The tempo and mood are indicated as 'Allegro patetico'.

The second system continues the musical piece. The top four staves remain silent. The piano accompaniment (fifth staff) continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamics change from fortissimo (*ff*) to mezzo-forte (*mf*) and then to piano (*mp*). The tempo and mood remain 'Allegro patetico'. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings to guide the performer.

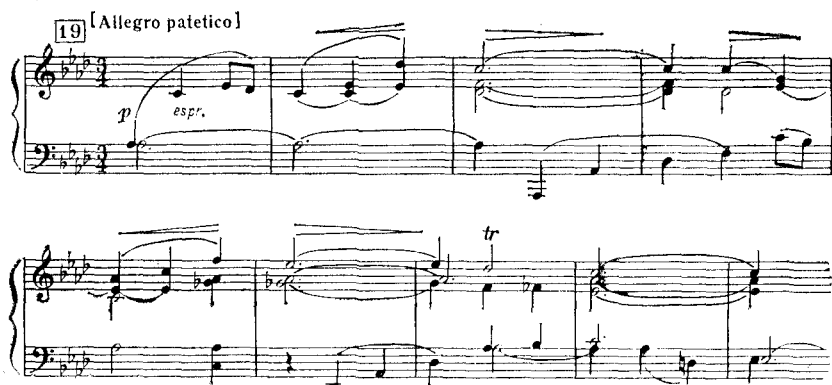
раз мотив проводится на кварту выше, чем первый, дополнительный эффект секундового сдвига и здесь присутствует, ибо по отношению к последнему звуку второго, маршевого элемента темы это действительно секунда:

Allegro vivace

The first system of the musical score consists of five staves. The top four staves are for individual instruments (likely strings or woodwinds), each starting with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bottom staff is for the piano, with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Allegro vivace'. The music begins with a rest in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano part features a prominent eighth-note pattern in the right hand, while the left hand plays a more static accompaniment. The dynamic marking 'p' (piano) is indicated in the second measure of each of the four upper staves.

The second system of the musical score continues the piece. It also consists of five staves, with the same instrumentation as the first system. The piano part continues its eighth-note pattern in the right hand. The upper staves show further development of the melodic lines, with various rests and rhythmic figures. The overall texture remains consistent with the first system, maintaining the 'Allegro vivace' tempo.

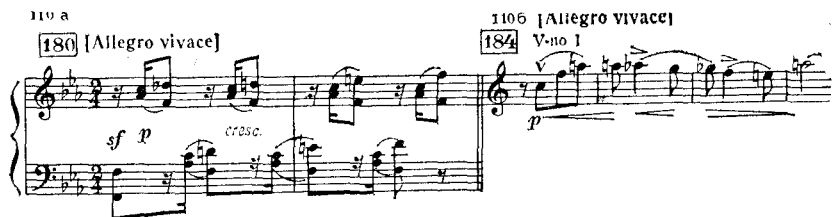
Как обычно у Танеева, родство ряда тем проистекает из переосмысления (ладового, ритмического) основной темы. Таким образом, на основе ми-бемоль-минорной темы вступления (и, следовательно, главной партии I части) создана еще одна ведущая тема квинтета — побочная партия первого Allegro. В ней то же движение по звукам тонического трезвучия — но мажорного, а не минорного, и притом вверх, а не вниз (обращение), только ритмический рисунок почти не изменен:



Симфония до минор давала сложную систему связей тематизма симфонии с лейттемой, но лирическая побочная тема I части, звучащая в коде цикла, была в ней новая, самостоятельная. В квинтете Танеев пошел еще дальше, «произведя» такую тему из лейт-темы и доведя таким путем интонационную монолитность эпилога до предельной степени.

Внутреннее глубокое родство основных музыкальных тем выступает важнейшим условием единства цикла. Но не меньшую роль в этом играет история и взаимоотношения этих тем на протяжении квинтета, а именно сочетание интонационно-тематических связей с монотематическим принципом развития.

Иногда эти связи и преобразования проявляются в рамках той или иной части. Так, в финале из мотива главной партии (пример 108) — из его секундового импульса — рождаются и связующая, и побочная партии. «Секундовость» все нагнетается, умножается: четыре мотивных звена четырежды повторяют начальный импульс во втором построении главной партии (пример 110 а); нисходящие секунды лежат в основе развертывания побочной (пример 110 б).



В этой части исключительно велико значение гармонии уменьшенного септаккорда и ритмической формулы ♭ ♭, сопровождающей секунды. Начальный мотив главной партии, утративший за-

таинную тревожность, появится и в эпилоге цикла (как колокольная раскачка, юбилеяция), зазвучит одновременно с основной темой этого раздела — преображенной лирической темой I части (мибемоль мажор — соль мажор, — ц. 223, 233).

Интонациями лейттемы (или главной партии I части) насыщены главным образом крайние части. Можно вспомнить, что в «Иоанне Дамаскине» тема «Со святыми упокой» пронизывает крайние части и не звучит в средней. При всем многообразном контрасте между средними частями, они, вместе взятые, противопостоят крайним — минорным, драматическим.

Но композитор находит для средних другие подобию и соответствия. Второй элемент главной партии I части — «клич», построенный на чистых интервалах (см. нотный пример 107), — в преображенном виде предстает в I-м такте скерцо. От главной партии I части вообще идет «двуэлементность», которая в скерцо реализуется как трубный возглас фортепиано и отвечающее ему таинственное *piano* струнных:

111 Presto

ricochet (à la pointe)

p ricochet (à la pointe)

p ricochet (à la pointe)

p ricochet (à la pointe)

p

Presto marcato

f *fp* *sf*

Заметим, что первое построение главной партии финала тоже состоит из двух элементов — «вихрь» фортепиано и ответный «марш» квартета (см. нотный пример 108).

Между скерцо и Largo возникает эффект предвосхищения тематизма. При переходе к репризе скерцо, после «фуги-вальса», в сплетениях разных голосов возникают контуры будущего *ostinato*. И уже совсем явственно, хотя и *piano*, дважды прокрадывается эта тема в коде скерцо, в басу фортепиано и виолончели, контрапунктируя с основной темой этой части и перебрасывая мост к следующей.

Трижды повторяет композитор тему *ostinato* — от *tutti* (*ff*, диапазон четыре октавы) до тихого одnogолосного изложения у виолончели, — и на этом фоне расцветает мелодия 1-й скрипки, окруженная средними голосами. Грандиозное звучание диатонической нисходящей темы пассакальи в первых двух тактах *Largo* особенно сурово: тема предстает здесь во фригийском ладу. В дальнейшем в роли *ostinato* выступает энергичный скачок тонического звука до мажора на октаву с заполнением, где конец предыдущего звена является и началом следующего, создавая непрерывность фона.

В предшествующем квинтету сочинении — прелюдии из цикла ор. 29 — Танеев с необыкновенной выразительностью использовал баховский прием «единовременного контраста» (термин Т. Н. Ливановой): суровое, неумолимое движение остинатной фигуры нижнего голоса вниз, к глубоким басам и одновременное стремление верхнего голоса все выше и выше, к хрустальному звучанию третьей и четвертой октав фортепиано. Эти противоборствующие образы выведены в прелюдии соль-диез минор из одного интонационного комплекса септимы и секунды.

Образ темы *basso ostinato* и образ парящей над ним мелодии 1-й скрипки контрастны, но вторая является обращением первой! На основе до-мажорной расходящейся гаммы создана одна из лучших медленных частей русской камерной музыки — так велики в руках мастера возможности искусства звуков:

112
[161] [*Largo*]

Привести полностью тему нет возможности, она длится 11 тактов и заключает в себе около 150 звуков — поистине бесконечная мелодия! Тематизм концентрируется и сгущается в среднем разделе Largo (особенно ц. 170—172), где одновременное звучание тем и их частей в прямом, обратном движении и увеличении сочетается с горизонтальными передвижениями (каноническое проведение перед наступлением репризы).

Largo квинтета показывает интерес Танеева к форме полифонических вариаций, но одновременно и к жанру пассакальи, воспринятому через богатую ассоциативность чакон и пассакалий европейской музыки XVII—XVIII веков.

Замкнутая, возвращающаяся к тонике тема *ostinato* близка ранним пассакальям, с их неизменным нисходящим движением и выраженным в них состоянием сосредоточенности, самоуглубленности, душевного величия. В русской музыке Largo Танеева — одно из первых сильных претворений художественных норм староклассической музыки в начале XX века.

Largo наиболее ощутимо выражает полифонические тенденции квинтета. В целом же по сравнению с другими циклами эти тенденции выражены менее интенсивно. Композитор пользуется полифоническими средствами очень разнообразно — для интенсификации развития в определенных разделах сочинения, для контраста типов оформления, для подведения итогов развития — и всегда функционально. Разработка I части с самого начала (ц. 38) вовлекает слушателя в динамику контрапунктических соединений: появляется в качестве противосложения длинный хроматический ход. Вообще, насыщение ткани секундовым движением все увеличивается, и зона первой кульминации (ц. 42—43) дает 11 тактов, сплошь состоящих из выразительных пар секундовых последований: на базе секундовых интонаций третьей темы интродукции создается — и тут же активно разрабатывается — новый тематизм. Особенно сгущена полифоническая атмосфера в фа-минорном эпизоде (ц. 61), где тема главной партии звучит одновременно с собственным обращением, целиком и частями (звенья секвенции — по секундам), — еще одна кульминация. Наконец, в предыкте к репризе, самой высокой точке разработки, тема звучит в тональности ля-бемоль мажор в увеличении.

Полифонические приемы позволяют Танееву каждый раз обновлять звучание темы и поднимать его на новую ступень. Одно из проведений главной партии I части в репризе заключает в себе каноническое проведение темы в увеличении (на фоне «пробега» гаммы вверх на четыре октавы, со смещением относительно тактовой черты) и ее обращения, также с метрическим переосмыслением (синкопы). Фугато в разработке финала (тема — модификация начала первой темы этой части, ц. 201—203) — одно из самых взволнованно-романтических экспрессивных мест квинтета. Цепь имитаций, стреттных проведений направлена к кульминации на органном пункте с ремаркой «*drammaticamente*».

Полифоническая средняя часть скерцо контрастирует с край-

ними, гомофонными. Поражает при этом органичность, с которой фугированная форма применена к теме песенно-романсового характера, сочетаясь (ц. 133—134) с ее непритязательной вальсовостью. С такой же искренностью одна из лирических модификаций лейттемы проводится в виде канона (основной вид и обращение) в разработке I части (ц. 64).

Средствами контрастной полифонии воплощает Танеев смысл коды цикла — подведение итогов, вывод из развития. В эскизах хорошо видно, что сочетание лирической темы и первой темы финала — предмет особой заботы композитора. Наряду с победным шествием темы I части, важнейшее значение получает переинтонирование интервала секунды — начальных звуков финала (ср. пример 108). Здесь уже не малая секунда, как все время до сих пор, не тревожный щемящий толчок, фиксирующий слух на хроматическом звуке, а большая (и с ней — мажор, диатоника, утверждение):



Квintет соль минор остается одним из самых волнующих и популярных произведений Танеева. Связь с реальной жизнью, выражение внутреннего мира человека ощущается в нем более непосредственно, чем в других циклах, никоим образом не заслоняется техникой композиции (при всей ее развитости). Квintет современен: по образности и языку он — явление своего времени, современник произведений Рахманинова, Скрябина. В этом его отличие, скажем, от 5-го квартета ля мажор, совершенного во многих чисто музыкальных отношениях, но важного, быть может, скорее как выражение направления, чем как «вещь» *per se*.

М. К. Михайлов (1963, с. 180) убедительно сравнивает побочную тему I части этого квартета с таковой же темой Allegro Классической симфонии Прокофьева, А. А. Тихонова (1978, с. 172) — с концертино для двух фортепиано Шостаковича. Но 5-й квартет в меньшей мере отразил мир человека рубежа веков, мироощущение и пульс времени выражены в нем опосредованнее и сложнее. Риском сказать, что в этом отношении фортепианному квинтету уступает даже квартет си-бемоль мажор.

В лучших камерно-инструментальных произведениях Танеева воплощены разные лики жизни и разные страницы биографии и внутренних движений лирического героя. В этом смысле можно говорить о своеобразном сочетании лирического и эпического начал в его музыке.

Каждый из лучших ансамблей Танеева — квартеты ля минор и си-бемоль мажор, струнный квинтет до мажор, фортепианный квинтет соль минор — имеет свой облик, но в каждом преломляются многие и разные образы. Своеобразие возникающих контрастов — в том, что это производные контрасты. Единство для Танеева в любом случае важнее.

В темах танеевских камерно-ансамблевых произведений можно найти черты романтической мелодики — напевной, связанной с жанровостью либо непосредственно экспрессивной, — опирающейся на гармоническую функциональность и часто тяготеющей к квадратным структурам. Этот пласт конкретизируется как идущий от Чайковского и — через Чайковского — от русской бытовой лирики. Таковы некоторые темы 1-го и 3-го квартетов. Иногда связи эти очень явны — как, например, в Интермеццо 1-го квартета, где можно усмотреть сходство с интонациями цыганского романса:



Но такие случаи нечасты, черты мелодики этого типа существуют как бы в «снятом» виде, ибо одновременно с ними (нередко в тех же самых темах) проявляются свойства тематизма музыки барокко (и некоторых стилей XX века): лаконизм или, напротив, большая «непрореваемая» протяженность, повышение роли отдельного, нередко острого и характерного интервала и в то же время обобщенность. Поскольку у Танеева и образность, тип музыкального высказывания носят обобщенный характер, то и тематизму его несвойственны наглядность и конкретная ассоциативность, присущие, скажем, темам Мусоргского. Эту обобщенность

мелодики и тематизма у Танеева можно связать с иной мерой условности, присущей некоторым стилям в искусстве XX века. У Танеева она иногда переходит в известную умозрительность.

В. В. Протопопов (1947а, с. 88), исследуя музыкальный язык 6-го квартета, находит прототипы мелодики в музыке Чайковского и приводит изящные примеры, сопоставляя, в частности, главную партию I части с ариозо Онегина:



Но это сравнение помогает в то же время отчетливо увидеть различия между темами Чайковского и Танеева: напевной и плавной, более «многословной», построенной на опевании повторяемых звуков, в первом случае, — и «инструментальной», более угловатой, весьма лаконичной, состоящей из неповторяющихся звуков — во втором. Слух определяет тему Танеева, в отличие от темы из оперы Чайковского, как принадлежащую XX веку. Во многих танеевских темах сосуществуют оба типа мелодики. Тема *Adagio espressivo* из 2-го квартета до мажор ор. 5 (патетический монолог скрипки) полна задержаний на нисходящих секундах, опеваемых звуков:



Но отсутствие черт жанровости в условиях заострения интонаций (подчеркнутая хроматика начала, множество напряженных интервалов — большая септима, увеличенная квинта, уменьшенная кварта) приводит к повышенной экспрессивности, также встречающейся в тематизме ряда композиторов следующих десятилетий.

Едва ли не более существен для стиля Танеева «открытый» характер формы этой темы. Самый высокий звук ее, к которому с большим напряжением стремится мелодия, — *си-бекар* третьей октавы (опять тритон по отношению к тонике!) — остается неразрешенным. Тема не заканчивается кадансом, разертывание ее продолжается в других голосах и создает основу непрерывности раз-

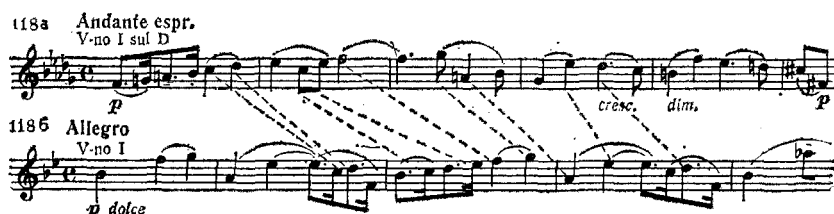
вития, плавности переходов и затушевывания граней формы, которые присутствуют в камерной музыке Танеева постоянно и определяют многие особенности ее формообразования. В том же *Adagio* появляется (ц. 4), становится сквозной и включает часть короткая тема, имеющая многочисленные прообразы в романтической музыке, вплоть до «Элегии» Массне:



Но другие, танеевские свойства этого интонационного комплекса раскрываются лишь в сопоставлении с зерном сдержанно-суровой основной темы I части (см. пример 98а на с. 153) — те же малая секунда вверх и квинта вниз!

Отмеченный «открытый» характер исходной темы или интонационного зерна очень характерен для танеевских инструментальных циклов. Начала фортепианного квинтета соль минор, струнного квинтета соль мажор и многие другие прямо вызывают к развитию, так как содержат интервалы, требующие разрешения, звуки альтерированных ступеней или представляют собой модулирующие построения.

Характеристика музыкального тематизма камерных циклов Танеева неотделима от рассмотрения проблем их интонационно-тематического единства. Одно из условий такой связи — переинтонирование тем. Так, первые два образа квартета № 1 воплощают две разные сферы; это романтически-взволнованное, элегическое соло скрипки (пример 118а), открывающее интродукцию (си-бемоль минор, *Andante espressivo*), и оживленная, приветливая, очень «классическая» главная партия I части (си-бемоль мажор, *Allegro*—пример 118б).



Не сразу констатирует слух, что это, в сущности, одна тема — столь разителен результат переинтонирования. Отсюда берет начало принципиальная неконтрастность тематизма в ряде циклов, например в 6-м квартете си-бемоль мажор.

Музыкальный тематизм как интонационный комплекс имеет основополагающее значение в строительстве здания каждого из циклов в зрелом творчестве Танеева. Через него в значительной

мере реализуются особенности проблемно-философского характера его музыки. Наличие в инструментальных циклах Танеева повторяющихся или близких комплексов — свидетельство смысловой значимости, закрепленной в сознании композитора за определенными интонациями. Вместе с тем — по сравнению с лейттематизмом романтиков, включенным в систему программности, — у Танеева возрастают и подчеркиваются возможности «чистой музыкальности».

Собственно, эта особенность вплотную смыкается с монотематизмом. Монотематизм Танеева, первое сильное проявление которого в инструментальной музыке мы наблюдали в симфонии до минор, становится ведущим драматургическим принципом и в большинстве написанных впоследствии камерных циклов. Эта черта стиля композитора обусловлена прежде всего собственно музыкальной содержательностью его искусства, наличием продуманных и выстраданных концепций.

Сочетание принципа монотематизма, каким он сложился в романтической музыке середины и второй половины XIX века, с разветвленной системой интонационно-тематических связей венско-классического типа выступает важнейшей чертой стиля Танеева и основным средством создания единства крупной циклической формы — не только в симфонии, но и в камерно-инструментальных ансамблях.

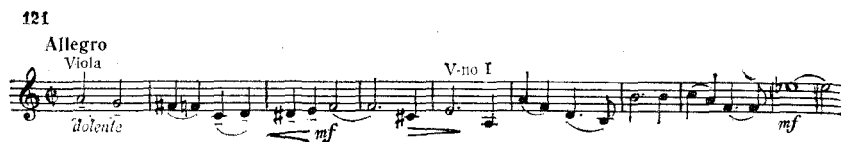
Многообразие тематических связей демонстрирует первый монотематический камерный цикл — 4-й квартет ля минор ор. 11, один из лучших у Танеева. Квартет обладает единством эмоциональной атмосферы и художественной цельностью. Интонационная идея цикла — начало вступления с характерной парой квинт:



Эта лейттема, как живая клетка, войдет в ткань и станет основой развития многих тем и разделов: второй темы побочной партии I части (ц. 7), эпизода Дивертисмента (ц. 49), второго элемента главной и заключительной партий Adagio (ц. 67, 73); она же будет многократно звучать в связующей партии финала (ц. 87). Целиком повторенная в начале финала (Adagio), она наиболее полно и, казалось бы, без изменений звучит в качестве основной темы этой части. Но за счет метроритмического переосмысления (метрический сдвиг, введение паузы и пунктирного ритма), четырехтактовой структуры, темпа, регистра, а также моторности сопровождающих триолей возникает совершенно новый образ, полный энергии, движения, устремленности:



Не менее важное значение темы вступления состоит в том, что из мелодии последних ее тактов возникает тема главной партии I части, которой в цикле будет принадлежать столь же существенная роль:



Лирическое размышление во вступительном Adagio и смятение, страдание, жалоба в главной партии Allegro — таковы существенные образные различия, делающие вторую из тем не производной, но глубоко самостоятельной. Велика роль этой темы в финале. Мощно (*tutti, largamente*), в увеличении звучит она в кульминации заключительной партии, обозначая наступление разработки (ц. 96), и затем — снова на грани формы — в начале коды (ц. 126). Последний раздел коды (*Prestissimo*) вообще весь посвящен звучанию то лейтинтонации (как она звучит в главной партии финала), то хроматической темы I части — ее вихревым «пробегом» заканчивается квартет. Особенность ля-минорного цикла как раз и состоит в интенсивности развития и лейттематической роли этих двух тем, что особенно заметно в моментах их взаимодействия.

Другие темы также образуют смысловые арки. Середина главной партии I части (ц. 1) станет эпизодом Дивертисмента (ц. 58) и побочной партией финала (ц. 88). В последнем случае она звучит особенно «по-танеевски»: исходит из лаконичного «ядра», ин-

тонационный облик которого определяют секунда и (скрыто) уменьшенная кварта, и напряженно, энергично разворачивается, создавая (тоже в скрытом голосе) интервал уменьшенной октавы.

Связующая партия I части (ц. 3) станет начальной темой *Adagio* — прекрасной, привольной лирической мелодией:

122a

3 [Allegro]

V-no I

f *espr.* *dim.*

122б

Adagio

V-no I

p molto espress. *cresc.* *dim.* *p*

Каким благоуханным, счастливым воспоминанием звучит послекульминационное проведение ее в финале (ц. 128, *Adagio*) — как последний монолог героя перед вихревым разделом коды (*Prestissimo*), — и как тонко, намеком повторено тональное соотношение (ре-бемоль мажор — ля минор).

Побочная партия I части (ц. 4) перекликается с заключительной финала (ц. 90).

Монотематический принцип, привнесенный Танеевым в инструментальные ансамбли из его симфонизма, обусловил не только цельность, но и масштабность и глубину музыкальных концепций, положенных в основу квартетов и квинтетов.

Достижения Танеева в области камерно-инструментальных жанров особенно сильно повлияли на дальнейшее развитие этой области творчества в русской музыке.

II

Почти одновременно с фортепианным квинтетом соль минор ор. 30 Танеевым были созданы еще два инструментальных цикла, относящиеся к лучшим его сочинениям, пользующиеся популярностью вплоть до наших дней: Концертная сюита для скрипки с оркестром ор. 28 и Прелюдия и фуга для фортепиано ор. 29.

В них отражены образные сферы и сконцентрированы жанрово-стилистические черты, характерные для позднего Танеева — Танеева XX века (в прямом и расширительном смысле слова), все еще казавшегося современникам «реставратором» старины. Меж-

ду тем здесь, как и в других случаях, Танеев выступает преобразователем жанров и средств выразительности.

Сюита ор. 28 — единственное завершённое сочинение концертного жанра, что на первый взгляд странно для композитора, сформировавшегося в эпоху расцвета концертности (вспомним хотя бы два русских имени, очень значительных для Танеева, — А. Рубинштейна и Чайковского), и к тому же первоклассного пианиста, выдающегося исполнителя многих концертов для фортепиано с оркестром. К 1876 году относится работа над фортепианным концертом ми-бемоль мажор, задуманным как традиционный трехчастный цикл. Сохранились клавираусцуг первых двух частей и партитура I части; III часть не была написана. Чайковский внимательнейшим образом знакомился с сочинениями недавнего ученика — в автографе множество поправок, относящихся к инструментовке, они изложены также в письмах от 2 декабря 1876 года и др. Петр Ильич был «...отменно восхищен музыкой и хотел бы, чтоб инструментовка была ее (т. е. музыки) достойна...» (Чайковский, 1961, с. 88). В числе других минусов он отметил недостаточное количество сольных эпизодов — оркестр играет все время. Танеев показал написанные две части Н. Рубинштейну, а во время пребывания в Петербурге — также А. Рубинштейну, Римскому-Корсакову, Кюи, Ларошу и другим музыкантам. Замечания (весьма жестко-критические) Антона Григорьевича Танеев пересказывал в письме к учителю: длинноты, однообразие, отсутствие выигрышности в партии солиста (см.: ЧТ, 1951, с. 8—9). Намерение автора переработать и довести до конца сочинение осталось невыполненным; поездка в Париж и связанные с ней сильные новые художественные впечатления, другие замыслы, но в первую очередь, вероятно, разочарование в этом своем опусе были тому причиной. Действительно, концерт — одно из самых слабых (даже среди ранних) произведений композитора: малоинтересный тематизм, стандартные методы его развития, недостаточно органическое сочетание импульсов, идущих от музыки Бетховена (главная партия), Брамса, Чайковского (особенно в фактуре), во II части — Шуберта.

В разные годы задумывались, но оставались в стадии эскизов другие концерты. Например, в дневниковых записях 1898 и 1901 годов идет речь о замысле фортепианного концерта. 4 января 1898 года композитор отмечает: «Вчера вечером мне пришла в голову мысль написать G-dur'ный концерт, последняя часть которого — *фуга*, вроде органных, в кот. оркестр принимает участие» (ДЛ, с. 179). Намерение обновить жанр тут ясно высказано. О других нереализованных замыслах свидетельствует записная книжка, относящаяся по ряду признаков предположительно к 1903 году. Это как бы каталог не написанных еще — задуманных — произведений. В их числе: «№ 4 Concerto B-dur pour violoncelle» (следует девятитактовая тема в ре мажоре — си миноре, с позднейшей припиской красным карандашом «Войдет в оперу», связанной, несомненно, с «Геро и Леандром»). И там же (под № 5): «Concerto pour

violon», 2-я часть Allegretto (следует нотная запись — см. пример 123) также с позднейшей припиской: «Вошло в Сюиту для скр. с оркестром» (В¹, № 407).



Приведенная ре-минорная тема несколько лет ждала своего часа, а идея концертного скрипичного цикла тогда еще не «просла», — видимо, не было оригинальных замыслов именно цикла. До поры до времени повисали в воздухе и другие подступы к концертному жанру. 26 января 1900 года Танеев отмечает в дневнике, что «сочинил нечто вроде гавота», и приводит нотный пример (см.: ДII, с. 133). Вскоре же: «Купил сюиты Генделя» (там же, с. 152).

Начало работы над Сюитой относится к осени 1908 года, о чем рассказывает в своих мемуарах скрипач Б. О. Сибор (см.: Фихтенгольц, 1963, с. 10—11). Будучи в дружеских отношениях с композитором, он в одном из разговоров «...посетовал на бедность тогдашнего русского репертуара и спросил Сергея Ивановича, почему бы ему не написать что-нибудь крупное для скрипки. С. И. спросил: „В каком виде, в виде концерта?.. Опять сонатное allegro...“» (отметим эту нерешительность в отношении традиционной концертной формы). Сибор высказался в пользу фантазии или сюиты с включением танцевальных форм («будучи в то время солистом оркестра Большого театра, я очень интересовался различными формами танцевальной музыки»).

Но, вероятно, одной только просьбы Сибора было бы для Танеева недостаточно: нужны были внутренние импульсы, внутренняя готовность к осуществлению именно этого, такого замысла. В самом деле, сюита в гораздо большей мере, чем, скажем, концерт для скрипки или другого солирующего инструмента с оркестром, давала возможность сказать новое слово на базе прошлого — в данном случае предклассического.

Жанр сюиты пережил расцвет в первой половине XVIII века — расцвет, связанный со знаменательными для Танеева (а потом и для XX века) именами Баха и Генделя, позже — Моцарта. Сюиты XIX века относятся по преимуществу к сфере романтического программного творчества (фортепианного и симфонического — Шумана, Бизе и др.). В современной Танееву русской музыке этот жанр представлен «Шехеразадой» и «Антаром» Римского-Корсакова, «В Аржанто» Кюи, фортепианными «Картинками с выставками» Мусоргского, «Маленькой сюитой» Бородина — сочинениями,

весьма ему далекими (кстати, у Кюи была Концертная сюита для скрипки и фортепиано).

И все же сюита Танеева, явившаяся новым словом в русской концертной (и не только концертной) литературе, возродившая на русской почве некоторые черты западноевропейской стилистики XVIII века, была, как и в других случаях, связана с отечественной традицией. Существовала, например, сюита ор. 38 А. Рубинштейна (популярность которого, особенно в годы учения Танеева, была очень велика): ее части — Прелюд, Менуэт, Жига, Сарабанда, Гавот, Пассакалья, Аллеманда, Куранта, Паспье, Бурре. Но в основном русская традиция сюит, близкая Танееву, относилась к «московскому» ее руслу, к Чайковскому. И хотя три оркестровые сюиты Чайковского составлены в основном из характеристических пьес, именно из них почерпнул Танеев «русские» сюитные импульсы.

С. И. Танеев был вовлечен в сферу сюитного творчества Чайковского с самого начала. По просьбе автора он участвовал в решении вопроса о составе 1-й сюиты (оставлять ли «Миниатюрный марш» наряду с вновь написанным «Дивертисментом» или заменить первый вторым) — решении, которое Чайковский предоставил младшему другу. Отметим для себя: I часть этой сюиты — Интродукция и фуга, а VI — Гавот. С самого начала Петр Ильич собирался писать сюиту «на манер Лахнера», а Ф. Лахнер в своих оркестровых сюитах явился продолжателем традиций Баха и Генделя. Но, конечно, наибольшее внимание в свете проблематики танеевского творчества привлекает «Моцартиана», в которую входят жига, менуэт, тема с вариациями. Инструментуя фортепианные пьесы Моцарта, Чайковский писал своему издателю, что сюите, «благодаря... новости характера (*старина в современной обработке*), — предстоит большая будущность...» (Чайковский, 1974, с. 133).

Сюиты Чайковского, особенно 1-я, далеко не у всех музыкантов встретили сочувствие. Молодой Глазунов писал своему учителю Римскому-Корсакову о 1-й сюите: «Это, кажется, неважно, и притом какой гавот или менуэт может создать теперешняя музыка? Неужели сюиту надо писать непременно в подражание Генделю и т. п.?» (Глазунов, 1958, с. 34). Пройдут годы — и Глазунов напишет «Маленький гавот», гавот и сарабанда войдут в его «Барышню-служанку», а отзвуки менуэта явственно возникнут в средней части *Adagio* 5-го квартета!..

Работа над Концертной сюитой ор. 28, начавшаяся в 1908 году, интенсивно продолжалась в 1909-м (см.: ДIII, с. 375—377, 382 и далее). 21 января Танеев отмечает в дневнике: «Кончил сочинение Гавота из скрипичной сюиты». 23 января: «Дописал 3 части скрипичной сюиты». 27 января зафиксировано начало сочинения Тарантеллы. 8 марта Танеев относит Сибору I и V части. Советуется композитор и с другим скрипачом — А. Я. Могилевским: 24 января «проиграли 3 первые части моей скрипичной сюиты — все звучит хорошо». Не находится ли в связи с сочинением скрипич-

ного произведения концертного плана такая запись (26 января): «купил скрипичные концерты Шпора и Бруха (партитуры)»? Многие записи апреля и мая 1909 года позволяют проследить завершающие этапы сочинения, особенно — упорную работу над вариациями.

Как видно из приведенного выше эскиза (см. пример 123 на с. 177), вначале относившегося к замыслу скрипичного концерта, тематизм сюиты вызревал в сознании композитора давно. В рукописи № 349 продолжается работа над темой, которая должна играть важную роль во всей сюите. Интересно заглавие этой рукописи: автор пишет «Баллада», под этим — «Сказка», затем первое из обозначений берет в скобки, не зачеркивая. Как и в других случаях, изменения в нотном тексте направлены на индивидуализацию интонаций, динамизацию изложения. Вот, например, материал скрипки соло, соответствующий цифре 63, до и после исправления:



Динамизация касается и концертности, виртуозности сольной партии. Так, раздел «Сказки», соответствующий такту 6 перед цифрой 66 (связка, ведущая к соль-мажорной теме), состоял сперва из четырех тактов, продолжавших певучее и несколько вяло звучащее движение партии солиста (пример 125а). В окончательном тексте этот переход расширен до семи тактов ярко звучащей музыки, охватывающей диапазон в три октавы (пример 125б).



В других черновых рукописях идет работа над тематизмом остальных частей. Показателен автограф № 353 — V часть, Тарантелла. Вот рождается главная тема. Такая, казалось бы, непос-

редственная, цельная, она создавалась не спонтанно и не как целостная. На обороте 2-го листа пробуется начало — видна часто сопутствующая первому наброску вялость развития, преобладание секвентности, замкнутость:



Основанная на триольном движении, но все еще инертная, тема возникает в рукописи вновь и вновь, не получая окончательного оформления, а тем временем «работается» вторая часть темы, и кажется, что композитор создавал ее «составленность» (но как прочно потом спаянную!) из двух звеньев (л. 2об.):



И лишь на следующих листах происходит постепенное приближение к блестящей, искрометной теме Тарантеллы. На листе 3 впервые — рядом с обозначением «Tarantella. Presto» — объединены обе части темы, прежде разрабатывавшиеся отдельно. Приводим один из подступов (уже окончательно решено начало, намечен второй элемент, но каданс все еще плоский, увядающий):



И наконец, на обороте 5-го листа зафиксирован окончательный облик темы — темпераментной, стремительной.



Особенно много работает Танеев над разного рода секвенция-

ми. Секвентное развитие как бы требует от него проверки и перепроверки. Разнообразие секвенций (а их в Тарантелле очень много) достигается путем полифонического варьирования, присоединения контрапунктирующих голосов.

Рукопись Тарантеллы показывает размышления Танеева над итоговым смыслом финала. На листах 6—7 возникает тема Прелюдии, одна из лейттем сюиты. Следующий набросок интересен в двух отношениях — соединением тем Прелюдии и Тарантеллы и намерением создать фугато:



Естественная для Танеева мысль — ввести в финал цикла тему I части в контрапункте с финальной. Но в окончательном варианте он от этой мысли откажется, предпочтя другую сквозную тему — тему «Сказки». Вероятно, приподнятая, импровизационная тема Прелюдии не укладывалась в жесткое ложе ритма Тарантеллы, тогда как тема «Сказки» в метрическом отношении подошла лучше. Огромное место в рукописи отдано работе над соединением тем «Сказки» и Тарантеллы. Наконец, находится (в коде) каноническое проведение темы и одновременно ее же в увеличении на фоне основного триольного мотива Тарантеллы:

Черновая рукопись позволяет увидеть в форме Тарантеллы не только рондо, но и черты сонатности — так много автографов но-

сит разработочный характер, имеет развитый модуляционный план (ре минор — до минор — ля мажор при основной тональности ре минор — движение от субдоминантовой сферы к доминантовой). Намечавшаяся в эскизах реприза не была осуществлена. После разработочного куска композитор переходит прямо к коде, где, как уже говорилось, соединяет главную тему Тарантеллы с темой «Сказки». Всего важнее был для него итоговый характер *Più presto*.

Общий облик сюиты характеризуется типичным для Танеева стилистическим сплавом, о чем кратко и выразительно сказано в статье Н. Н. Юденич (1981, с. 83): «Открывающая ее Прелюдия написана в величественном речитативном стиле, напоминающем об итальянской концертности эпохи барокко. Гавот представляет собой мастерскую и немного ироническую стилизацию раннего французского классицизма. Русский стиль в двух его образных воплощениях — поэтической фантастики (петербургская школа, Римский-Корсаков) и лирико-жанровой сферы (московская школа, Чайковский) — отчетливо различимы в Сказке и Вариациях. Завершающая сюиту Тарантелла возвращает в мир блестящей итальянизированной концертности, теперь уже ярко романтического плана».

Действительно, каждая часть имеет свой собственный стилевой (стилизованный, но в то же время танеевский!) облик. К приведенной характеристике хотелось бы сделать некоторые оговорки. «Русский стиль» сюиты действительно имеет множество истоков, но едва ли можно «отдать» «Сказку» только, условно говоря, петербургской школе, а Тему с вариациями — московской, ибо в художественной ткани произведения все это сложнее и многозначнее. В «Сказке» действительно сильно представлен русский ориентализм бородинского, балакиревского, корсаковского типа: увеличенные секунды в мелодии, вообще ладогармонический колорит — мажор с повышенной II ступенью, увеличенные трезвучия, хроматизмы; в оркестре — соло английского рожка (впервые — в ц. 68 и далее), со времен глинкинского Ратмира типовой «восточный» тембр в русской музыке. Более всего средняя часть «Сказки» (ц. 67 и далее) ассоциируется с «Золотым петушком»:



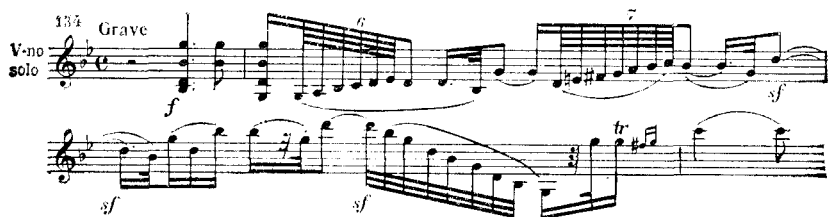
Но в этой же части (см., например, ц. 85) есть куски, идущие от Чайковского (в указанном случае — от его 2-й сюиты). В Теме с вариациями, с другой стороны, слышатся отнюдь не только влияния стилистики Чайковского. Есть тут и отзвуки 6-й симфонии Глазунова, в финальной вариации (ре-бемоль мажор, ц. 170) —

балакиревско-«кучкистского» музыкального языка, а может быть, и предвосхищение ре-бемоль мажора рахманиновских «Вариаций на тему Паганини». Безусловно, русский облик — у темы фуги в 4-й вариации:

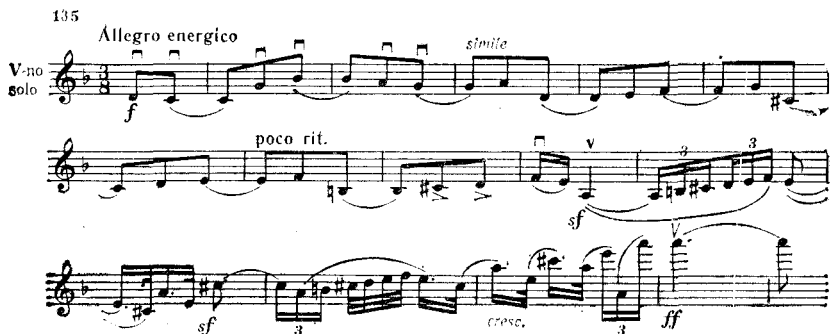


И, безусловно, напоминает Чайковского — «Франческу» и особенно последние такты «Онегина» — низвергающийся хроматический звукоряд, заключающий всю сюиту.

Представляется также, что открывающая сюиту тема Прелюдии имеет отправной точкой не столько итальянское, сколько немецкое барокко — Баха прежде всего. Ораторски-приподнятая, взволнованная и в то же время суровая, она играет в произведении огромную роль. Это образ героя сюиты, Скрипача — мыслителя и виртуоза:



Она соединяется с другими темами, вторгается в иное, отстраненное повествование. Задачу соединения разных стилей в кристаллически чистом виде композитор демонстрирует в начале 2-й вариации IV части:



Казалось бы, жанр сюиты не обязывает композитора искать

средства объединения цикла. Но без таких поисков Танеев не был бы самым собой! Первым, основным объединяющим фактором выступает мощная роль жанрово-танцевальных средств. И не только в «заявленных» названиями Гавоте и Тарантелле. В «Сказке» (вспомним: существовало и иное название — «Баллада»; сочетание этих названий невольно вызывает в памяти сочинения Метнера) претворены черты колыбельной (в начале — **скрыто**, в *Tranquillo* — явно). Множество танцевальных жанров встречается в вариациях: плясовая в примере 133, балетный (не бытовой) рафинированный вальс — в 3-й вариации и др.

Наряду со сквозной ролью жанрово-танцевальных образов, средством объединения цикла выступает своеобразно преломленный монотематизм. Точнее было бы сказать — «битематизм», ибо лейттем в сюите две: тема Прелюдии («тема Скрипача») и тема «Сказки».

Первая из них проходит во всех частях, взрывая своей речевой патетикой жанровый фон. Начальная интонация главной темы Гавота выстроена из начальных звуков Прелюдии, потому так органично музыка I части звучит в коде Гавота (*Grave*), буквально пронизанной ею (от ц. 57 до конца части). Лейттема из Прелюдии звучит и в «Сказке» (развернуто — перед средней частью, на грани формы), в вариациях (во 2-й и — в мажоре — в 3-й), в Тарантелле (ср. ц. 5 — ц. 207) — словом, во всех частях.

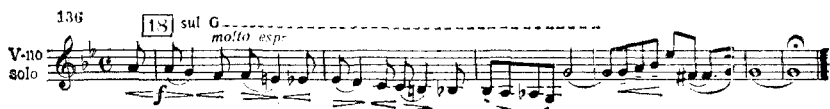
Не менее велико значение поэтичной, изящной, чувствительной ре-минорной темы «Сказки» — она появляется уже в начале Прелюдии (ц. 1 и др.), в Гавоте (например, ц. 41 — *Sostenuto*). Уже говорилось о том, что в V (последней) части тема «Сказки» звучит одновременно с темой Тарантеллы. Но дополнительным моментом объединения является то, что тема рондо, бесчисленно звучащая в финале, построена на звуках темы «Сказки»: *ре — до-диез!* Кода V части — благодаря откровенному, победному звучанию темы «Сказки» (одной из лейттем сюиты) в сочетании с темой Тарантеллы — воспринимается как заключение всего цикла (см. от ц. 239 до конца).

Есть и другие скрепляющие переходы тематизма. В Прелюдии (ц. 4—5) появляется будущая тема вариаций (иногда она звучит здесь вместе с темой «Сказки»). В свою очередь, тема вариаций неоднократно звучит в Тарантелле (2 такта перед ц. 212, ц. 214 и др.).

Части сюиты разнообразны по форме; заметно стремление автора не ограничиваться традиционными для входящих обычно в сюиты пьес, сравнительно несложными формами. Свободная сонатность присуща Прелюдии: вторая, певучая тема (будущая тема вариаций!) в экспозиции (ц. 7) дается в ля-бемоль мажоре, в репризе (ц. 14) — в главной тональности (соль минор); разрабатывается только главная тема; реприза — зеркальная (ц. 14 и далее). Гавот (основная тональность — ре мажор) — сложная трехчастная форма также с элементом сонатности: вторая тема, которая в экспозиции звучала в си миноре (ц. 23), в репризе дается в соль

миноре (ц. 42), но вскоре переходит в ре минор. О тяготении Тарантеллы к сонатности говорилось выше, при описании эскизов. Таким образом, налицо творческое отношение к форме, стремление к усложнениям и модификациям.

Особо (и уже не впервые) скажем о роли интервала секунды в интонационном облике сюиты. Интонация *ре — до-диез*, открывающая темы «Сказки» и Тарантеллы, пронизывает все части. Но возникают и самостоятельные цепи секунд, сродни тем, которые мы слышали в до-минорной симфонии. Примером может служить конец Прелюдии (партия скрипки соло):



На цепочках секунд построена Musette — средняя часть Гавота:



Отмеченная многократно в разных сочинениях, эта особенность выступает устойчивой чертой музыкального языка композитора.

Инструментальные средства использованы в сюите очень целенаправленно. Как обычно у Танеева, их употребление имеет глубокое обоснование в музыкальном содержании. Партия солиста подлинно концертна, виртуозна. В известном смысле можно говорить о сюите Танеева как о скрипичном концерте. Большим смыслом наполнен эпитет в авторском заглавии: «Концертная сюита». Скрипач даже не соревнуется с оркестром, а царит над ним, хотя диалогические моменты очень существенны. Особенно блестящи и вы-

разительны многочисленные сольные каденции. В виде локальной краски концертность проявляется и на других уровнях (вспомним, к примеру, среднюю часть Прелюдии — выразительное соло виолончели, перенявшей рисунок валторны, и следующее затем соло флейты). Активными, хотя и эпизодическими, «действующими лицами» являются флейта-пикколо, английский рожок. В основном же действует классический парный состав деревянных, валторн и **труб — без тромбонов**. В Гавоте, с его классицистским обликом, инструментовка простая, прозрачная: трио деревянных духовых (два гобоя и фагот), которому отвечает tutti; все это напоминает *concerti grossi*. Часто — в моментах диалогов инструментов — оркестровка ассоциируется с Чайковским (см. ц. 23 и др.).

Концертная сюита Танеева, безусловно, обновила и жанр сюиты, и жанр инструментального концерта. Плодотворны и естественны в ней моменты стилизации. И при этом сочинение в полном смысле слова созвучно своему времени.

Прелюдия и fuga соль-диез минор ор. 29 — единственное значительное произведение Танеева для фортепиано и, можно сказать, единственное (наряду с прелюдией фа мажор) изданное при жизни; другие фортепианные пьесы, не имеющие особых художественных достоинств, были изданы уже в наши дни. Жанр цикла «прелюдия и fuga» вызывает у нас мгновенные ассоциации с творчеством Баха, с одной стороны, и Шостаковича — с другой. Контекст русской фортепианной полифонической литературы остается при этом как бы в тени, что, однако, не вполне справедливо.

Начиная с fug Глинки, в русской музыке находим некоторое количество полифонических пьес, но они не включаются в концертный репертуар пианистов и фигурируют по преимуществу в педагогической практике. Тому есть причины. Так, fugи Глинки в той или иной мере носят следы учебного (в данном случае — «самообразовательного») происхождения. Прелюдиям и fugам ор. 53 А. Рубинштейна, fugе ор. 17 Римского-Корсакова, fugам ор. 41 Лядова и ряду других аналогичных сочинений присущ общий недостаток: их тематизм подражателен по отношению к образцам музыки эпохи барокко, прежде всего Баха; они сказаны «не своим голосом», узнать почерк того или другого композитора по ним совершенно невозможно. Дело в том, что, сочиняя их, едва ли не все эти композиторы даже не ставили перед собой цель создать значительное, самостоятельное произведение. Есть фортепианная fuga (в составе ор. 21) и у Чайковского, но в связи с этой небольшой пьеской нам интересна лишь ее «романтическая» тональность — соль-диез минор, тональность танеевского цикла. Другой пример — «Шесть фортепианных пьес в форме канонов» ор. 1 Аренского (1882), музыка умеренно-романтическая, с романсовой мелодикой в духе Чайковского; пьесы носят программные названия («Сочувствие», «Признание» и т. п.), положенный в основу их полифонический прием не обладает органической соотнесенностью ни с содержанием музыки, ни с тематизмом.

Несколько иначе обстоит с фугами Глазунова (для фортепиано, позже — для органа), имевшими большее значение для самого автора и интересовавшими Танеева. Судя только по дневнику 1900 года, Сергей Иванович 31 января присутствовал при исполнении одной из фуг Глазунова автором в кругу музыкантов в Москве, 2 апреля проигрывал, очевидно, эту же фугу с Ю. Н. Померанцевым, спустя три дня — с С. В. Рахманиновым, а 6 апреля — с В. Л. Метцлем (см.: ДП, с. 135, 157—158). Но и фуги Глазунова — интересные по контрапунктической технике и, безусловно, «авторские», самостоятельные — решительно уступают танеевскому циклу по эмоциональной заразительности и концертной выигрышности. Их писал не пианист. Был у Прелюдии и фуги Танеева и более узкий, конкретный контекст: ор. 29 впервые опубликован вместе с пятью другими пьесами для фортепиано (А. Гедике — «Листок из альбома», Г. Катуар — «Сумерки», Н. Метнер — «Лирический отрывок», С. Рахманинов — «Полька», А. Скрябин — «Листок из альбома»). Танеевский цикл в этом сборнике — самое значительное и новаторское сочинение. Более того, жанр, глубина содержания, особенности музыкального языка выдвигают Прелюдию и фугу соль-диез минор на важное место в фортепианной литературе своего времени. Не случайно это сочинение высоко оценивал и включал в свои программы Рахманинов.

Как всегда, более глубокому пониманию истоков и смысла явления помогают эскизы. Одна из рукописей (В¹, № 330) буквально делает нас свидетелями рождения замысла. «Прелюдия и fuga для ф. п. *gis-moll*», — гласит позднейшая надпись, сделанная рукой Танеева. Но начальные листы (до л. 4) занимают совсем другой музыкальный сюжет, озаглавленный автором «На тему Баха» и представляющий собой небольшой ми-бемоль-мажорный цикл, состоящий из темы («№ 1», пример 138) и вариаций (№ 2—5, в том числе «№ 4. Adagio», «№ 5. Allegro»).



На листе 4 — после наброска вариации «Allegro», занимающей верхние две строки, и двух пустых строк — внезапно, скорописью (без ключа и ключевых знаков) начинается запись, открывающая, как нам представляется, работу над будущей прелюдией соль-диез минор (см. факс. 9). Над двухстрочным (двухручным) изложением — пометка «Es» (тональность «баховских» вариаций). Начинающийся эскиз выглядит как бы прямым продолжением предыдущего материала — если не знать уже ор. 29, если не отметить

сразу *basso ostinato*, неумолимо, с третьего звука, уходящее вниз, и противоположное — вверх, вверх, — движение верхнего голоса! Можно думать, что именно здесь — в этот момент творческого процесса в связи с баховскими полифоническими импульсами — рождалось это новое (и, повторим, новаторское для русской фортепианной музыки начала века) сочинение.

Конечно, в интонационном отношении — по выразительности, эмоциональности, индивидуализированности — от этого наброска до окончательного текста расстояние, как от земли до неба. Продолжив еще на одной строке «скищирование» этого материала (почти дословно перенеся его при этом в ля мажор), композитор оставляет страницы до 10-го листа незаполненными (у Танеева за этим всегда стоит намерение продолжить не дающуюся сразу работу). На следующих листах — многочисленные пробы продолжения, не особенно целенаправленные; сохраняется ми-бемоль мажор (баховский импульс), но цепко схвачено, не отпускается расходящееся движение: *ostinato* вниз, мелодия вверх. Затем идут тональные поиски. Во главе строк, вслед за «Es», стоят подряд: «a, As, C, E, Fis». Вероятно, между работой на листе 12 и его оборотом произошло нечто важное. Работал ли Танеев по каким-то случайным причинам в этот промежуток времени в другой тетради (может быть, № 331) или вынашивал замысел в воображении, но здесь (л. 12об.) возникает квартетный «клич» в подразумеваемом соль-диез миноре, снабженный пометой «N. В.» и уже почти совпадающий с важнейшей интонацией — ядром темы фуги:



Упомянутая рукопись № 331, заполнявшаяся либо одновременно, либо сразу же вслед за № 330, интересна отвергнутым впоследствии вариантом начала фуги со стреттной имитацией на второй четверти первого же такта:



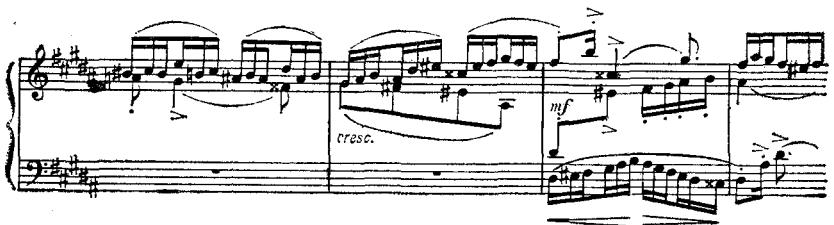
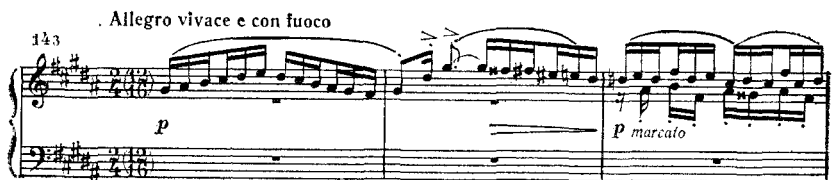
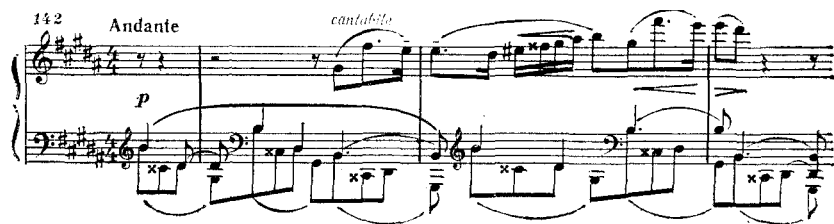
Но особенно интересен в этой рукописи процесс формирования гармонии. Вот композитор развязывает некий модуляционный узел (л. 5):




Большетерцовые сопоставления, которые обусловят естественность до-мажорных кульминаций в соль-диез-минорном цикле, здесь «программно» заявлены. Как бы напоминание — «С — е — gis» (л. 8).

Наконец, рукопись № 332 (дата в конце прелюдии — «17 ноября 1910», в конце фуги — «9 декабря 1910») показывает, что детальнейшая авторская нюансировка, отличающая этот цикл (масса словесных обозначений, динамических оттенков и т. п. — прямо-таки как у Скрябина!), замышлялась уже на стадии черновика; в частности, здесь уже зафиксировано: «Maestoso *ff*» в до-мажорной кульминации.

Художественная пружина, движущая сила цикла — контрастность его двух частей: в прелюдии — образы хрупкости и страдания, ритмическая гибкость (опять ассоциация: Скрябин), обилие переходов от зыбко-импрессионистских к откровенно-экспрессивным звучаниям, разработанная фактура, образующая множество скрытых голосов (пример 142); в фуге — волевой, почти героический характер, лаконичность темы, целеустремленность развития (пример 143).



В баховских циклах «прелюдия и fuga» много внутренних контрастов, у Танеева же это почти стилизованный контраст: здесь перед нами, условно говоря, романтическая прелюдия и во многом классическая fuga. Но цикл Танеева в то же время прочно спаян уже знакомыми нам способами интонационно-тематического единства; в известном смысле здесь можно говорить и о монотематизме. Велико значение гаммообразного движения. «Пробег» верхнего голоса на сексту в прелюдии (т. 2) ответится секстовым отрезком гаммы в фуге. Ритмическая формула , постоянно встречающаяся в прелюдии, перейдет в призывный квартетный клич темы фуги.

Остинатность явственно выражена не только в прелюдии, где она проводится с железной последовательностью, но и в фуге (гаммообразное движение баса в посткульминационной зоне). Расстворение темы фуги в общих формах движения переключается с истощением звучания в конце прелюдии. «Лейтинтервал» — септима (в прелюдии — чаще восходящая, в фуге — чаще «отраженная» нисходящая).

Важный композиционный фактор единства цикла — до-мажорные кульминации в прелюдии и в фуге (обе — *Maestoso*). Но в прелюдии (пример 144а) пафос утверждения довольно быстро уступает место сумрачно-тревожным образам, а в фуге (пример 144б) это *Maestoso*, выращенное в недрах прелюдии, звучит мощно, в увеличении и не «снимается» начинающейся вслед за тем репризой-кодой.

144а *Maestoso*





Значительный интерес представляет гармонический язык цикла, во многом типичный для позднего Танеева. Черты позднеромантической гармонии проявляются на всех уровнях и во всех аспектах: в тональном плане и типах тональных соотношений, в способах модулирования, отчасти в аккордике. Характерны далекие отклонения. Много полутоновых сдвигов, в том числе секвентных. Они предвосхищают хроматическую тональность, о которой Танеев писал еще в 80-х годах, а затем в предисловии к «Подвижному контрапункту строгого письма». Часты терцовые сопоставления; есть незамкнутые терцовые цепочки (разработка фуги: ми-бемоль минор — фа-диез минор — ля минор). В начале прелюдии (т. 5) встречаемся с полиладовостью, предтечей политональности (возникает переченье *ре-бекар* — *ре-диез*). В методах модулирования, соответственно, преобладает энгармоническая модуляция. Фуга в гармоническом отношении поначалу более классическая, в огромной разработке также дает много сдвигов в далекие тональности (в частности, по малотерцовым цепочкам). Самое показательное в тональном развитии — кульминационный до мажор как цель движения; здесь композитор добивается свежести звучания и убедительности художественного результата.

Создавая цикл «прелюдии и фуга», с его сложившимися в творчестве композиторов предшествующих столетий нормами, Танеев активно относится и к целому, и к входящим в него частям. Велико самостоятельное художественное значение прелюдии. Весьма своеобразна двойная трехголосная фуга с совместной экспозицией при разновременном вступлении тем. В ней очень сильны черты

«разработочных» форм (см.: Михайленко, 1977, с. 36—41): меньше целостностных проведений тем, но при этом интенсивное насыщение всех эпизодов элементами основного тематизма. Мотивная разработка характеризует процессы развития не только в средней части (т. 41—96), но и в репризе и коде (т. 117—145). Фактура впитала в себя опыт фортепианных композиций Рахманинова. Особенности цикла обусловлены стремлением композитора создать целостное и подлинно концертное произведение.

В цикле ор. 29 Танеевым решена задача синтеза современного интонационного содержания и проверенной веками конструкции (романтическая музыка, облеченная в барочные формы). Замысел реализован в виде ярковиртуозной, отлично звучащей пьесы. Вероятно, имея в виду немалые технические трудности, а также стремясь к выявлению полифонической фактуры, автор создал четырехручный (для двух фортепиано) вариант цикла. Опыт Танеева получил мощное развитие в полифонических циклах Шостаковича, Щедрина и других современных композиторов.

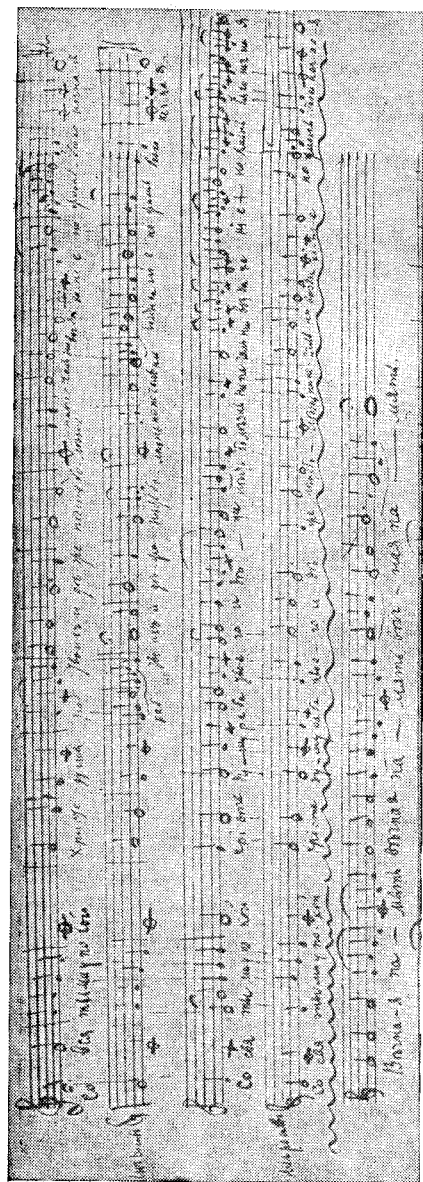
Уловленную мысль передать
 И чредою грядущих пѣкамъ
 Все, что было завѣщено намъ.
 Въ первобытной краѣ завѣщать!

Узникъ.

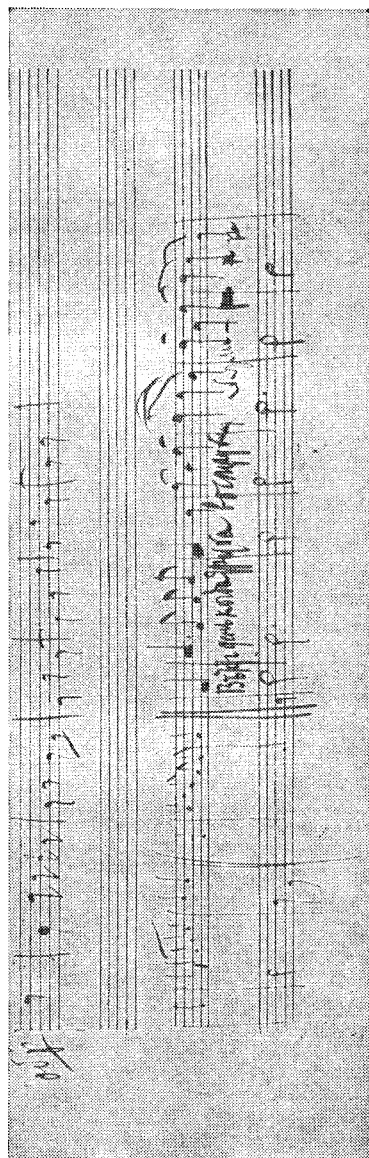
Меня тяжелый давить сводъ,
 Большая цѣпь на мнѣ гремѣть.
 Меня то вѣтромъ онахцѣть,
 То все вокругъ меня горѣть!
 И, головой прижавъ къ стѣнѣ,
 Я слышу, какъ больной по стѣнѣ,
 Когда онъ спитъ, раскрывъ глаза
 Что по землѣ идетъ гроза.

Налетный вѣтеръ за окномъ,
 Листы крапивы шевеля,
 Густое облако съ дождемъ
 Несетъ на сонныя поля.
 И Божьи завѣды не хотятъ
 Въ мою темницу бросить взглядъ;
 Одна, играя по стѣнѣ,
 Сверкаетъ молнія въ окнѣ.

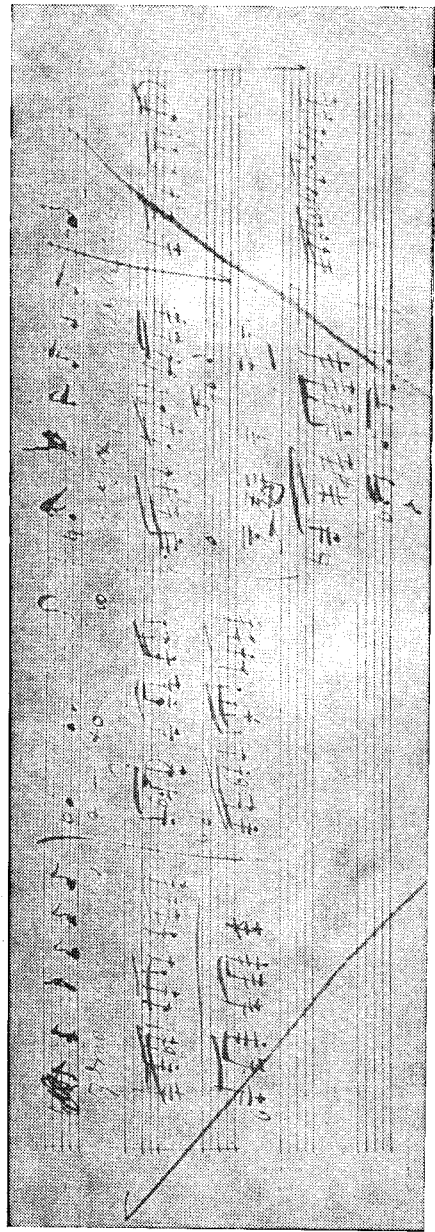
И мнѣ отраденъ этотъ лучъ,
 Когда стремительнымъ огнемъ
 Онъ вырывается изъ тучъ...
 И такъ и жду, что Божій громъ



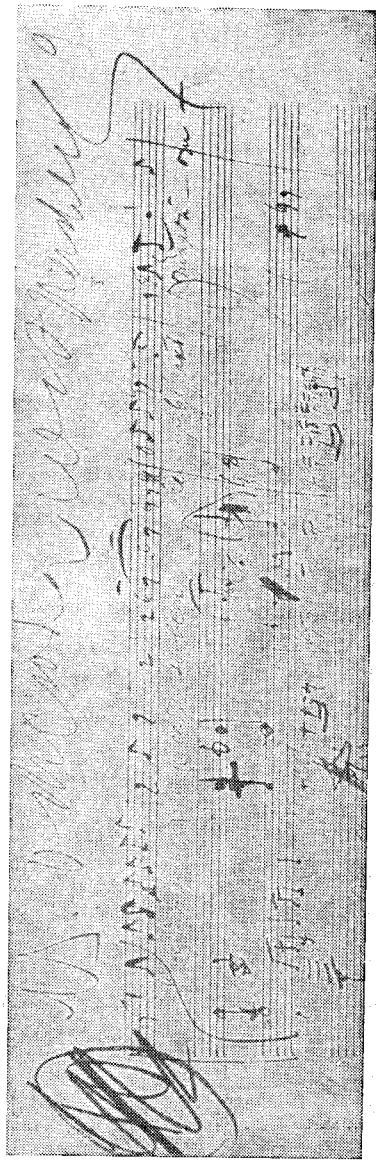
2. Страница эскизной тетради, запечатлевшая работу над песнопениями для кантаты
«Иоанн Дамаскин». ГДМЧ, В¹, № 172



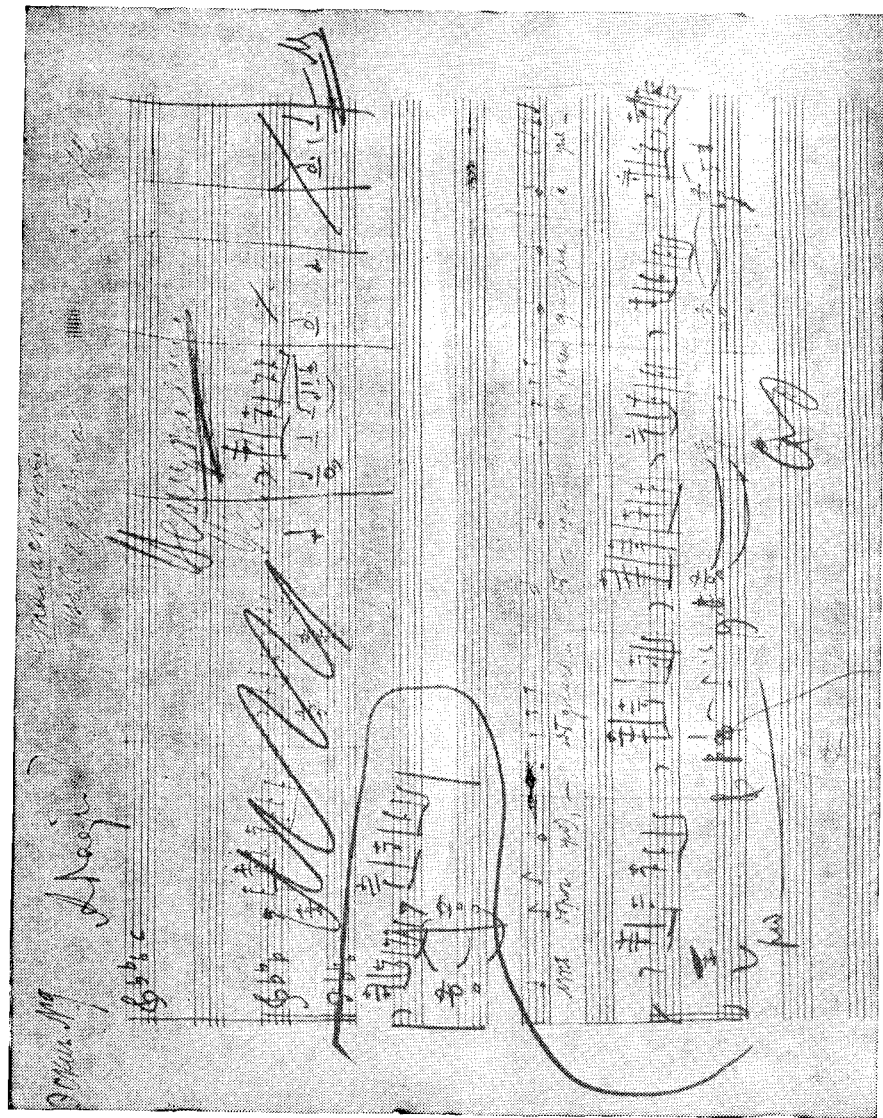
3. «Иоанн Дамаскин». Эскизы. В¹, № 172 ГДМЧ

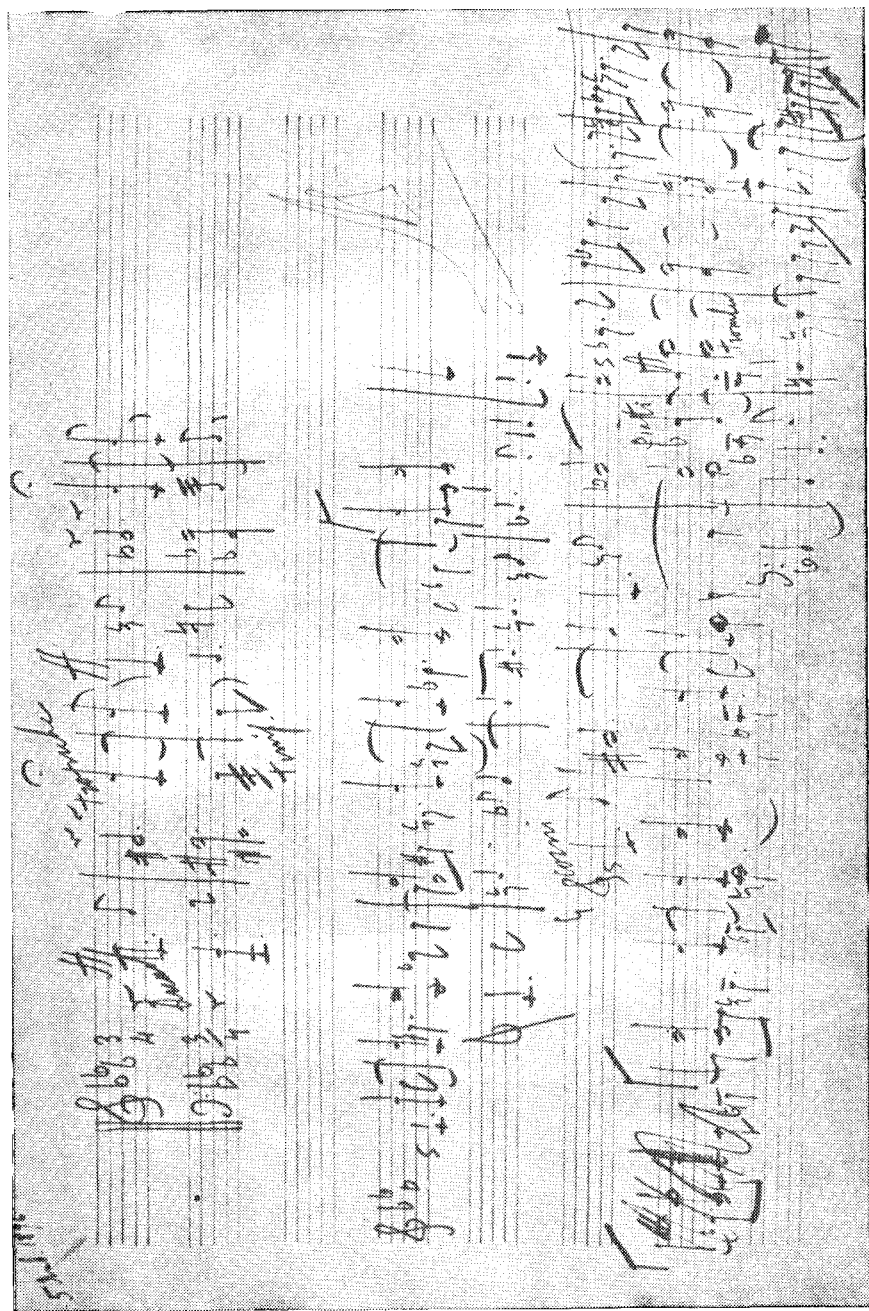


4. Романс «Менуэт». Черновая рукопись. ГДМЧ, В¹, № 298

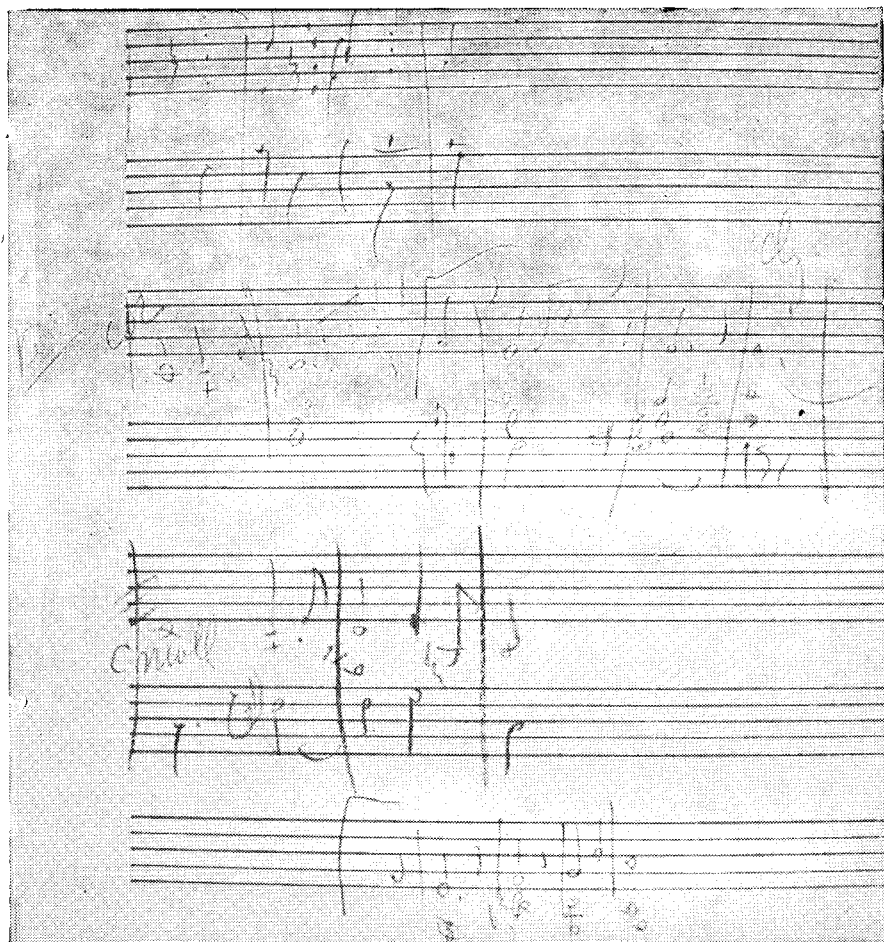


5. Романс «Менуэт». Черновая рукопись. ГДМЧ, В¹, № 298

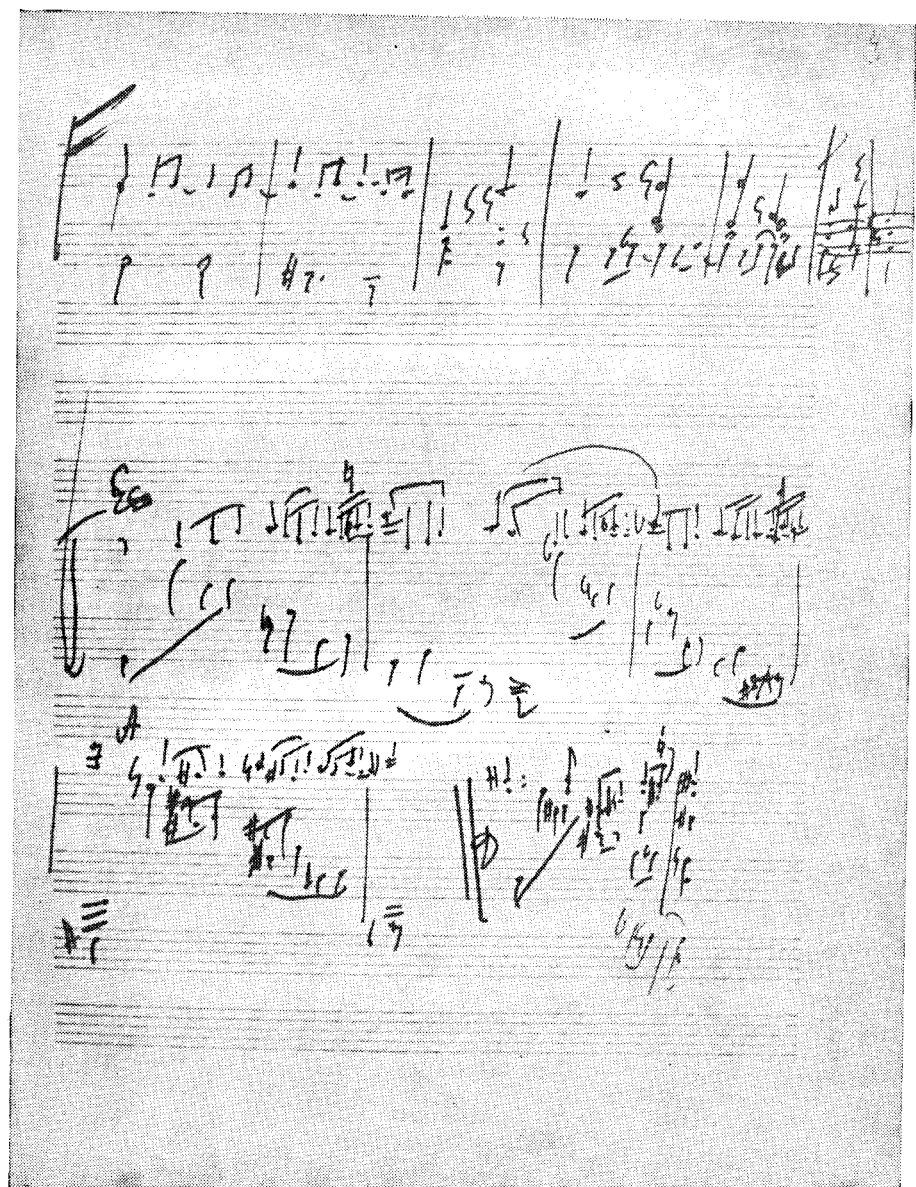




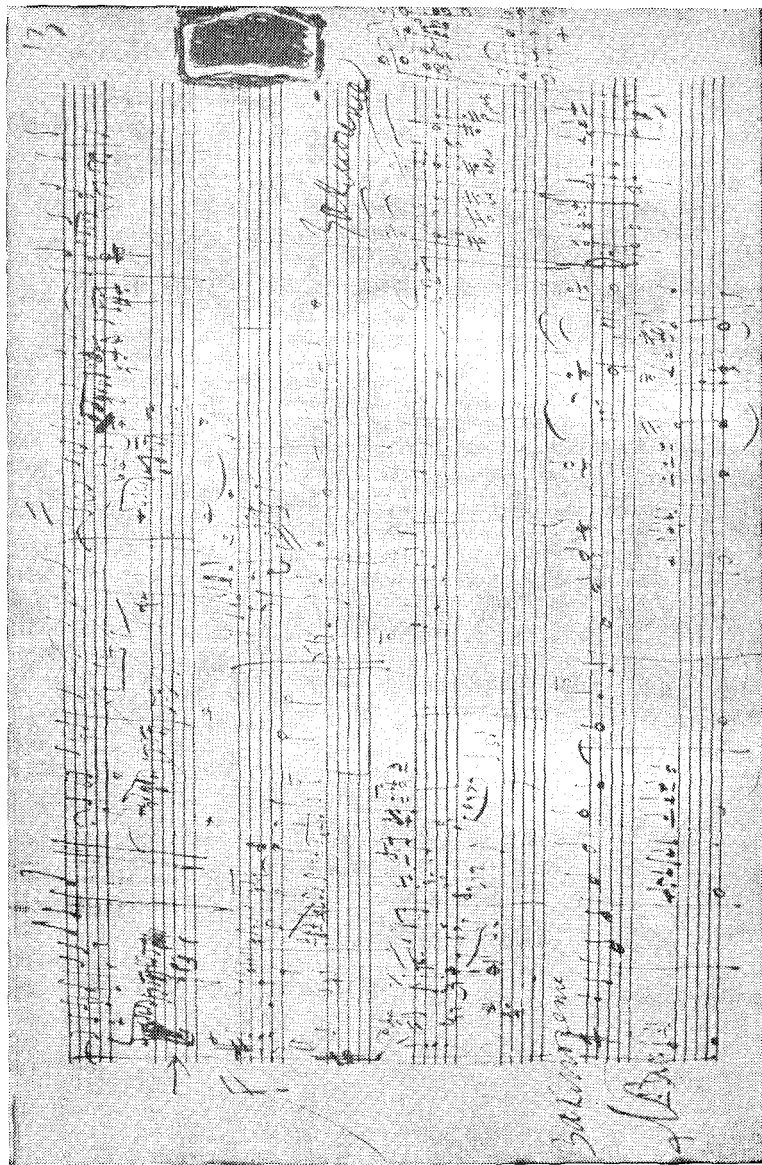
7. Симфония до минор. Эскизы. ГДМЧ, В¹, № 118



8. Симфония до минор. Эскизы. ГДМЧ, В¹, № 417



9. Страница эскизной тетради с фрагментом в ми-бемоль мажоре — прообразом
Прелюдии соль-диез минор. ГДМЧ, В¹, № 330



10. Струнный квинтет соль мажор. Эскизы (с темой из оперы Н. А. Римского Корсакова «Садко»). ГДМЧ, В; № 92

ХОРЫ. ВОКАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ

Сочинения для хора — едва ли не самая популярная, репертуарная часть наследия Танеева. Его выдающиеся камерные ансамбли исполняются далеко не так часто, как того заслуживают. Но редкий хоровой концерт отечественной музыки обходится без произведений этого мастера. Примеры из хоровой музыки Танеева обильно приводятся во всех советских трудах по хороведению, хоровому дирижированию, хоровому письму. Хоры Танеева — один из самых обширных разделов его творчества: тридцать семь хоров а cappella и около десяти вокальных ансамблей, часто исполняемых и как хоры.

Такое внимание композитора к музыке для хора имеет глубокие этико-эстетические и музыкально-стилистические обоснования и причины. Особая актуальность хоровой культуры в XX веке была предугадана Танеевым, что оказалось связанным с его интересом к искусству мастеров полифонического письма и эстетике классицизма. Выявляя связующие нити, ведущие от Баха и Генделя к музыкальному творчеству наших дней, В. Дж. Конен утверждает: «В этой огромной музыкально-исторической панораме на первое место выступила хоровая музыка» (Конен, 1975, с. 122). И далее, анализируя особенности старинной полифонической музыки, наиболее полно выражаемые именно средствами хора, выделяет особую духовность и способность выражать «нечто большее, чем личные переживания „героя“» (там же, с. 124). Воплощение высоких помыслов было сверхзадачей творчества Танеева во всех жанрах. Как и в других жанрах, «свое слово», сказанное Танеевым — автором хоровой музыки, может быть до конца понято лишь в контексте его творчества в целом и современной ему хоровой культуры, а его художественные достижения в этой области — лишь как этап в развитии русской а cappella'ной музыки.

Хоровое наследие Танеева явственно делится на два периода: 70—80-е годы и затем канун и первые полтора десятилетия XX века. В каждый из них композитор откликнулся на животрепещущие запросы современной жизни и искусства. Пожалуй, связь с живой практикой сказалась в танеевском хоровом творчестве наиболее непосредственно и конкретно. В 1878 году в Москве было организовано Русское хоровое общество, в работе которого с самого начала принимали участие профессора молодой Московской консер-

ватории. Инициатором его создания был К. К. Альбрехт, почетными членами — П. И. Чайковский, Н. Г. Рубинштейн. Спустя четверть века деятели РХО, вспоминая о начальном периоде его работы, отмечали «крайнюю бедность репертуара»: «При первых же своих шагах Общество наткнулось на массу препятствий. Отсутствие русской хоровой литературы заставило обратиться к иностранной [...] *Первый*, кто написал для общества, был Сергей Иванович Танеев. В 1880 г. ... мы получили... его „Ноктюрн“» (РХО, 1905, с. 15, 8; курсив мой. — Л. К.). Это свидетельство важно в двух аспектах: как констатация дефицита светской отечественной хоровой литературы и как подтверждение связи этого жанра в творчестве Танеева с определенным исполнительским коллективом. Оба аспекта окажутся актуальными и двадцатью-тридцатью годами позднее.

При первом публичном выступлении хора РХО 21 декабря 1878 года был исполнен танеевский хор «Венеция ночью», а в течение 1880—1882 годов — «Ноктюрн» («Notturmo»), «Веселый час», «Песнь короля Регнера» и «Вечерняя песнь». Изданные П. Юргенсоном в 1881 году, «Три хора для мужских голосов» («Ноктюрн», «Венеция ночью», «Веселый час») на слова А. Фета и А. Кольцова стали первым печатным выходом в свет Танеева-композитора. Если присоединить сюда написанные начиная с конца 70-х годов (но изданные лишь в советское время) «Сосну» (М. Лермонтов), «Ночь» (Н. Языков), «Серенаду» (А. Фет), то этим исчерпывается хоровое творчество ранних лет.

Однако на фоне тогдашней русской хоровой действительности это было и немало, и весьма своевременно. Если не говорить о хоровых номерах в операх отечественных композиторов, но собственно о хорах без сопровождения, то окажется, что в стране, где пение а сарпелла имело древнейшую традицию и повсеместное распространение, именно этот музыкальный жанр в виде светского пения вплоть до конца века был весьма неразвит. Из заметных явлений можно назвать лишь немногочисленные хоры Мусоргского, Римского-Корсакова, А. Рубинштейна и Чайковского.

В числе первых композиторских опытов Танеева — еще в период обучения в консерватории — были и хоровые (фуги на тексты псалмов для четырехголосного смешанного хора). Таким образом, хоровая музыка с самого начала была для Танеева а сарпелл'ной и полифонической. К этой линии примыкает и созданная в 1880 году «Нидерландская фантазия на русскую тему», и здесь находятся истоки коренных музыкальных особенностей зрелых хоров композитора.

Но ранние хоры Танеева в основном оказались тесно связанными прежде всего с бытовым музицированием. В семье Масловых и в кругу ее друзей, о которых шла речь в связи с характеристикой части романсового наследия композитора, были представлены все голоса, особенно хорошо — мужские. В архиве Танеева сохранились хоровые партии нескольких собственных сочинений (вместе с хоровыми партиями пьес других композиторов). Здесь очень раз-

нообразный репертуар, и содержание его, равно как и некоторые пометки, свидетельствует о принадлежности к «селищенскому» (сельцо Селище — имение Масловых) домашнему музицированию (см.: В¹, № 446). Собственно, большую часть этих вещей можно трактовать и как хоры, и (пожалуй, даже скорее) как вокальные ансамбли. Все они, конечно, несут отпечаток вкусов Сергея Ивановича, но небезытересны и как «мир музыки» русских интеллигентов 70—80-х годов. Мы находим тут и старинную музыку (Osanna из Missa brevis Палестрины, мотет Дж. Кроче и др.), и собственно классику (хоры из «Орфея» Глюка, из Реквиема и «Идоменей» Моцарта), и хор из «Сисгурочки» Чайковского («Привет тебе, великий Берендей»). В этих же тетрадках (В¹, № 154) — «домашние» пьесы молодого Танеева («Эхидона Невыносимова»): шуточный «Мадригал», хоры из «кантаты» «Апофеоз художника» (пример 145), лексика которых некоторыми чертами близка русскому канту (то же можно сказать и о серьезной кантате «Я памятник себе воздвиг», написанной за год до того).



К этому пласту примыкают и шуточные полифонические хоры-ансамбли «Фонтан» и «Специалист подобен флюсу» (оба на слова Козьмы Пруткова). Мелодическая и ладовая природа первого из них, несомненно, связана с русской песенностью; эта пьеса может быть отнесена к числу удачных попыток сочетать национальный мелос с имитационно-полифоническими методами разработки.

Все ранние хоры невелики по масштабам, некоторые из них можно отнести к камерным (чему способствует их ансамблевое «происхождение»). Такова, например, «Серенада» — светлая, красивая пьеса аккордового склада, в которой можно уловить черты колыбельной (каждая строфа стихотворения Фета завершается словами «Спи, мое дитя!», и эти ключевые слова композитор несколько раз повторяет в конце), в духе культуры немецкой Lied, но и с чертами романсового творчества Глинки.

Наоборот, что-то неуловимо-русское есть в «Сосне» (особенно в низкой тесситуре басов — *фа* и *соль* большой октавы и вообще в значении басовой партии), задумчивое, простое, но не упрощенное. Хор «Венеция ночью» также отличается сочетанием простоты и изящества, связанного с профессионализмом, прекрасной «сделанностью». Ранний (1887 года) квартет для четырех басов «Адели» (слова Пушкина) спустя два десятилетия был переработан для

Между этими пьесами и поздними танеевскими хорами — огромное качественное различие. И вместе с тем, как и в других жанрах его творчества, уже здесь, в ранних опытах мы находим черты, предвещающие будущее. Прежде всего это образный строй, предпочтение определенного типа текстов, характер трактовки этих текстов. В частности, уже здесь большое место занимают образы природы (именно образы, а не картины, хотя хоровому, как и романсовому, танеевскому творчеству свойственна своеобразная программность). Особого внимания заслуживает хор для мужских голосов «Ночь» на слова Н. Языкова. Сочетание гомофонно-гармонического (крайние части) и полифонического склада предвосхищает одну из характерных черт зрелых и поздних хоров. Развернутая средняя часть — канон, отчасти напоминающий фугато (пример 146), — поражает сходством темы с темами хора «Прометей» (тот же ре минор, то же значение интервала уменьшенной септимы, завоевываемого поступенным восходящим движением, — ср. нотный пример 13 на с. 28).



Картина предутреннего сумрака открывается тихим диатоническим унисоном сопрано и теноров, тут же сопоставленным с хроматической аккордикой низких женских и мужских голосов («Молчит сомнительно восток», до минор). Элементы имитации в первой части хора воспринимаются как густые тени, отбрасываемые предметом. Вторая часть (*Più mosso*, до мажор) вызывает прямые ассоциации со второй половиной антракта («Храм Аполлона») ко 2-й картине III действия «Орестей»: то же неуклонное разрастание звучности от *p* до *ff*, та же постепенность (точнее — поступенность, ибо каждый мотив по секвенции завоевывает следующую ступень

звукоряда) восхождения к вершине, та же тональность до мажор и даже трезвучие VI низкой ступени в кульминации — все это сближает родственные по смыслу произведения. Но в «Восходе солнца» — в мажорной его части — яснее обозначен национальный характер. Тип мелодики, ее поступенность, отсутствие скачков косвенно ассоциируются с мелодиями знаменного распева. С точки зрения жанровости, в разделе *Allegro maestoso* слышится и гимнический хорал, и отголосок виватных кантов, а остиная фигура басов содержит нечто и от плясовой ритмики, и от колокольного перезвона — непосредственно воплощенное слово «благовест».

147



Еще минута, и во всей
Неизмеримости эфирной
Раздастся благовест всемирный
Победных солнечных лучей.

Напряженная, огромным эмоциональным нагнетанием достигнутая утвердительность «Восхода солнца» — один из ранних и замечательных образцов воплощения излюбленной танеевской идеи. Начиная с этого момента хор в его глазах — и для него — «может все» и приобретает все большее значение и место.

Этап, знаменующий полную зрелость хорового творчества Танеева, представлен хорами ор. 10 («Из края в край») и ор. 15 № 1: «Звезды»; № 2: «Альпы»).

В отношении всех других жанров творчества Танеева приходится говорить о последней четверти (или, во всяком случае, конце) XIX — самом начале XX века. Действительно, опера — 80—90-е годы, все симфонии — до 1898 года. Камерные ансамбли уже к 1900 году дали много зрелого и важного. Хоры же принадлежат по преимуществу новому столетию.

На фоне хоровой культуры этого времени — первых полутора десятилетий нового века — художественные достижения Танеева и особенно направленность его творчества выступают особенно ярко. Хотя хоровой жанр а *carrella* занимал видное место в творчестве многих композиторов¹, светская хоровая литература была представлена весьма незначительно. Без преувеличения можно сказать, что лишь обширные последние опусы Танеева качественно измени-

¹ Не случайно в коллективном труде «Русская художественная культура конца XIX — начала XX века» отдельная глава о хоровой музыке, принадлежащая В. А. Васиной-Гроссман, появляется только в книге 3-й (1908—1917.— М., 1977).

ли картину (подчеркнем, что речь не идет о кантатах, но только о хорах без сопровождения).

Специальные журналы той поры не устают сетовать на неубывающий «дефицит» светской хоровой литературы, недостаточную развитость и исполнительства в этой области. «Москвичи почти лишены возможности слушать хоровое пение», — писал московский корреспондент «РМГ»: один годовой концерт Русского хорового общества — это слишком мало (см.: Липаев, 1960, стб. 952). Спустя три года тот же журнал констатировал: «У нас поразительно мало интересуются хоровой музыкой. Единственное учреждение, дающее один концерт в год, — Русское хоровое общество в Москве... И композиторы наши мало уделяют внимания этому роду музыкальных произведений, так что трудно дать программу яркую и эффективную» (Прокофьев, 1909, стб. 249). Проходит еще несколько лет, и другой журнал говорит практически о том же (см.: Д. К., 1912, с. 23). Создание Танеевым светских хоров, наряду с хорами Гречанинова, Кастаньского и некоторых других авторов, отвечало, таким образом, насущным потребностям культуры.

Общезвестно, что ряд композиторов и деятелей русской культуры сложного, противоречивого предреволюционного десятилетия обращались в своем творчестве к жанрам культовой музыки.

Невозможно не обратить внимания на сходство идей и, главное, творческой практики этих композиторов с мыслями, высказывавшимися молодым Танеевым еще в 80-х годах (в частности, в письмах к П. И. Чайковскому, о чем шла речь в главе об «Иоанне Дамаскине»). Мысль о близости древнерусских напевов и народных песен была важнейшим пунктом научной и практической работы видного деятеля русской хоровой культуры, ученого, профессора Московской консерватории С. В. Смоленского. Некоторые музыканты (Маслов, 1905) апеллировали к опыту мастеров нидерландской школы. В специальном журнале перепечатывались выдержки из музыкально-исторических статей Г. А. Лароша (см.: ХРД, 1913, с. 177—183).

На этом фоне идейно-эстетическая позиция и деятельность Танеева выглядят особенно рельефно.

Танеев, так ратовавший за обращение к древнерусским традиционным песнопениям как основе тематизма и материалу полифонического развития четверть века назад, теперь остался в стороне от этого движения, а идея «русской полифонии» была более последовательно воплощена другими мастерами, например, Кастаньским.

Впрочем, архив Танеева свидетельствует о том, что он все же написал довольно много культовой музыки, но не опубликовал ее². Наиболее ранние образцы относятся еще к 70-м годам и представляют собой уже известные нам хоровые фуги в строгом

² В разборе и анализе рукописей танеевской духовной музыки (В¹, № 360—376) существенную помощь оказал автору Е. М. Левашев.

стиле. Гораздо важнее более поздние работы. У него был замысел «Всенощной», который во многом осуществлен (большинство номеров намечено). Им написаны также хоры на самые известные канонические тексты. Имеется и полностью законченный цикл «Венчание» (явно созданный «на случай» — вписаны все реплики и т. д.); в цикл этот введены два песнопения Бортнянского.

В жанрово-стилистическом отношении все эти произведения принадлежат «московской школе»: это разножанровые циклы (в отличие от композиторов петербургских — Римского-Корсакова, Кюи, Лядова, предпочитавших одножанровые циклы), в них заметно влияние Чайковского. Очень важно отметить возрождение стиля русского партесного пения рубежа XVII—XVIII веков.

И несуществующая «Всенощная», и некоторые другие хоры Танеева, за немногими исключениями, художественно недостаточно убедительны. Силам стилистики и техники Чайковского и нидерландцев не дал оригинального результата. Крен в область строгого полифонического письма оказался преобладающим и непреодолимым.

В том, что Танеев не публиковал свои духовные сочинения и перестал сочинять хоровую церковную музыку как раз в эти годы, очевидно, важнейшую роль сыграло то обстоятельство, что наиболее органично не имитационно-полифоническое, а фольклорно-подголосочное развитие древнего культового мелоса. Кстати сказать, это был, по-видимому, момент разногласия со Смоленским. По красноречивому свидетельству авторитетного современника, Смоленский «высказывался против приложения [к древним напевам] начал европейского контрапункта» (Никольский, 1913, с. 153).

Несомненно, имела значение и, так сказать, идеологическая сторона: атензм Танеева. Е. В. Богословский (1916, с. 28) сообщает, что на вопрос, отчего Сергей Иванович, «который с таким мастерством мог приспособить к нашим церковным напевам строгий стиль», не пишет для церкви, композитор ответил: «Да ведь я неверующий... я не могу писать церковной музыки». В дневниковой записи от 2 марта 1903 года Танеев отмечает, что «Обедня» Гречанинова, прослушанная в концерте духовной музыки, не произвела впечатления — «может быть, потому, что церковное пение вообще мне чуждо» (ДП, с. 18). Не будет лишено вероятности и предположение, что новаторство — преобразование жанра, возвышение жанра светской хоровой музыки без сопровождения — было сознательно поставленной задачей. Здесь, как и во многих других случаях, «традиционалист» Танеев шел против течения. Мощный пласт светской хоровой музыки, созданный Танеевым, необычайно важен как начало новой традиции, как мост к хоровому творчеству Советской России.

Поэзия, избиравшаяся Танеевым для зрелых и поздних хоров, характеризует не только сферы образности, но и своеобразие и современность литературных вкусов композитора. В главе, посвя-

щенной романсам, уже говорилось, с каким вниманием и интересом относились публика и поколение поэтов рубежа веков к наследию Фета и особенно Полонского. Теперь мы встречаем (ор. 8, 10, 15, 23) еще одно знаменательное для этого периода имя: Тютчев. Исследователь русской литературы конца XIX — начала XX века большой раздел своей книги озаглавливает «Проблема личности и „водоворот истории“ (Александр Блок и Тютчев)» (Долгополов, 1977). Ставя вопрос о «романтических свойствах» философской лирики Тютчева, автор утверждает: «... это был именно *новый романтизм*, уходящий своими истоками в новое представление человека о Земле, вселенной и космосе, в новое отношение к истории — природной и социальной. Причем именно история тут выдвинулась на первый план. И если исходить из этих основных моментов, то окажется, что Тютчев более родствен и более близок русским символистам, чем — своему современнику Лермонтову» (там же, с. 129). Сами символисты объявляли Тютчева одним из ближайших своих предшественников. Философская лирика Тютчева, как отмечает цитировавшийся выше исследователь, внесла в русскую поэзию тему причастности человека всем процессам мироздания, грандиозности вселенной: «Тютчев находит место человека в слиянии со стихией природы, с „хаосом“, преобразенным силой воображения в „космос“ — гармонию, которой движется мироздание» (там же, с. 136). Особое место занимает анализ стихотворения «Из края в край, из града в град» (оно взято Танеевым для хора ор. 10) и связь тютчевских произведений этого типа с поэзией и мироощущением Блока и Бунина. Космогонические, грозно-торжественные и ликующие мотивы станут ведущими в последней кантате Танеева («По прочтении псалма»), и идейная проблематика тютчевских хоров — один из подступов, одно из первых ее воплощений. Не менее знаменательно, что первый из хоров ор. 15 («Звезды») написан на слова А. С. Хомякова.

«Из края в край, из града в град» — первый двойной хор Танеева. И это первый случай, когда полифонические средства выступают в качестве основных. Двухорность отражает намерение композитора воплотить две контрастные сферы, как бы персонифицировав каждую. Стихотворение прочитано как сцена с двумя «коллективными действующими лицами». Второй хор (он звучит вначале и, по указанию автора, должен быть вдвое большим) олицетворяет неумолимый ход времени, «могучий вихрь», который «из края в край ... людей метет», первый же хор — личностное начало: человек, его горестные переживания и мольбы. Такой замысел естественно определил черты сонатности в форме этого произведения³.

Вместе с тем в нем сильна тенденция к сквозному развитию,

³ Первый раздел (до ц. 1) — главная партия, второй (ц. 1—4) — побочная в параллельном мажоре; разработка, в которой основное место занимают экспрессивные интонации темы побочной партии (ц. 4—3); в репризе (от ц. 8) побочная партия дается в основной тональности.

черты поэмности. За исключением первого раздела, оба хора все время поют одновременно, нередко разный текст (даже разные строфы), что не может не затруднять восприятие слов. Вполне вытекающим из идейного замысла (неразрешимость конфликта), но несколько умозрительно воплощенным представляется конец, когда хоры поют совместно (первый — «О, оглянися, о, постой!», а второй — «Не спросит он... Вперед, вперед!»). Требовательность к содержательности и эстетическим достоинствам текста и в то же время недостаточная забота о его донесении до слушателя — едва ли не основное противоречие Танеева — автора хоров. Это противоречие связано с обращением к средствам полифонии на основе обширного литературного текста (а не краткого, как у старых западноевропейских мастеров). От этого недостатка не будут вполне свободны и некоторые из позднейших танеевских хоров, в частности грандиозный «Прометей» из оп. 27.

«Звезды» (оп. 15 № 1) во многом продолжают линию предыдущего хорового опуса: философской значительностью содержания, возвышенным характером музыки, способом оформления (сложная двухчастная форма с чертами сонатной формы без разработки), огромной ролью полифонии (имитационной и контрастной), особенно насыщающей ткань побочной партии (ля мажор, ц. 4). Здесь возникает чрезвычайно характерное для Танеева сочетание отрезков гомофонно-гармонического либо хорально-аккордового и полифонического способов изложения. Характерно и завершение пьесы в одноименном (фа-диез) мажоре (то же — в «Альпах»: ре минор — ре мажор). И если в до-минорной симфонии аналогичное явление воспринимается как бетховенская традиция, то в хорах — как восходящая к Баху.

«Звезды» Хомякова — излюбленная Танеевым картина природы, пронизанная многозначительной мыслью; горящие «огнями бездны синие» неба нужны поэту как метафора:

Звезды мыслей тьмы за тьмами
Всходят, всходят без числа,
И зажжется их огнями
Сердца дремлющая мгла.

С жанром хоров а cappella тесно связано несколько опусов вокальных ансамблей без сопровождения (900-е годы). И не только потому, что они исполняются как хоры и печатаются в хоровых сборниках, но и потому, что в них сказываются (отчасти формируются) некоторые черты позднего хорового стиля композитора. Наибольшими художественными достоинствами обладают «Ночи» оп. 23 — первый у Танеева вокально-ансамблевый цикл: три терцета для сопрано, альты и тенора (на издании 1908 года — пометка: «N. В. Эти терцеты могут быть исполняемы также и хором»). Собственно, Танеев создал четыре терцета, но один из них исключил из издания. Важно, что композитор создавал и осознал эти пьесы как нечто целое, о чем свидетельствуют дневниковые записи. 18 февраля 1907 года он отмечает: «будет 3 терцета а cappella; слова Тютчева — все 3 стихотворения касаются ночи» (ДПН, с. 300).

И на следующий день: «Коллекция терцетов будет называться „Ночи“ и заключать в себе 4 №№: 1) Из Микель-Анджело, 2) Рим ночью, 3) Не остывшая от зноя, 4) Тихой ночью» (там же). Этим стремлением рассмотреть явление с разных сторон, создав «коллекцию» на одну тему, а также камерным звучанием трехголосного состава цикл «Ночи» предвосхищает важные черты хоров ор. 35 на слова К. Бальмонта.

Танеев проявил огромную художественную проницательность, выбрав из наследия Тютчева стихотворения, связанные с образом ночи, ибо этот образ имеет ключевое значение в мире поэта. В цитированном выше исследовании русской стиховой культуры конца XIX — начала XX века утверждается: «Связующим звеном между человеком и природой у Тютчева становится ночь. Уничтожая преграды, она дает возможность сильнее почувствовать драматизм положения затерянного в мировом хаосе человека...» (Долгополов, 1977, с. 132). Трагическая нота поэзии Тютчева, уже преломленная в хоре «Из края в край», с большой силой зазвучала в «Сонете Микеланджело»⁴:

Молчи, прошу, не смей меня будить.
О, в этот век преступный и постыдный
Не жить, не чувствовать — удел завидный...
Отрадно спать, отрадней камнем быть.

И в «Сонете», и в других пьесах цикла их камерно-апсамблевое происхождение выражается в интонационных связях с русской романсовой лирикой и с музыкальным языком Чайковского. Яркий, не требующий даже комментариев пример — начало «Сонета»:



Но у Чайковского это могла быть инструментальная музыка, поражающая вокальностью, а у Танеева — это вокальная музыка, близкая по строю, скажем, «Трио памяти великого художника» (тоже трио, и тоже ля минор). Оформленную таким образом энгармоническую модуляцию (ц. 4, ля минор — до-диез минор), пожалуй, у Чайковского трудно встретить. И такую меру насыщенности ткани каноническими построениями, имитациями. При всей несомненности связей с недавним прошлым русской музыки, терцеты-хоры «Ночи» могли появиться только в «свое» время. Хотя

⁴ Строки Микеланджело взяты эпитафией к пьесе Листа «Мыслитель» (они связаны с фигурой Ночи у ног Мыслителя), а в наши дни стали основой № 9 («Ночь» из сюиты для баса и фортепиано ор. 145 Д. Шостаковича (перевод А. Эфроса).

бы потому, что прежде камерно-вокальный ансамбль или небольшой хор без сопровождения не нес такую большую смысловую и образную нагрузку.

Связь Танеева с ведущими хоровыми коллективами Москвы имела значение не только как стимул создания светского концертного репертуара. Особенности хорового письма Танеева и складывавшийся в крупнейших хорах стиль и характер исполнения находились в глубокой взаимозависимости. Здесь прежде всего имеются в виду Московский синодальный хор и Симфоническая капелла, созданная и руководимая учеником Танеева В. А. Булычевым. С деятельностью хора Придворной певческой капеллы Танеев, постоянно бывавший в Петербурге, также был хорошо знаком, особенно в периоды, когда капеллой руководили его близкие друзья — Аренский и Смоленский, о чем свидетельствует переписка с этими лицами и дневники Танеева и Смоленского.

С приходом последнего к руководству Синодальным училищем в 1889 году в направлении хора можно отметить две кардинальные линии: овладение мировым, в том числе светским, репертуаром и огромное внимание к новым отечественным сочинениям. В дневнике Смоленского от 24 апреля 1883 года, например, отмечено: «Мы устроили домашний концерт из произведений стариков-итальянцев и (по желанию П. И. Чайковского) последних новостей нашей церковной музыки для П. И. Чайковского, С. И. Танеева и избраннейшей публики в числе 25—30 человек» (ЦГИАЛ, ф. 1119, оп. 1, ед. хр. 3, л. 76). Анализ исторических концертов, других выступлений Синодального хора и откликов на них позволяет утверждать, что концертное направление занимало все большее место, а это не могло не отразиться на характере пения. Особое значение имели выступления с оркестром и органом, нехарактерные для православной службы. Когда Синодальный хор выступал в 1911 году в Польше, Германии, Италии, пресса этих стран не только приветствовала искусство москвичей, но и отмечала его особенности. В частности, «Die Zeit» писала: «Свежий материал во всех голосах, прямо инструментальная чистота интонации, пластичность исполнения, динамически тонко отделанные и полные силы нюансы, ритмика — и мягкая, и в то же время определенная, разнообразнейшие характеристические оттенки звука — таковы редкие главные преимущества Московского синодального хора» (ХРД, 1911, с. 155). Ассоциация с инструментальным типом интонирования — не единичная и не случайная. К. П. Виноградов, советский хоровой дирижер, близко общавшийся с деятелями Синодального училища (А. Д. Кастальским, Н. М. Данилиным), вспоминал, что его учителя считали хор «стоголосым инструментом», придавали важнейшее значение тембровому единообразию и унификации манеры пения. А. А. Архангельский и У. И. Авранек, по свидетельству Виноградова (1980), также уделяли много внимания окраске голосов. Один из самых выдающихся хоровых ди-

рижеров В. С. Орлов любил сравнивать группы голосов с теми или иными инструментами (баритоны — виолончели, детские голоса — скрипки и т. п.), четырехголосный хор — со струнным квартетом; одним из требований его была подвижность басов (см.: Никольский, 1913, с. 195).

Синодальный хор был хоровой «лабораторией» Танеева, звучание этого хора служило проверкой ряда создаваемых произведений. Неоднократно сообщает композитор М. П. Беляеву, что придет партитуры хоров («Из края в край», «Звезды», «Альпы») для печатания лишь после прослушивания в исполнении Синодального хора (см.: ГЦММК, ф. 41, № 440, 487). О знании современной хоровой культуры, о внимании Танеева к качеству звука, о его приверженности к отечественной манере хорового пения свидетельствует и дневниковая запись от 21 сентября/4 октября 1903 года (впечатления от духовного концерта в берлинской Singakademie): «Поют чисто, не понижают, но звук хора, особенно голосов мальчиков, неприятен, особенно сравнительно с хорошими русскими церковными хорами» (ДП, с. 71).

Не менее важным было близкое знакомство Танеева с Московской симфонической капеллой, помощь и участие в ее работе. Организатор капеллы, ученик и впоследствии друг Танеева В. А. Булычев начал свою деятельность во второй половине 90-х годов. «Увлечение хором и сочинение хоров а capella натолкнули меня на мысль о вокальной симфонизации, то есть использовании не только звуковой высоты голосов, но и их тембровых особенностей, наподобие того, как пользуются тембрами инструментов в симфоническом оркестре», — писал Булычев в своих неопубликованных мемуарах «Год за годом» (ГЦММК, ф. 277, ед. хр. 34, л. 17). К идеям Булычева с интересом относились в Синодальном; в 1900 году молодой хоровой деятель выступил здесь с докладом «Об устройстве симфонического хора». В другой лекции Булычев (1910, с. 35) говорит об упадке хорового искусства в России и одним из основополагающих условий прогресса называет наличие «художественного интереса к произведениям строгого стиля». Тут возникает знакомая нам последовательность имен: Глинка, Серов, Ларош. «Но самым серьезным признаком пробудившегося в нашем обществе интереса к строгому стилю служит деятельность ... С. И. Танеева» (там же, с. 36)⁵. И там же (с. 39) — немаловажное утверждение: «Развитие хорового пения не может ограничиться лишь целью *исполнения* уже существующих произведений, [...] будет искать *новых путей* в областях звуковых и художественных». Словом, «симфонический хор, как высшая форма вокального ансамбля, будет стремиться использовать всевозможные звучности человеческих голосов, соединяя их в самые разнообразные гармонические, ритмические, динамические, а главное, колоритные сочетания». Танеев

⁵ О том, насколько тесно стиль исполнения Московской симфонической капеллы связан с ее репертуаром, говорится в работе: Булычев, 1900. В ней (с. 16) также говорится о заслугах и достижениях Танеева.

многократно посещал репетиции, спевки, концерты капеллы, читал ее участникам лекции. Впоследствии Булычев руководил хоровыми классами Народной консерватории, одним из основателей и педагогов которой был Сергей Иванович, и хором московских Пречистенских курсов для рабочих. Последнему коллективу посвятил композитор свои Двенадцать хоров а саррелла на слова Я. Полонского.

В архиве композитора сохранилось письмо, подписанное участниками хора Пречистенских курсов с выражением глубокой благодарности за посвящение. «Это придает нам, — писали рабочие-хористы 3 мая 1910 года, — еще больше бодрости и энергии в дальнейшей нашей деятельности. Мы, дорожа Вашим мнением, как талантливого и ученого музыканта, сочтем за особое удовольствие для нас исполнить эти Ваши сочинения» (В¹¹, № 1868).

Цикл «Двенадцать хоров а саррелла для смешанных голосов» оп. 27, созданный в 1909 году, — признанная вершина хорового письма Танеева. Анализ цикла позволяет выявить наиболее характерные черты этого жанра в наследии композитора. Первая из них — значение литературного текста, особое внимание к нему.

Все стихотворения выбраны из того же 1-го тома Полного собрания сочинений Я. Полонского (СПб., 1885), что и романсы. На черновых рукописях каждого имеется номер, не совпадающий, за исключением 4—6, с окончательной нумерацией.

Из этой схемы ясно, что, читая том стихотворений Полонского, Танеев сразу, по мере чтения отмечал тексты, предназначенные для хоров: первоначальная нумерация идет от № 1 до 11; от 13-й страницы до 447. Потом был добавлен еще один (не отмеченный при чтении) номер — «Из вечности музыка вдруг раздалась» — и установлена новая последовательность — результат ак-

	Стр. в изд. 1885 года	Первоначальная нумерация Танеева
1. На могиле	39	3
2. Вечер	32	2
3. «Развалину башни, жилище орла...»	13	1
4. «Посмотри, какая мгла...»	45	4
5. На корабле	125	5
6. Молитва	137	6
7. «Из вечности музыка вдруг раздалась...» ⁶	400	—
8. Прометей	447	11
9. «Увидал из-за тучи утес...»	443	10
10. Звезды	155	7
11. «По горам две хмурых тучи...»	189	8
12. «В дни, когда над сонным морем...»	396	9

⁶ У Полонского стихотворение озаглавлено «Гипотеза».

тивного формирования цикла. Это произошло не сразу. В письме к Е. А. Лавровской от 13 июня 1909 года из Дютькова композитор сообщает: «Я нахожусь здесь с конца мая и занимаюсь сочинениями коллекции хоров (11 №№) а *sarrella* для 4-х и 5-ти и 8-ми голосов» (В¹¹, № 74). 12-й хор, таким образом, был включен позже.

Читая Полонского, Танеев одновременно намечал тексты и будущих хоров, и будущих романсов. Рядом с заглавием или замещающими его звездочками возникли обводящие их кружки и буквы «х» или «р», а затем на форзаце — два столбца номеров страниц, также помеченных, один — «хор» (синий карандаш), другой — «ром». Это дает возможность сравнить характер требований композитора к текстам для разных вокальных жанров.

Романсовые тексты носят неизмеримо более лирический характер. Четыре стихотворения ор. 32 — самый «личный» цикл, по отношению к которому можно говорить о лирическом герое. В ор. 33 и 34 встречаются и любовные признания («Свет восходящих звезд»), и гражданственный пафос («Что мне она!», «Узник»), и картины природы («Ночь в горах Шотландии», «Ночь в Крыму»), но все стихотворения посвящены характеру индивидуального высказывания, произнесены от первого лица, причем в прямом, не переносном смысле. В цикле ор. 34 — Семи стихотворениях Я. Полонского — встречаем «я» и «ты» в «Последнем разговоре» и «Последнем вздохе», «я» и «она» — в «Маске», «я» — в «Любя колосьев мягкий шорох», «мне» — в «Ночи в Крыму»; в стихотворениях «Не мои ли страсти» и «Мое сердце — родник» местоимение первого лица входит в заглавие.

В хоровом цикле на слова того же поэта (двенадцать стихотворений) «я» встречается всего один раз; это «Прометей», где рассказ ведется от лица героя — Героя легендарно-эпического — и монолог его носит философский характер:

И что тогда, боги? Что сделает гром
С бессмертием духа, с небесным огнем?
Ведь то, что я создал любовью моей,
Сильнее железных когтей и цепей.

В двух других стихотворениях первое лицо возникает только во множественном числе: «На корабле» — «мы», «нас»; «Молитва» — «мы», «нам». В этих метафорических, полных общечеловеческого смысла произведениях возникает ярко выраженная коллективная эмоция. Остальные девять — повествование, пейзаж, размышление; в них нет ни «я», ни «ты», ни «мы».

Эти, казалось бы, внешние приметы свидетельствуют о пристрастии композитора к определенному образному и жанровому строю в сольных и ансамблевых вокальных пьесах: лирика — и эпос, личное — и внеличное или всеобщее. Это подтверждается содержанием стихотворений. Стихотворение «На могиле», открывающее цикл, — глубокое размышление на тему «человек и время», содержащее надежду на бессмертие (в чисто пантеистическом смысле). С ним перекликаются «Звезды», где космогонические мо-

тивы предвосхищают поздние хоры и 2-ю кантату и где мысли человека сравниваются с постоянно создающимися «звездами светозарными»:

Так и вы над нашими
Темными могилами
Загоритесь некогда
Яркими светилами.

Сходный смысл имеет стихотворение «Из вечности музыка вдруг раздалась», где есть и «бесконечность», и «хаос», и «бездна», смысл которых открыт только тому, «кто разумом светел, в ком сердце горит».

Метафорический, обобщающий характер носят связанные с драматическими событиями жизни природы «По горам две хмурых тучи» и «Развалину башни, жилище орла». «На корабле» (это скорее маленькая поэма, чем стихотворение) полно социального оптимизма, очень важного в период после поражения революции 1905 года, и иную сказания: «еще вчерашняя гроза не унялась», «кто болен, кто устал, кто бодр еще, кто плачет».

Но -- не погибли мы!.. и много спасено..
Мы мачты укрепим, мы паруса подтянем,
Мы нашим тоютом встревожим праздных день --
И дальше в путь пойдем, и дружно песню грянем:
Господь, благослови грядущий день!

От проблематики «Прометея» (по отношению к этому большому стихотворению правомерно говорить именно о проблематике) протягиваются нити к философии Хомякова — Ташеева в «По прочтении псалма» (и такой же, заметим, никоим образом не религиозный смысл заложен в «Молитве»⁷).

Завершающее цикл стихотворение «В дни, когда над сонным морем» — картина мирной природы, нарушенная грозным и могучим порывом ветра, который

Изомнет у берегов
Раскачавшихся перья
Прошумевших тростников...

Здесь метафора менее многозначительна и менее отчетлива, и завершающая функция этого стихотворения не сразу представляется оправданной. Долгое время кажется, что «Прометей» или «На корабле» выполнили бы эту роль лучше. Но очевидно, что композитор пожелал вывести в финал стихотворение, которое не содержит персонификации (это одно из тех, где нет ни «я», ни «ты», ни «мы», ни «они»), — многозначительную и полную бурных событий картину природы, то есть нечто эпическое, внеличное.

⁷ Совершенно неправомерно исключать этот хор из изданий. Единственное советское «полное» издание цикла (М., 1978) все-таки содержит одиннадцать, а не двенадцать хоров. «Молитва», как и «По прочтении псалма», — это, собственно, не обращение к богу, а призыв к «братской любви на земле»; последняя строка особенно выразительна: «Жизнь разбуди на святую борьбу!»

Кроме того, выстраивая цикл, Танеев имел в виду как сопоставление, чередование, контраст содержательно-образных слоев поэзии, так и собственно музыкальные закономерности. Правда, в этом цикле нет структурных черт единой крупной композиции, нет интонационно-тематических арок и связей; единство его — прежде всего идейно-образное. Из музыкальных средств здесь на первый план выступают принципы контраста и обрамления, действующие на разных масштабных уровнях и в разных сферах, в том числе в сфере тональных планов.

В цикле преобладают бемольные тональности, и особое значение приобретает ре минор. № 1 «На могиле» — ре минор; № 2 «Вечер» — си-бемоль мажор; кульминационный хор № 8 «Прометей» (в зоне золотого сечения) — си-бемоль мажор (с фугой в ре миноре); ему предшествует, вводит в него фа-мажорный хор «Из вечности музыка вдруг раздалась»; заключающий цикл № 12 «В дни, когда над сонным морем» состоит из двух частей: B-dur — d-moll; раздел d-moll — B-dur содержится и в № 11 «По горам две хмурых тучи», тем самым предвосхищается торжество этих тональностей в конце цикла. Другие, опять-таки бемольные переключки возникают в 3, 5 и 6-м номерах: «Развалину башни...» (до минор с разделами в фа и до мажоре) — «На корабле» (до минор — ля-бемоль мажор — до мажор) — «Молитва» (ля-бемоль мажор с эпизодами фа мажор, эти эпизоды подводят к целиком фа-мажорному № 7). Дизезные тональности возникают в хорах-«интермеццо»: «Посмотри, какая мгла» (си минор), «Увидал из-за тучи утес» (ля мажор), «Звезды» (ми мажор). Но и здесь появляются среди ля мажора — фа мажор, среди ми мажора — ля-бемоль мажор (энгармоническая модуляция, неоднократно встречающаяся в цикле). Начальный ре минор в 1-м номере звучит на piano, завершающий в 12-м — fortissimo.

Скрепленный тональными арками, цикл содержит и иные внутренние связи. Композитор вводит повторение первой строки хора «На могиле» («Сто лет пройдет, сто лет...» в конце хора) — шесть тактов (Adagio), повторяющих вступление. Точно такой же прием — повтор первой строки («Развалину башни, жилище орла») и музыкального материала начала — в 3-м хоре.

Не меньшее значение имеют контрастные сопоставления. Рядом с крупными многочастными хорами стоят более простые и однородные. Хор «Развалину башни...», с его неоднократной сменой образов, темпов Adagio и Allegro, метров $\frac{4}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{6}{8}$, тональностей, окружают «Вечер» и «Посмотри, какая мгла», выдержанные каждое в одном темпе и не содержащие внутренних контрастов. Вслед за «Посмотри, какая мгла» (в пьесе 63 такта, но благодаря темпу Allegro и призрачно-полетному характеру она воспринимается как самая короткая) идет один из самых больших (152 такта) и сложных хоров — «На корабле». Самая развернутая композиция — «Прометей» (182 такта!), самая краткая — «Вечер» (36 тактов).

Двенадцать хоров на слова Я. Полонского — цикл хоровых поэм. Таких монументальных, серьезных и объединенных в боль-

шую композицию сочинений а саррелла русская музыка еще не знала.

Концептуальность, яркая контрастность, динамическое развитие образов, широкий показ действительности, масштабность форм позволяют говорить о симфонической природе лучших хоров из ор. 27 и цикла в целом.

Многообразно, хотя и не всегда явно, проявилась в этом опусе его национальная природа. В первую очередь она, естественно, связана с самим жанром, со звучанием хора без сопровождения, особенно в восприятии современников, воспитанных на церковной православной музыке.

Мелодика многих хоров восходит к романсам и ариям русских композиторов старших поколений. Как и во многих других случаях, национальная определенность у Танеева проявляется через традиции профессиональной отечественной музыки. Одна из самых ярких музыкальных тем такого рода — лейттема «По горам ...», прочно цементирующая эту крупную композицию для двух четырехголосных хоров. Над полным, плотным (хотя и *pp*) аккордом — минорное трезвучие у семи голосов — сразу воспаряет прекрасная диатоническая мелодия (сопрано соло), мягко очерчивающая квинту и возвращающаяся к исходному звуку. Как и другие, она родилась непосредственно при чтении стихотворения, отдельные строки которого в издании (страница 189) соединены карандашной линией с набросками: четырьмя на нарисованных нотных станах (без обозначений метра и ключевых знаков) и одним — чисто ритмическим. Первый из них, относящийся к начальным словам «По горам две хмурых тучи» (пример 149а), уже содержит ключевую попевку (опору на тоническое трезвучие ля минора с опеваемой квинтой) и намечает имитационный тип изложения; еще не отрегулирован метр, задумана нереализованная впоследствии модуляция в одноименный мажор (ср. с окончательным текстом — пример 149б).



При всей несомненной вокальности этой темы, звуковысотная и тембровая контрастность ее по отношению к остальным голосам

партитуры ассоциируется с оркестровым эффектом, эффектом инструментовки. Завершается хор стреттным проведением темы во всех восьми голосах.

Именно такой мелодический склад позволяет определить произведение от начала до конца имитационно-полифоническое как русское. Сам Тансев (1959, с. 8) утверждал: «В многоголосной музыке мелодические и гармонические элементы подчиняются влиянию времени, национальности, индивидуальности композитора».

Романсовый тип мелодики сказывается в близости тематизма другого замечательного хора — «На могиле» (пример 150) — танеевскому романсу «Когда, кружась, осенние листья»: те же размышления о конечности и бесконечности человеческого бытия вызвали сходную тему (ре минор), облик которой во многом определяется ролью уменьшенной кварты (ср. пример 70 на с. 90).



Наряду с этим во многих хорах Танеева неизмеримо возрастает роль речевой декламационности (что на фоне хоровой литературы своего времени, скажем, хоров Аренского, Вас. и Викт. Калинниковых и др., выглядит существенным и новым). Пример — танеевское прочтение первой строки стихотворения Полонского «На корабле»: «Стихает. Ночь темна. Свисти, чтоб мы не спали!..»

Вводя разделяющие предложения паузы, повтор слова «свисти», разнообразя направление движения мелодических голосов и динамических обозначений, автор добивается большой речевой выразительности:

151

С. *p* *f*

А. *p* *f*

Б. *p* *f*

Сти. хает. Ночь тем. на. Свис. ти, свисти, чтоб мы не спа. ли.

Наиболее ярко выражены национально-почвенные черты в хоре № 9.

Увидал из-за тучи утес,
 Как в долину сошла молодая
 Дочка Солнца — Весна, и, вздыхая,
 Погрузился в туман сладких грез.

Уже выбор стихотворения predetermined принадлежность музыке определенной традиции (музыка Чайковского к «Снегурочке», оперы Римского-Корсакова). Действительно, этот хор очень напоминает русские оперные хоровые сцены. Все особенности определились уже в первоначальных набросках на страницах 443 и 444 тома Полонского. Наряду с обозначением «х» («хор») сразу же около первой строфы, намечена тональность — ля мажор. Тут же — решение использовать две хоровые группы: мужскую и женскую (позметка над первой строфой справа «мужской хор», пояснение «Теп. В.» и дальнейшее распределение текста между группами). Эта антифонность глубоко связана с народной традицией. Но наибольшее внимание обращает на себя переосмысление трехдольного метра (анapesta), превращение его в двухдольный — в «пляшущий хорей». Ритмическая формула, состоящая из двух восьмых и четверти (либо двух четвертей и половинной), пронизывающая буквально весь хор (вспомним «Восход солнца!»), появляется в первых же набросках (пример 152а), относящихся ко второй (женской) части и коде; сразу определился аккордовый склад (в примере 152б он подразумевается):



Эта ритмика в сочетании с гибко варьируемой мелодикой заставляет вспомнить о том, что Танеев хорошо знал не только русскую профессиональную музыку, но и фольклор, в частности украинский, с весенне-хороводными, типа веснянок, образцами которого имеет некоторое сходство хор «Увидал из-за тучи утес».

В музыковедении давно отмечен процесс сближения в творчестве русских композиторов конца XIX и XX века принципов «петербургской» и «московской» школ (конкретнее — «кучкистов» и Чайковского). В наследии Танеева этот синтез находит выражение в особенности в хорах — через сочетание в них эпического и лирического начал. Это не противоречит тому, что выше говорилось о водоразделе «эпос — лирика» между хорами и романсами композитора. В хорах оп. 27 одновременно проявляется и героико-эпи-

ческий, монументальный пласт, и задушевно-лирический, подтверждения чему можно найти едва ли не в каждом номере.

Неразрывно сосуществуют в них также выразительное и изобразительное начала. У Танеева хоры, как и романсы, — сфера своеобразной программности. В хоре «Развалину башни, жилище орла» две контрастные образные сферы — настоящее и прошлое, угрюмая действительность и воспоминания о блеске и веселье — передаются целым комплексом средств: формой (сонатная с зеркальной репризой), резкими темповыми сдвигами и — в не меньшей мере — звукоизобразительными средствами (особенно явно — в побочной партии: «скачка» на $\frac{6}{8}$, «веселое ржанье и топот копей»).

Звукоизобразительность часто возникает как импульсивный отклик на текст стихотворения. На 32-й странице тома Полонского («Вечер») встречаем набросок (пример 153), сохранившийся в неприкосновенности и в черновой рукописи, и в окончательном тексте, — одна из лучших зарисовок Танеева-мариниста, в которой передается размеренный плеск волн. Это соответствует строкам:

Качается белая пена
У серого камня, как в люльке
Заснувший ребенок...

153



Но звукопередача отличается при этом обобщенностью. В этом отношении показательно сравнение пейзажных хоровых пьес Танеева с хорами Викт. Калинникова — другого композитора, писавшего также по преимуществу светские хоры, в основном связанные с образами русской природы. Небольшие, как правило, по масштабам, простые по форме, хоры Калинникова дают совсем иные, жанрово-бытовые зарисовки. Таковы «Четыре времени года» (во многом восходящие к «Временам года» Чайковского — по характеру образности прежде всего); таков хор «Звезды меркнут», где непосредственно иллюстрируется и полет уток, и перезвон колокольчика и где композитор вообще идет за текстом, не стремясь создать образно-смыслового обобщения.

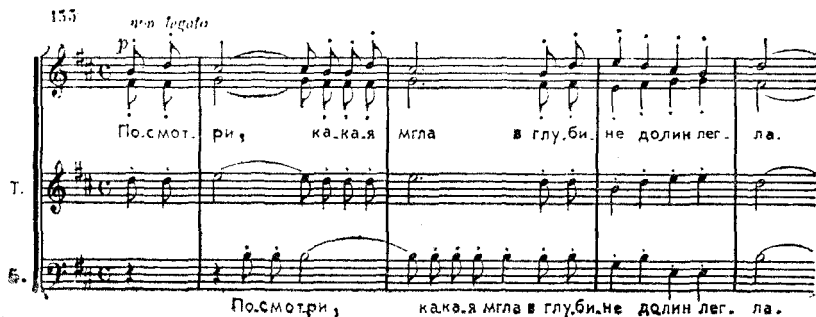
С музыкально-поэтическим содержанием хоров на слова Полонского связаны особенности хорового письма и формообразования. Первое и существенное — сочетание гомофонно-гармонического или аккордового и полифонического способов изложения и развития. За исключением целиком полифонических номеров (№ 4, 10, 11 и 12), все хоры содержат разделы или эпизоды, не включающие полифонию, контрастную либо имитационную, что во многом определяет их облик. Сопоставление таких разделов — один из основных приемов контраста, выделения. Аккордовое об-

рамление (вступление и заключение, *Adagio*) хора «На могиле» — образ времени, статичный, значительный, ярко оттеняющий основную часть пьесы, более подвижную (*Andante*), лирическую, насыщенную развитием.

Как правило, полифонические средства в цикле ор. 27 связаны с динамизацией образности и музыкальной ткани, а гомофонно-гармонические — с экспонированием текста и основных музыкальных тем. Эти тенденции ярко проявляются в «Прометее». Контрастность здесь подкрепляется и тональными, и темповыми различиями. Образ Прометея — аккорды (три мужские партии при двух женских создают плотность и полноту звучания), си-бемоль мажор, умеренный темп; образы тьмы, страдания, черного ворона, связанные с борьбой и насилием, — взрывающая повествование fuga и другие полифонические эпизоды, минор, более быстрый темп. Тройная fuga с совместной экспозицией (каждая тема имеет свой текст, закрепленный за ней в последующих проведениях, что крайне затрудняет восприятие слов) — одно из самых сложных и насыщенных в полифоническом отношении мест в танеевских хорах и в русской хоровой литературе вообще. Ее ре минор ассоциируется и с фуриями Глюка, и с богинями мщения в «Орестее». Первая тема, пробегающая от нижнего *до-диеза* вверх в пределах уменьшенной септимы, а потом и уменьшенной октавы, — типичный для Танеева пример построения по типу ядра и развертывания, столь часто встречающегося в инструментальной музыке этого композитора:



На сопоставлении имитационного и аккордового изложения построена тонкая, почти импрессионистская картина вечернего сумрака — «Посмотри, какая мгла». Так, ритмическая имитация первого предложения завершается кадансированием в аккордовом складе:



Начальный мотив звучит в разных голосах на протяжении всего хора, сообщая ему интонационное единство, даже монотематичность. Танеев ввел в середине и конце пьесы повторение первой строки стихотворения (у Полонского 10 строк, в хоре — 14), но избрал при этом не «напрашивавшуюся» рондообразную форму, а более сложную структуру: трехчастную, имеющую черты сонатности с зеркальной репризой. Особенно насыщена полифоническими моментами разработочная часть, отличающаяся при этом сложным тональным планом (при небольших масштабах пьесы — довольно быстрая смена тональностей).

Исследователи хорового творчества и хоровые дирижеры отмечают важные достоинства и особенности вокально-ансамблевого письма Танеева, основываясь, как правило, на Двенадцати хорах ор. 27 (см.: Попов, 1947; Ольхов, 1971; Чуков, 1975 и др.). Мастерство Танеева — автора хоров выражается здесь ярко и многообразно: в обращении к разнообразным составам, в умелом пользовании наиболее хорошо звучащими регистрами и солирующими партиями. Многочисленны темброво-кolorистические находки: чередование соединений однородных голосов («Посмотри, какая мгла»), использование чистых хоровых красок в изложении мелодии («На могиле»), перекрещивание партий, имитирование темы неоднородными голосами, имитации с удвоениями (яркий эффект: сопрано + альты — тенора + басы в хоре «Развалину башни...»; сопрано + тенора — альты + басы в «Восходе солнца»), сопоставление плотных и разреженных фактур, собственно тембровое варьирование (передача тематического материала из одной группы или партии в другую — примеров масса).

Последний, наименее известный и совершенно неисследованный цикл хоров ор. 35 во многом отличен от предыдущего. Но обнаруживаются и существенные черты общности в понимании композитором жанра, в образных сферах и даже, как ни странно, в поэтических текстах. Хотя поэзия К. Бальмонта кажется далеко отстоящей от мира Полонского, а тем более Тютчева и Хомякова, есть и в ней мотивы, связанные с мировосприятием Танеева. Но еще раньше должна быть понятна «историческая ситуация» этого поэта в период между двух революций. Бальмонт воспринимался и оценивался современниками как одно из ярчайших, влиятельнейших явлений русской литературы. Андрей Белый (близкий Танееву литератор, о чем здесь уже говорилось) принадлежал к числу пламенных поклонников Бальмонта. Он много писал о Бальмонте («Весы», 1904, № 1), как и А. Блок («Новый путь», 1904, № 1 и 6), и Ин. Анненский («Книга отражений», 1906), и К. Чуковский («От Чехова до наших дней», 1908), и еще один близкий знакомый и соавтор Танеева — Эллис («Поэты-символисты», 1909).

Немаловажным фактором была и общественно-политическая позиция К. Д. Бальмонта в тот период. Поэта захватили события

первой русской революции, он напечатал за границей серию революционных стихотворений, и эти «красные» стихи сделали возможным его возвращение в Россию лишь после манифеста 1913 года. Приезд Бальмонта сопровождался горячими акциями литературного мира, вообще интеллигенции. Именно в этот момент и обратился к поэзии Бальмонта Танеев. Есть основания думать, что он пользовался десятичным изданием (1908—1913).

Не менее важно другое: особенности самих стихотворений. Музыкальность (ритмическую гибкость, звукописное богатство аллитераций и т. д.) и виртуозное стиховое мастерство поэта отмечали всегда и постоянно. Но для оценки танеевского выбора существеннее идейно-образная сторона поэзии. А в поэзии Бальмонта того времени были мотивы, близкие «космогонии» Тютчева и Хомякова. В авторском предисловии утверждается: «Огонь, Вода, Земля и Воздух — четыре царственные Стихии...» (Бальмонт, 1908, с. VII). О своем творчестве он говорит, что оно «началось под Северным небом. ..., чрез долгие скитания по пустынным равнинам и провалам Тишины, подошло к радостному Свету, к Огню, к победительному Солнцу» (там же, с. VIII).

Конечно, «тональность» и поэтика этих строк ближе экстатичности Скрябина, но концепция «от мрака к свету» безразлична и в связи с Танеевым. Вообще, «Тишина», «Безбрежность», «Звезды», «Море», «Хаос», «Небо», «Эфир» — все пишется с заглавных букв, персонифицируется. Очевидно, это дало право С. А. Венгеру — одному из самых проникательных теоретиков и историков новейшей отечественной литературы — прийти к следующему суждению о Бальмонте (какое интересное для нашей темы сопоставление имен!): «Он, после Тютчева, самый проникновенный среди русских поэтов пантеист. Но собственно живую, реальную природу — дерево, траву, синеву неба, плеск волны — он совсем не чувствует и описывать почти и не пытается. Его интересует только отвлеченная субстанция природы как целого... на первый план выдвигается стремление к синтезу, к философскому уяснению общих основ мировой жизни» (Венгеров, 1911, стб. 929). Лучшие стихотворения Бальмонта обнаруживают философичность, стремление к познанию мира. В книге «Будем как Солнце» он говорит о желании служить источнику света и добра:

Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце,
А если день погас,
Я буду петь... Я буду петь о Солнце
В предсмертный час

В сопоставлении имен Тютчева и Бальмонта Венгеров, собственно говоря, идет вслед за самим поэтом: в качестве эпиграфа к лирическим поэмам «Мертвые корабли» (1898) Бальмонт берет строку из Тютчева — «Есть некий час всемирного молчанья».

Разумеется, несопоставимы масштабы названных поэтов, а в поэзии Бальмонта, особенно позднейшей, была и поверхность, были и другие, менее привлекательные и весьма чуждые Танееву черты «декадентства», индивидуализма, манерности, эк-

зотичности и т. п. И тут наступал момент отбора, выбора. Плодовитейший автор, Бальмонт в десяти томах упоминавшегося собрания опубликовал тысячи стихотворений, из которых Танеев отобрал для ор. 35 шестнадцать, формируя собственный цикл⁸.

Строению цикла и музыке хоров ор. 35 в музыкаловедческой литературе почти не уделялось внимания. А в них много новых черт, новые грани танеевского вокально-ансамблевого письма. Прежде всего — состав: мужской хор. Как и в других случаях, этот факт был обусловлен связью с определенным коллективом: Певческим союзом пражских учителей. В его репертуар входили «Ноктюры» и другие сочинения Танеева. Будучи в Праге в конце 1911 года, он слышал в исполнении этого хора своего «Прометея». В архиве композитора сохранилось письмо пражан от 11 февраля 1911 года (В¹¹, № 1480), в котором Сергей Иванович карандашом подчеркнул их просьбу «подарить» какое-нибудь музыкальное произведение — написать что-нибудь для этого общества, существовавшего к тому времени всего два года и нуждавшегося в поддержке.

Судя по печатным и архивным материалам, Танеев написал в 1912—1913 годах шестнадцать хоров: тетрадь I (№ 1—4) — на 3 голоса; тетрадь II (№ 5—8) — на 4 и 5 голосов; тетрадь III («Морские песни», № 9—12) — на 4 и 6 голосов; тетрадь IV (№ 13—16) — на 4 голоса. Однако тетради II и IV из печати не вышли (может быть, в связи с начавшейся мировой войной или по другим причинам). Законченные чистовые рукописи неизвестных номеров в отечественных архивах не обнаружены. Не привели к успеху и поиски в Праге. В небольшом архиве Певческого союза пражских учителей удалось найти только литографированные издания нескольких хоров из I и III тетрадей⁹. Все это делает затруднительным анализ цикла в целом. Затруднительным, но все же возможным благодаря сохранившимся автографам.

Это прежде всего две эскизные тетради (ГЦММК, ф. 85, № 315, 316) и ряд разрозненных материалов (ГДМЧ, В¹, № 226 — 233, 240). На рукописях сохранились даты, уточняющие прежние представления: «Зальцбург 19/6 дек. 1911» (эскиз «Призраков»; ГЦММК, ф. 85, № 316); «Москва 22 дек. 1913 воскресенье» (фрагмент чистовой партитуры «Молитвы»; ГДМЧ, В¹, № 226).

Особенно интересна толстая сшитая от руки тетрадь (№ 315), составленная из трех тонких тетрадей, на обложках которых красным карандашом помечено: «I», «II» и «III». На обороте обложки первой из тетрадей — перечень хоров, первоначальный план цикла (около каждого названия — указание соответствующей страницы издания Бальмонта). Наличие трех тетрадей и перечень позволяют сделать вывод, что на раннем этапе компози-

⁸ К примеру, напечатанные в первом томе книги стихов «Под северным небом», «В безбрежности» и «Тишина», из которых взята большая часть текстов, содержат: первая — 51 стихотворение, вторая — три цикла (34, 35 и 27 стихотворений) и третья — двенадцать циклов (от 7 до 21 в каждом).

⁹ Автор выражает глубокую признательность д-ру М. Куне за помощь в разыскании и предоставлении найденных материалов.

тор планировал цикл из двенадцати хоров, причем и состав и порядок коренным образом отличались от окончательных. Вот этот план, выписанный у Танеева столбиком (опускаем указания страниц издания): «№ 1. Морская песня. № 2 . В пространствах эфира. № 3. Тишина. № 4. Мертвые корабли. № 5 а. Небесная роса. 5 в. Звуки прибой. № 6. Ручей? № 7. Гибель. № 8. Молитва. № 9. Лебедь. № 10. Белый лебедь. № 11. Призраки. № 12. Морское дно». Внутри тетради встречаются неосуществленные эскизы хоров на стихотворения «Дух ветров», «Ручей», «На мотив псалма». Значительны эскизные материалы «Молитвы».

Из материалов клинского архива наиболее законченны и интересны рукописи «Лебедя», в том числе рукописные копии (переписчик) партий скрипки и гобоя. Суммарно материалы двух архивов позволяют судить о музыкальном тексте этого хора с большой полнотой.

Кроме того, в Клину сохранилось шестнадцать небольших квадратных листов нотной бумаги, на каждом из которых зафиксированы название, номер хора и (за исключением № 5 и 7) ноты начальных тактов (В¹, № 234). Возможно, это было сделано для каких-то издательских целей (для каталога?). Так или иначе, учитывая этот материал, мы получаем возможность составить представление о драматургии, тональных планах, а в определенной мере о характере музыки почти всех номеров и цикла в целом. Во всех случаях нам известны тексты стихотворений. Наши данные выглядят следующим образом (эскизы изданных хоров не включены):

Название	Тональность	Темп	Сохранившийся материал
1. Тишина	As	Andante sostenuto	Издание
2. Призраки	g	Vivace [†] fantastico	«—»
3. Сфинкс	a	Andante tenebroso e pesante	«—»
4. Заря	c	Andante sostenuto	«—»
5. Молитва	d	[средний]	Эскизы: чист. рук. (закл. тт.)
6. В пространствах эфира	A	[подвижный]	Эскизы; 2 л. чист. рук.; нач. тт.
7. И сон и смерть	—	—	—
8. Небесная роса	As	[средний или медленный]	Эскизы; нач. тт.
9. Мертвые корабли	d	Lento pesante	Издание
10. Звуки прибой	f	Allegro strepitoso	«—»
11. Морское дно	fis-Des	Allegro tempestoso	«—»
12. Морская песня	d(F, D)	Adagio tenebroso	«—»
13. Тишина	G	Allegro energico	«—»
14. Гибель	g	Allegro	Эскизы; нач. тт.
15. Белый лебедь	F	[средний]	«—»
16. Лебедь ¹⁰	As(f?)	[средний]	Эскизы: парт. скр. и гобоя (копия) 1 л. чист. рук.; нач. тт.

¹⁰ Единственный хор с инструментальным сопровождением; в автографе зачеркнуто «обое solo», написано «скрипка solo».

Может быть, это прозвучит тавтологией, коль скоро речь идет о мужском хоре, но первое, что обращает на себя внимание, — мужественный характер музыки. Отчасти с этим связано (или этим обусловлено) обращение к мужскому однородному составу, с его большими динамическими возможностями, сильной и дифференцированной звучностью. Даже изысканные, иногда грешащие красотой образы и строки поэта трактованы ясно, «классично» (например, «Тишина») — в них выступает на первый план гибкая, певучая мелодия, прозрачное голосоведение. Образы мрака, смерти или разрушения («Сфинкс», «Мертвые корабли», «Звуки прибоя») суровы и сдержанны (октавные унисоны, «пустые» квинты, звучание *ff*, натуральные лады, в других случаях хроматизмы). Могуче звучат утвердительные темы в «Заре» и «Морской песне», завершающих I и III тетради. Но нельзя сказать, что поэтика Бальмонта не оказала влияния на образный строй танеевского цикла. Мотивы безысходности, разочарованности, воплощенные в «Сонете Микеланджело» из цикла «Ночи», зазвучали во многих хорах ор. 35 с большой силой. Видимо, эти мотивы, ярко выраженные вообще у русских декадентов (термин из словаря той эпохи), были восприняты Танеевым как характерные.

От цикла ор. 27 бальмонтские хоры отличаются двумя, казалось бы, противоположными, но органично воплощенными в них тенденциями: к скупости, порой аскетизму средств и к красочности звучания. В известных нам восьми хорах (нет оснований думать, что в других дело обстоит иначе) не встречаются сколько-нибудь сложные полифонические приемы и формы. Часто используются сопоставления солирующей группы с аккордовым, вариационным, имитационным изложением.

Минимальными, казалось бы, средствами достигается впечатление грозного, кошмарного Сфинкса — «чудовищной мечты».

158

Andante tenebroso e pesante

ff

Т. *ff*

Сре - ди пес - ков пу - сты - ни ве - ко - вой, без -

Б. *ff*

. Моль - ный Сфинкс ца - рит на фо - не но - чи,

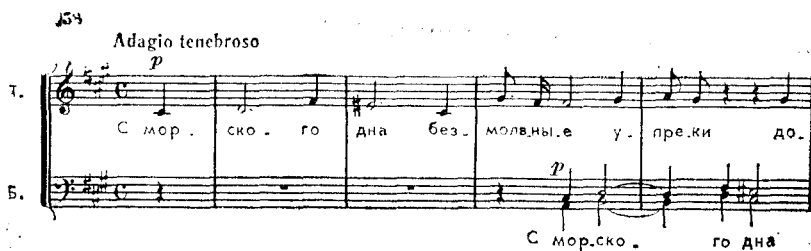
В отличие от предыдущего хора («Призраки»), где есть две теноровые партии и одна басовая, здесь одна теноровая и две

басовые. Сильная, плотная звучность — и почти предельно высокая (*фа* — *соль* во второй октаве) и потому напряженно звучащая тесситура теноров. Нисходящие хроматизмы, сочетающиеся со скачками, — типичные признаки танеевской инструментальной мелодики (*до* — *соль* — *фа-диез*: вспомним 2-й квартет и 4-ю симфонию!):



При многообразном и легкодоказуемом соответствии этих пес художественным нормам XX века сильны и их связи с романтическим искусством: «Призраков» — со «Сном в летнюю ночь» Мендельсона, «Сфинкса» — с унисонными местами шубертовского «Зимнего пути», со «Сфинксом» Шумана, а также и с «Катакомбами» из «Картинок с выставки».

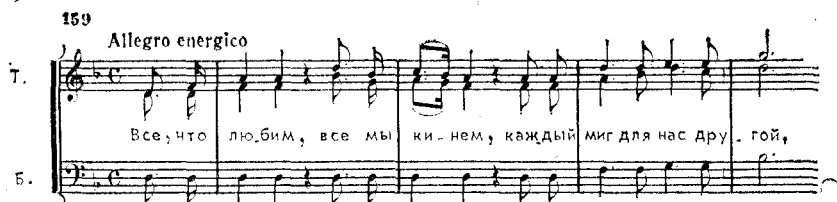
Не менее выразительный, скорбно-экспрессивный характер достигается простыми средствами (унисон теноров, каноническое вступление басов) в «Морском дне». Здесь, как когда-то в «Сонете Микеланджело», полифоническое изложение служит созданию образа мрачного оцепенения:



Ор. 35 — безусловно, единый цикл, причем единство его утверждается композитором сложно и многообразно. Прежде всего очевидно деление его на четыре цикла-тетрады, в каждой из которых доминирует определенный круг образов. I тетрадь определяют образы ночи и ее исхода — зари: «нежно-палевая заря» есть в № 1 («Тишина»); «Заря» называется № 4 (возникает обрамление); лесные ночные призраки в № 2 и ночная пустыня в «Сфинксе». Стремление взглянуть в ночь с разных точек зрения, понять разные облики ее сущности, заметное уже в ор. 23, выступает в I тетради бальмонтских хоров еще более явственно. Возникает аналогия с хорошо знакомым Танееву искусством французских

импрессионистов (сериями К. Моне «Руанский собор» или «Стол сена»). Собственно, этот принцип заложен в циклах Бальмонта «Тишина», «Кошмары», «Мертвые корабли», «В царстве льдов» и других. «В каждой мимолетности вижу я миры, | полные изменчивой, радужной игры», — писал Бальмонт. Справедливо утверждает исследователь поэзии этого периода В. Н. Орлов (1969, с. 44): «Ранние сборники Бальмонта — это лишь преддверие русского символизма. Творческий метод и манеру Бальмонта гораздо ближе и точнее характеризует другое слово, а именно — импрессионизм».

Такое же внутреннее объединение есть и у следующих тетрадей. Так, третий малый цикл — «Морские песни», мир моря, в который вмещаются и образы гибели («привиденья кораблей»), и сфера жизненной энергии. Помеченная *Allegro energico* песня моряков (двухорная и одна из самых масштабных — 121 такт, № 12) начинается дружным запевом (невольная ассоциация — «Моряки» К. П. Вильбоа):



Правда, в отличие от действенных хоров из цикла на слова Полонского, этот хор завершается *pp*, просветленно (одноименный мажор, *morendo*): «Будем грезить о волне».

В каждой тетради есть хоры подвижные и медленные, образы лирические и драматические, есть логика тональных соотношений, что в самом общем виде ассоциируется с инструментальным циклом. Есть и ясные признаки объединения всех шестнадцати хоров в «макроцикл» (№ 1, 8 и 16 — ля-бемоль мажор; при этом весьма близка даже мелодика крайних хоров — «Тишины» и «Лебедя»).

Жанровость выражена в бальмонтовском цикле изредка и к тому же неявно, в наибольшей мере — в прекрасном, открывающем I тетрадь хоре «Тишина», где сочетаются черты ноктурна и колыбельной и дуэт двух голосов (в разных сочетаниях) звучит на фоне третьего (педаль). Все развитие вырастает из начальной полевки:



Особенно красочен конец хора, его прозрачная, легкая, замирающая звучность на фоне отдаленно напоминающих «колокольность» кварт и квинт басов. Последний хор также заканчивается «*morendo*», *ppp* (рукописи партий скрипки и гобоя).

Ни один из русских композиторов, работавших до Танеева или одновременно с ним, не написал такого количества значительных, во многом новых по содержанию и языку произведений для хора. Именно Танеев поднял значение этого жанра на новую ступень. Прав Б. В. Асафьев, утверждавший: «Два последних цикла хоров на тексты Полонского и Бальмонта, безусловно, являются высшим достижением классического стиля русской хоровой культуры до-революционной эпохи» (Асафьев, 1979, с. 132).

КАНТАТА «ПО ПРОЧТЕНИИ ПСАЛМА». НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ ЗАМЫСЛЫ

Во 2-й кантате Танеев выступает продолжателем собственной традиции — «Иоанна Дамаскина». Другие замыслы в этом жанре — «Легенда о Константиантском соборе», «Три пальмы» и «Саул» — остались неосуществленными.

До известной степени об этих замыслах позволяют судить сохранившиеся материалы. Небольшая поэма А. Н. Майкова посвящена легендарному Константиантскому собору, призванному решить судьбу Яна Гуса — оправдать или отправить на костер. В легенде говорится, что Гуса чуть было не спасло пение соловья, раздавшееся в разгар дебатов и отвлекшее судей, но один из них, старец, решил, что в образе соловья был сам дьявол, и герой был осужден. В архиве Танеева сохранилась эскизная тетрадь с переписанным текстом и довольно обширными музыкальными набросками (В¹, № 176). Текст Майкова разделен на две части, Танеев задумал написать всего шестнадцать номеров. Заранее намечены некоторые тональности: после № 1 — речитатива — идет хоровая fuga до минор. Последний хор (№ 16) также предполагался в до миноре. Структура кантаты основана на чередовании речитативов, хоровых, сольных и ансамблевых номеров.

Аналогичный материал освещает замысел «Трех пальм» (№ 117). Известное стихотворение Лермонтова выписано в начале эскизной тетради, и здесь же намечена разбивка его на восемь номеров: № 1. Речитатив (тенор) — «В песчаных степях аравийской земли»; № 2. Хор — «Родник между ними из почвы бесплодной»; № 3. Речитатив, хор, тенор соло — «И многие годы неслышно прошли»; № 4. Хор женский — «На то ль мы родились, чтоб здесь увядать?»; № 5—7. Речитатив (тенор) и хор — «И только замолкли», «Но только что сумрак на землю упал», «Когда же на запад умчался туман»; № 8. Хор (Largo) — «И ныне все дико и пусто кругом».

Если начало работы над «Легендой о Константиантском соборе», судя по дневнику, можно отнести к 1898 году, то датировать материалы «Трех пальм» не удастся.

Наконец, довольно скупые документы (В¹, № 177) относятся к проекту кантаты «Саул» («Саул и Давид?»). Видно лишь, что сочинение проектировалось в двух частях (вторая — в пяти но-

мерах) и что композитор прорабатывал много литературных источников: в частности, известно, что он читал «Саула» Дж. Байрона в переводе М. Л. Михайлова и «Подражания псалму XIV» Н. М. Языкова. Этот нереализованный план относится к последним годам жизни Танеева.

Совершенно очевидно, что все эти неосуществленные замыслы кантат не были вполне органичными для сферы, которую мы осознаем и определяем сейчас как «танеевскую» и которой, очевидно, благодаря присущей ему глубине самосознания, оставался верен сам автор. Неоконченные симфонии были бы (и суть) «нетанеевские», не опубликованные автором бытовые лирические романсы — тоже, и концерты были бы в чужих руслах. Удивительно, с каким упорством этот композитор, впитавший так много традиций, все свое здание воздвигавший на разных традициях, искал — и находил! — нечто свое, особенное. Кантатный жанр был для него «своим» лишь в лирико-философском наклонении. Тут он, претворяя импульсы давних эпох, выступал со своим новым в русской музыке словом. По воспоминаниям А. К. Глазунова, относящимся к последнему периоду жизни Танеева, Сергей Иванович говорил: «Какая богатая, неиспользованная еще область — русская оратория» (цит. по: Бернандт, 1983, с. 235).

Стихотворение А. С. Хомякова «По прочтении псалма» как нельзя более отвечало потребностям композитора. Была причина очень личная, биографическая — о ней рассказывает в воспоминаниях о Танееве Модест Ильич Чайковский: «Высшим и нетленным свидетелем до смерти не погасшего сыновнего чувства Сергея Ивановича явилась грандиозная и потрясающая кантата на текст стихотворения А. Хомякова „По прочтении псалма“. Оно было из любимейших Варвары Павловны и одним из первых, которым она научила Сереженьку. Так он сам говорил мне» (Чайковский, 1925, с. 92). Вторая кантата имеет посвящение: «Памяти матери моей Варвары Павловны Танеевой». Утрату матери в 1889 году Сергей Иванович переживал очень тяжело и память о ней хранил постоянно.

Хотя в годы создания кантаты «По прочтении псалма» Танеев уже не вел дневник и отклики его на события первой мировой войны неизвестны, события столь огромного значения не могли не сыграть роли в обращении к высокогуманистическому тексту, содержавшему призыв к деятельному служению высшим целям человечества. «Всенощное бдение» Рахманинова, премьеры которого почти день в день совпала с первым исполнением танеевской кантаты, тоже было своеобразным откликом на разразившуюся катастрофу, размышлением о судьбе и нравственном долге человека. В этом же ряду нельзя не вспомнить и «Братское поминовение героев» памяти жертв первой мировой войны, годом позже созданное А. Д. Кастальским.

Вообще, жанр кантаты в годы между двумя русскими революциями впитал и отразил важнейшие духовные искания отечественной музыки. Здесь, наряду с кантатой Танеева, должна быть назва-

на вокально-симфоническая поэма «Колокола» Рахманинова (1913) — размышление о смысле человеческой жизни, окрашенное в трагические, безысходные тона. В контекст русской музыки периода 2-й кантаты Танеева, конечно, было включено творчество позднего Скрябина. При всем различии (более того, противоположности) философско-эстетических концепций, Танеев не прошел мимо самой грандиозности скрябинских творений. Он неоднократно слушал «Прометея», с его мощной кодой (здесь и оркестровое tutti, и орган, и хор, и колокол). Он знал, что в последние годы Скрябиным владел замысел «Мистерии», и хотя относился к этому замыслу достаточно скептически, не мог не чувствовать его глобальности и всеохватности. Мотивы самоутверждения (у Танеева — мотивы утверждения высшей любви и разумности) объединяют этих столь различных художников. Скрябинские «кличи» как и скрябинские «томления», явственно отозвались в кантате старшего музыканта.

Обобщенно-философское стихотворение Хомякова было созвучно нравственным поискам части прогрессивной интеллигенции начала века; в искусстве этого времени сохранялся интерес и к жанру псалма.

В европейскую литературу псалмы, как известно, пришли из древнееврейской, сформировав особый жанр философской лирики. Русская поэзия знала немало поэтических обработок псалмов — Ломоносова, Державина, менее крупных поэтов.

Полтора столетия, отделяющие нас от деятельности Хомякова, определили позитивное в его творчестве. Страстная проповедь идеологии славянофильства (а славянофилы долгое время, при царе Николае I, составляли тайное, подпольное общество — лишь при Александре II с них был снят полицейский надзор) оказывается для нас сегодня менее существенной, имеющей ограниченно-историческое значение. На первый план выступает гуманистический пафос поэта-«любомудра». Хомякова высоко ценили многие выдающиеся деятели русской мысли и культуры. А. И. Герцен, неоднократно упрекавший Хомякова в славянофильских заблуждениях, писал после его кончины: «Еще один из замечательнейших деятелей в мире Русской мысли и Руского сознания кончил свою жизнь. ...Не во всем согласные с ним, мы высоко ценили и огромные дарования А.С. Хомякова, и благородную жизнь его...» (Герцен, 1962, с. 704).

С симпатией отзывался о Хомякове Н. Г. Чернышевский. Известны высказывания о Хомякове-поэте А. С. Пушкина. В предисловии к «Путешествию в Арзрум» он упоминает о Хомякове, написавшем «несколько прекрасных лирических стихотворений» (Пушкин, 1964, с. 639). Ценил этого поэта Л. Н. Толстой. Резко не принимали Хомякова-славянофила В. Г. Белинский и Н. А. Добролюбов, что в значительной мере было обусловлено конкретной исторической ситуацией.

В последние годы появились работы, многосторонне оценивающие творчество Хомякова. Один из литературоведов отмечает

важную особенность поэта, интересную в связи с мировоззрением Танеева: пантеизм как «некий художественный принцип: изображение мира в его неразрывной цельности, изображение в единстве природы и человека, космического и земного» (Маймин, 1968, с. 76; см. также: Маймин, 1979). Другой автор отмечает особенность, которая, как мы видели, всегда привлекала композитора: «...обобщения, оперирование крупномасштабными образами. В его творчестве почти начисто отсутствует подробность, детализация, изображение вблизи» (Егоров, 1969, с. 44).

Как было с Полонским и Тютчевым — авторами, на стихи которых писал Танеев, — творческое наследие Хомякова привлекало большое внимание в начале XX века. Достаточно сказать, что Полное собрание сочинений в восьми томах вышло именно в эти годы (М., 1900—1907). Шеститомное собрание вышло в Петрограде в 1915 году — в год завершения кантаты Танеевым! Выраженное в творчестве Хомякова предчувствие неких глобальных катаклизмов было как эстафета воспринято А. Блоком.

Танеев не мог пройти мимо изданий Хомякова и работ о нем, тем более, что о Хомякове писали люди из достаточно близкого Танееву окружения: А. И. Кирпичников, П. И. Бартенев.

Многое вело Танеева к Хомякову. Биографически-личное опять пересеклось с характерным для эпохи. Есть данные, что Танеев замыслил кантату (или хор?) на слова Хомякова задолго до ее осуществления. Об этом говорит, в частности, эскизная тетрадь типа записной книжки, где в перечне-плане будущих сочинений между «III. Г[еро] и Л[еандр]» и «V. Квintет ф. п.» помечено: «IV. Земля тр[епещет]». Фортепианный квинтет написан в 1910—1911 годах, и еще до этого зафиксирована приведенная первая строка стихотворения «По прочтении псалма» (В¹, № 418).

В личной библиотеке Танеева сохранился драгоценный, никогда еще не упоминавшийся материал (В¹², № 97): издание стихотворений А. С. Хомякова (М., 1881, 160 страниц), переплетенное вместе с изданием стихотворений Ф. И. Тютчева (М., 1886, 210 страниц). С точки зрения творческого процесса Танеева очень существенно, что книга стихотворений Я. П. Полонского, проанализированная ранее, — отнюдь не единственный документ такого типа.

На титульном листе томика Хомякова Танеевым помечено: «на стр. 51, 53, 64, 74, 86 написать». На упомянутых страницах подчеркивания и пометки около стихотворений: с. 51—К*** («Когда гляжу, как чисто и зеркально»); с. 53—«Элегия» («Когда вечерняя спускается роса», помечено «Дуэт»); с. 64 — «Лампада поздняя горела» и др. Ни одно из этих намерений выполнено не было. На с. 116 после стихотворения «Вечерняя песнь» — потный набросок в ля-бемоль мажоре (три такта двуручного изложения).

В оглавлении подчеркнуты два стихотворения: «Мы — род избранный» (с. 112—113) и «По прочтении псалма» (с. 139—141). Первое из них (неиспользованное) показывает, что Танеев целе-

направленно искал именно у этого поэта текст определенного содержания: оно очень близко второму — тому, которое легко в основу кантаты. Но по художественным достоинствам оно неизмеримо бледнее, в нем нет конкретной образности (и даже картинности), присущей «По прочтении...»

Стихотворение, выбранное Танеевым для кантаты, содержит обобщенную философскую мысль: смысл существования человека — не пассивное преклонение перед высшими силами, не воскурение фимиама божеству; единственный «дар бесценный» — утверждение нравственного идеала в жизни, в человеческой деятельности.

Стихотворение «По прочтении псалма» Танеев смотрел с карандашом в руке. Им сделаны пометки, имеющие отношение и к тональному плану, и к формам цикла. Возле первой строфы («Земля трепещет; по эфиру|Катится гром из края в край») сделана пометка «e-moll» (намерение, оставшееся нереализованным). В третьей строфе Танеев решительным Г-образным знаком отделяет две последние строки и ставит «F» (в данном случае, видимо, Fuga):

К чему мне пышных храмов своды,
Бездушный камень, прах земной?
Я создал землю, создал воды,
Я небо очертил рукой!

Действительно, в этом месте начинается трехголосная fuga, завершающая I часть. Выделяет Танеев и вопросы, стоящие в начале следующих строф: «К чему мне злато?», «К чему куренья?», «К чему огни?», и — в начале предпоследней строфы — «Твой скуден дар». Предусмотрен повтор последней строфы, что очень важно, и в конце этого от руки дублированного текста поставлено *ff* (апофеоз).

Десять строф — сорок стихотворных строк, довольно коротких, стали основой огромной, монументальной кантаты, длящейся около полутора часов (два концертных отделения). В кантате три большие части, по исполнительским средствам разделяющиеся следующим образом:

- I. № 1. Хор. № 2. Двойной хор. № 3. Хор (фуга).
- II. № 4. Хор (фуга). № 5. Квартет. № 6. Квартет и хор.
- III. № 7. Интерлюдия (орк.). № 8. Ария. № 9. Двойной хор (фуга).

(Номера I и III частей исполняются без перерыва.)

Разумеется, «распеть» сорок небольших строк в грандиозное сочинение можно было при условии многочисленных повторов, и это стало уязвимым местом кантаты. В западноевропейских мессах и других аналогичных жанрах повторы слов — вещь обычная, но сами слова в этих случаях — неизмеримо более краткие, веками отстоявшиеся. Многократные повторы текста Хомякова выявляют истинное несовершенство стихов. Композитор стремится создать менее напряженные в полифоническом отношении отрезки для экспонирования литературного текста.

Стихотворение Хомякова разделяется на три основные смысловые части. Сначала говорится о том, что делает богопослушный народ в честь своего божества: строит храмы, «И храмы золотом блещут. И в них курятся фимиамы, И день и ночь огни горят». Это занимает две строфы. Следующие шесть строф — как бы постепенное отвержение всех этих пышных, но в сущности жалких даров. Последние две строфы — утвердительные. Отринув ненужное, поэт формулирует истинные ценности:

Мне нужно сердце чище злата
И воля крепкая в труде;
Мне нужен брат, любящий брата,
Нужна мне правда на суде!..

Танеев, стремясь создать монолитную композицию, употребляет для этого множество средств, о которых скажем далее, и в число этих средств, создающих непрерывность, входит разбивка стихотворения. Уже в рамках I части кантаты начинается вопрос-ответная срединная часть хомяковского стихотворения (№ 3). Тем самым № 4 по смыслу прямо продолжает предыдущий, хотя и открывает новую часть кантаты. Первая строка предпоследней строфы рассечена: «Твой скуден дар» принадлежит 7-му номеру, а «Есть дар бесценный» и следующие до конца строфы — 8-му (последнее четверостишие повторяется в 9-м, заключительном номере). Таким образом, по содержанию № 1—2 являются «завязкой», № 3—6 — развитием, № 7—9 — разрешением.

В строительстве крупной формы Танеев широко пользуется контрастами, также способствующими восприятию целого. Так, № 2 выделяется — между № 1 и 3 — своей напевностью, красочностью, изобразительностью. В зоне кульминации появляется оркестровая интерлюдия (№ 7). Это и кульминация, и одновременно итог предшествующего развития, самый драматический и синтезирующий весь тематический материал номер кантаты. Максимальная, по сравнению с другими, тональная неустойчивость этой части как бы требует разрешения, вызывает к нему и получает его в следующих частях. Таким образом, нельзя сказать, что вся III часть кантаты носит разрешительно-утвердительный характер (как в двух заключительных строфах хомяковского стихотворения). За этим единственным почти, чисто оркестровым номером следует единственная ария — соло низкого женского голоса. Удивительный, убеждающий контраст! Большую мудрость и человечность проявил композитор, поручив ключевые слова — *credo* не только этого произведения, но всего своего творчества — вначале певице-солистке, отдельному Человеку, произносящему их как бы от себя лично.

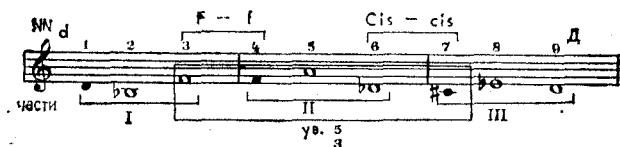
Между этими контрастными номерами автор протягивает связующую нить. Он разделяет на две части строку «Твой скуден дар. Есть дар бесценный»: первую половину поет хор в конце оркестровой интерлюдии, вторую — алыт в начале арии.

Основная аналитическая проблема 2-й кантаты — музыкальная драматургия. Совмещение разномасштабных форм в одновремен-

ности создает многоплановость и непрерывность развития. Кантату в целом можно понимать так: I часть — экспозиция, II часть — развитие, III часть — реприза и кода. В I и III частях выходят на первый план быстрые темпы (финальный номер, начинаясь медленно, приходит к буквальному повторению темпа $\text{♩} = 144$ 1-го номера); во II части преобладают медленные темпы и торжественно-лирический характер. С точки зрения некоей «сверхформы» (огромного сонатно-симфонического цикла), I часть — сонатное Allegro, II часть — скерцо и Adagio, III часть — финал. I часть, в свою очередь, являет черты цикла: № 1 — Allegro, № 2 — Andante, № 3 — Allegro (фуга). И сам по себе 1-й номер обладает чертами сонатности (с зеркальной репризой). Последний (9-й) номер — полная сонатная форма с кодой. В целом можно сказать, что Танеев сочетает здесь принципы формообразования своих симфонических и камерных циклов с принципами, идущими от «Иоанна Дамаскина» (трехчастная композиция с большой внутренней ролью вариационно-вариантного развития). Это совмещение разных циклических принципов обуславливает почти энциклопедическое богатство форм и в то же время слитность целого.

Единство и стройность архитектоники обеспечиваются тонально-гармоническими средствами. Известные теоретические положения Танеева о тональности высшего порядка (см.: МД, 1952, с. 226—228) с большой убедительностью реализовались в его последней кантате.

В целом тональный план кантаты можно представить следующим образом:



Из схемы видно, что в кантате есть главная тональность — ре (минор — мажор); это тональность первого и последнего номеров, а не просто наиболее часто встречающаяся. Тем самым соблюдаются законы тональной репризности, идущие от сонатно-симфонического цикла. Связи между отдельными частями на границах I—II и II—III частей осуществляются — через связи между соседними номерами — прямыми сопоставлениями одноименных тональностей.

Тональный план, на первый взгляд довольно пестрый, на самом деле пронизан глубокой закономерностью. Сердцевина его — соотношения, дающие увеличенное трезвучие. В дальнейшем мы увидим, что те же отношения реализуются многократно в ткани кантаты на иных масштабных уровнях.

Обращает на себя внимание, что заключительному ре-мажорному номеру предшествуют, как бы окружая его, вводнотоновые тональности двух предшествующих; Танеев уже тогда ощущал полутоновые соотношения тональностей как функционально сопряженные.

Композитор все время наращивает напряжение. В I части находит применение только первая степень родства тональностей, во II появляются более далекие тональности, и самая отдаленная (ре-бемоль мажор) дается в последнем номере этой части. Однако замена ре-бемоль — до-диез показывает, что эта далекая, но вводнотоновая, то есть функционально близкая тональность означает мгновенный возврат в зону непосредственного притяжения к основной тональности — уже на новый лад.

Наконец, в кантате мощно действует излюбленное танеевское средство цементирования циклического произведения — тематические и интонационные связи между частями. Это относится, в первую очередь, к основным музыкальным образам кантаты, сопоставление и развитие которых является подлинной движущей силой произведения.

Особенно большое значение имеет открывающая кантату тема призывного и сумрачного характера — лейттема, состоящая из двух элементов:



Характерные для танеевского музыкального тематизма и уже многократно отмечавшиеся выше в связи с другими сочинениями, начиная с юношеских, чистые интервалы, хроматизмы, тритон и большая септима присутствуют и в этой теме.

Начальный клич расшифровывается в конце 1-го номера (в мажоре) как призыв к истине:



В заключительном номере он сопровождает ключевое слово: «правда» (т. 2—4).



Контрастные образы кантаты «По прочтении псалма» выражены тематизмом разного генезиса и характера. Мягкие очертания мелодии напоминают в начале 2-го номера о песенно-романсовой мелодике:

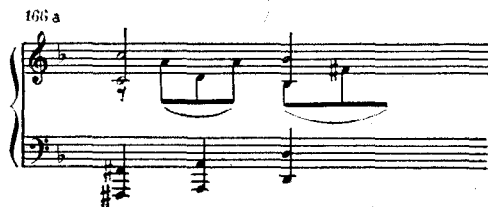


Но из материала того же 2-го номера (ц. 8—9) возникнет чисто танцевский инструментальный тематизм начала 5-го номера:



Уже говорилось о том, что оркестровая интерлюдия (№ 7) суммирует материал предыдущих номеров. Открывается она квинтово-секстовыми ходами вступления. В цифрах 7—10, затем 14 звучат разные фрагменты 1-го номера (кружащиеся инструментальные мотивы, завершающиеся восходящим скачком), потом начальная тема 2-го; тема из № 5 звучит в цифре 23, из № 6 — в цифре 36 и т. д. Одна из тем 4-го номера становится основой фугато (ц. 44, бас), а противосложением — второй элемент темы вступления.

Большое скрепляющее значение имеет лейтгармония кантаты — увеличенное трезвучие. Приводим ряд примеров из разных частей кантаты:



166 б

poco cresc.

166 в

166 г

p espress.

166 д

p cresc. f

без - душ - ный ка -мень,

p cresc. f

без - душ - ный ка -мень,

p cresc. f

без - душ - ный ка -мень,

p cresc. f

без - душ - ный ка -мень,



Такая роль увеличенного трезвучия как в непосредственном звучании музыки, так и в тональном плане, равно как и больше-терцовые последовательности тональностей (фа минор — ля мажор — ре-бемоль мажор), указывает на позднеромантические черты гармонического языка, проявляющиеся в кантате постоянно и придающие ее звуковому миру органическое единство.

Великолепны — и сложны — полифонические формы кантаты. Под конец жизни Танеев полностью подчинил головокругительные технические задачи музыкальному содержанию. Как и в «Иоанне Дамаскине», фуги здесь разные, и тематизм их, соответственно, различный (см.: Протопопов, 1962, с. 142—145; Михайленко, 1977). Тройная фуга с раздельной экспозицией (№ 3) — один из сложнейших образцов полифонической музыки, необходимый, чтобы показать «грандиозную картину созидательных сил природы» (В. В. Протопопов). Тем самым, по наблюдению цитированного автора, Танеев «продолжил начинания Глинки в отношении программного истолкования фуги». Фа-минорная фуга (№ 4) — двойная с совместной экспозицией; сочетание тем создаст экспрессивный и в то же время сдержанный образ на словах «Он там кипит и рвется, сжатый/В оковах темной глубины»:



В О. КО. ВАХ тем. ной глу. би. ны,
сжа. тый в О. КО. вах тем. ной глу. би. ны, >1

Наконец, уникальный в мировой литературе нового времени пример — ария альт (пример 168а) и ее своеобразнейшее продолжение в финальной фуге (пример 168б). Певучая, цельная, хотя и не слишком индивидуализированная в интонационном отношении, тема оказывается материалом для построения многоголосия: отдельные ее фрагменты становятся четырьмя одновременно звучащими голосами двойного хора № 9. В известном смысле это композиторский итог изучения строгого стиля, контрапунктической техники Палестрины, Обрехта.

168а

Альт со сго
Мне нуж. но серд. це чи. ще зла, та,
и во. ля креп. ка. я в тру. де;
мне ну. жен брат, лю. бя. щий бра. та, лю. бя. щий
бра. та, нуж. на мне прав. да на су. де!

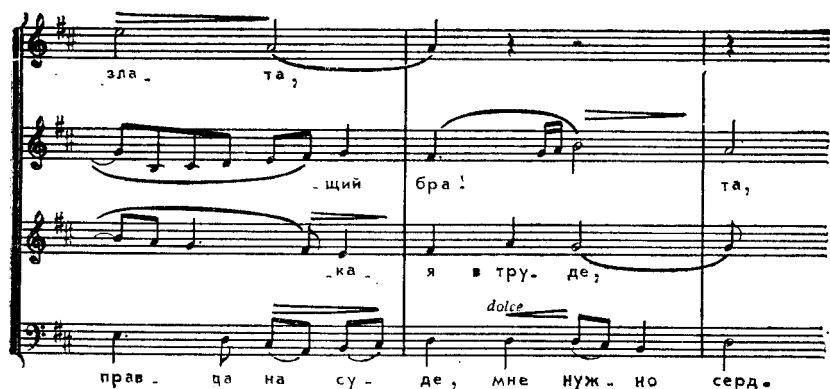
168б

Adagio pietoso

p dolce

1-ый ход

Мне нуж. но серд. це чи. ще
Мне нужен брат, лю. бя. щий бра. та, лю. бя.
И во. ля креп.
Нужна мне



Укрепив на русской почве жанр лирико-философской кантаты, 2-я кантата Танеева органично вошла и в русло отечественного философского симфонизма. С внешней точки зрения это выражается в значительной роли оркестра: «программная» часть музыки, повествующей о бесконечности небес, или о расплавленном металле, влитом «в утробу вековых скал», или о самой земле, которая «со всех своих концов | Кадит дыханьем над росой | Благоухающих цветов», поручена в основном оркестру. По существу же, еще важнее, что в кантате Танеева проявилось характерное для его времени взаимопроникновение симфонического и кантатно-ораториального жанров (8-я симфония Малера, 1-я симфония, позже «Прометей» Скрябина). Справедливо пишет А. И. Кандинский (1973, с. 83) о «Колоколах» Рахманинова как «особой разновидностью программного симфонизма, обогащенного вокальным элементом, поэтическим словом».

Как и Прелюдия и fuga ор. 29, как и другие поздние сочинения Танеева, кантата № 2 представляет современное интонационное и гармоническое содержание в крупной — классической, совершенной по архитектонике — форме. Она практически, творчески демонстрирует жизненность этих форм, к чему так стремился ее автор.

Недавно был опубликован отклик Б. В. Асафьева на исполнение кантаты «По прочтении псалма» Ленинградской капеллой под управлением М. Г. Климова в 1927 году. Асафьев (1980, с. 58) утверждал: «В сущности своей, язык кантаты опережает эпоху на десятки лет вперед, потому что выковывает упругий, героико-выразительный, фресковый стиль большого охвата; это язык мелоса и полифонии. Поэтому-то и близок Танеев нашей современности, потому-то и стоят на очереди проблемы, выдвинутые им как мыслителем. Каждая эпоха ищет своих средств выражения. Сильный язык Танеева и его принципы овладения материалом, выработанные в наблюдении и на изучении музыки неиндивидуалистических эпох, указывают надежный и постоянный путь буду-

щему нашей музыки». Напомним, что Игорю Глебову принадлежал и восторженный отзыв на первое исполнение кантаты в 1915 году (см.: Асафьев, 1915а).

Есть некий закон восприятия ретроспективы творчества, благодаря которому последнее по времени создание композитора (или, во всяком случае, последнее крупное произведение) представляется нам завершающим. Реквием завершает путь Моцарта, Девятая венчает биографию Бетховена, с Шестой прекращается жизнь Чайковского.

Кантата «По прочтении псалма» и завершает, и венчает танеевское творчество. Это подлинно итоговое произведение, хотя, разумеется, не задумывалось как таковое: композитор собирался жить долго и работать с прежней целеустремленностью. Но при этом трудно избавиться от мысли, что, выразив с возможной полнотой идейно-философскую концепцию автора, а также его достижения в жанрах и собственно кантаты, и хоровом, и симфоническом, и вокально-ансамблевым, вознеся его мастерство в сферах полифонии и крупной циклической формы, — кантата исчерпала все названные стороны и черты.

Все же нам известны планы Танеева на будущее, даже конкретные материалы. Но сначала общее наблюдение: на протяжении жизни Танеева огромное число замыслов осталось неосуществленным. Даже сейчас, когда изданы оставленные автором в архиве три симфонии, несколько квартетов и трио, соната для скрипки и фортепиано, десятки оркестровых, фортепианных, вокальных пьес, можно было бы издать большой том разрозненных материалов. Это и II часть квартета до минор, и материалы кантат «Легенда о Константиновском соборе» и «Три пальмы», оперы «Геро и Леандр», массы инструментальных пьес. Невольно напрашивается «контрпараллель» с Чайковским, который или отвергал замыслы на стадии собственно замысла, или погружался в работу — не оторваться! — или, наконец, использовал материал в других сочинениях. Ни один сколько-нибудь оформленный эскиз не мог быть брошен совсем, навсегда. Потому что за каждым стоял жизненный, эмоциональный, личный импульс, в каждый была вложена частица себя — а от этого трудно отказаться. Характер творческих импульсов у Танеева иной, — о таком типе композиторского замысла будет сказано в Заключение.

В поздние годы жизни Танеев был склонен составлять списки предполагаемых, намечаемых сочинений. Так, в уже упоминавшейся эскизной книге № 418, относящейся к периоду после 1905 года, есть набросок I части симфонии ре мажор (дата — 1 января 1910 года); в той же тетради — эскизы других сочинений, а на 1-м листе (в правом углу) — план будущих работ:

- I. — Портр[ет]
- II. — С[аул] и Д[авид]
- II. — [Геро] и Л[еандр]
- IV. — Земля тр[епещет]

- V. Квинт[ет] фп
- VI. — Сон[ата] со скрип[кой]
- VII. — Фп. концерт

В другой, более поздней тетради — следующий перечень:

«Andante E-dur [1 февраля 1912]

Увертюра (?)

[Нотный набросок в си миноре] Пятигорск 31 мая 1913

[Нотный набросок в ля миноре] Селище 24 октября 1912».

В записной книжке на 1913 год (В⁴, № 39) после плана работ на этот год, включавшего три пункта, в том числе сочинение последнего хора и интерлюдии (именно в таком порядке) из 2-й кантаты, — запись: «В будущем: IV. Концертная увертюра E-dur. V. Либретто *Геро* (подготовить материал): а) начальная сцена: Геро одна (выяснить ее [?] сделаться жрицей), б) новая сцена: Леандр собирается плыть второй раз. Науклер собирает товарищей его отговаривать, действие на берегу моря, с) гимн Эросу (дуэт). VI. Саул и Давид. Подробная программа. VII. Концерт для фортепиано d-moll».

Эти планы подтверждаются и дополняются автографами в тетради № 416 (1909—1915). Кроме материала фортепианного квинтета ор. 30, остальные относятся к неосуществленным и даже неизвестным замыслам. Это темы для всех четырех частей фортепианной сонаты фа мажор (Allegro фа мажор, Scherzo фа минор, Andante ре-бемоль мажор, Finale). Это наброски баллады (ре минор) и Марша (си-бемоль мажор), очевидно, для фортепиано. Это свыше десяти эскизов (преимущественно темы) неизвестных фортепианных и оркестровых произведений. Это темы сонаты для виолончели и фортепиано фа мажор (в том числе скерцо ля минор) с датой 9 апреля 1913 года. Это материалы сонаты для скрипки и фортепиано с датой 20 марта 1915 года и, очевидно, последний по времени эскиз неизвестного сочинения. Он представляет собой изложенную одногласно (надо понимать — унисонно, ибо сверху написано: «Bassi») суровую тему с фригийским ладовым наклонением. Характером развертывания («кружение» в пределах терции, всякий раз завершающееся восходящим скачком на все более широкий интервал вплоть до октавы в условиях скрытого двухголосия) эта тема напоминает характерные инструментальные мотивы из 2-й кантаты (№ 1, ц. 3; № 7, ц. 7 и др.).



Если бы Танеев продолжал творить, он, вероятнее всего, оставил бы нам еще одну оперу на античный сюжет, сонаты для разных составов, оркестровую увертюру, фортепианный концерт.

Но этим планам не суждено было осуществиться: кантата «По прочтении псалма» завершает композиторскую биографию Сергея Ивановича Танеева.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги, попытаемся обрисовать некоторые черты эпохи и личности художника в их взаимосвязи, охарактеризовать особенности процесса его творческой работы, наконец, суммировать наблюдения над танеевским стилем и обозначить некоторые аспекты темы «Танеев и отечественная музыка XX века».

Раскрытие «связи времен» — задача, актуальная при исследовании любого явления искусства. Но русская культура второй половины XIX века отмечена особенно интенсивным взаимодействием с тенденциями предшествующего и последующего периодов. Характерно при этом, что такая связь подмечалась самими деятелями искусства. Быть творцом в искусстве и одновременно осознавать себя в нем, определить свое место в цепи художественного развития — такая потребность очень характерна для писателей, художников, музыкантов России того времени.

Формирование С. И. Танеева происходило в 70—80-х годах, когда связи между господствующими философскими и научными воззрениями, с одной стороны, эстетикой и творческой практикой — с другой, стали качественно иными, более значимыми, ибо роль науки, ее место в иерархии духовных ценностей необыкновенно возросли. Именно о периоде, начавшемся в 1881 году, В. И. Ленин говорил, что «...в России не было эпохи, про которую бы до такой степени можно было бы сказать: „наступила очередь мысли и разума“» — «когда мысль передовых представителей человеческого разума подводит итоги прошлому, строит новые системы и новые методы исследования» (Ленин, ПСС, т. 12, с. 331). Биография Танеева дает многочисленные тому подтверждения.

Летом 1875 года девятнадцатилетний музыкант, только что окончивший Московскую консерваторию, совершил вместе со своим учителем Н. Г. Рубинштейном путешествие в Грецию и Италию. Некоторые подробности этой поездки содержатся в са-

мой ранней записной книжке (В⁴, № 20). О стремлении к научно-историческому рассмотрению искусства свидетельствует записанная в ней программа самообразования:

Всеоб[щая] ист[ория]
Ист[ория] литер[атуры]
» музыки
» живописи

Спустя два года там же молодой Танеев вновь связывает искусство с исторической наукой: «Я хочу изучить историю, знать историю, в строгом смысле, это знать *все*. Я вижу картину [...] человек, ее создавший, находился под влиянием того века, той среды, произведений искусства того времени, в которое он жил. [...] Я начну изучать историю. Все другие знания, которые случайно приобрету, я буду группировать около этого центра: все сводить к истории» (ЛТД, 1925, с. 76). Трудно не сопоставить эти рассуждения с «теорией среды» и культурно-историческими концепциями И. Тэна (о знакомстве с трудами французского позитивиста Танеев упоминает в одном из юношеских писем). Эта «программная» запись, отражающая индивидуальные склонности, совпадает с тенденциями времени, с его историзмом и верой в возможности науки.

60—70-е годы были эпохой бурного дебатирования исторических проблем в русском обществе. Достаточно вспомнить, как воспринимался каждый вновь выходящий том «Истории России с древнейших времен» С. М. Соловьева. Ученик Соловьева, тоже крупнейший русский историк, В. О. Ключевский вспоминал, что эта работа Соловьева совпадала с текущими делами его времени, прямо шла навстречу нуждам и запросам современников. Poleмика К. Д. Кавелина и Н. И. Костомарова, осмысление истории своей страны в контексте современности во многих литературных произведениях и другие факты создавали определенную *традицию отношения к истории*. Следование этой традиции мы наблюдаем у Танеева в течение всей жизни; мы уже видели, как непосредственно связывались проблемы истории с животрепещущими событиями 1905 года.

«Удельный вес» истории в круге чтения Танеева очень велик, об этом рассказывает его библиотека, об этом рассказывают его дневники. Это древняя история и новая, отечественная и зарубежная. В первом дневнике, 1895 года, среди упомянутых книг по истории большинство относится к Древней Греции: два атласа греческой истории, две книги об археологических исследованиях Г. Шлимана, книги Р. Пёльмана «Греческая история», П. И. Аландского с таким же названием, В. В. Латышева — «Греческие древности», «Троя». Что же касается других книг, то многие из них принадлежат античным авторам: Аристотелю («Политика»), Демосфену, Аристофану, Фукидиду. Книга Я. Бургхардта посвящена античному изобразительному искусству. Можно предположить, что всестороннее изучение истории Греции было для Танеева задачей этого года. Но и в другие периоды его интерес к антич-

ности не пропадал; например, в 1900 году Танеев приобретает книгу П. Гиро, два тома Геродота, в 1901-м — «Историю Греции» П. Дюрюи, сочинения Плутарха и две книги по истории Рима.

Естественно, что его занимает история своей страны. Он читает труды Д. Флетчера, Ж. А. Рембо, в 1899 году — Костомарова. Запись 20 апреля: «Читал Костомарова. Наши великие князья всея Руси были порядочные мерзавцы. Вообще история наша печальна» (ДП, с. 44). С острым интересом к отечественной истории встречаемся неоднократно: «... больше читал историю Алекс[андра] I Шильдера, чем занимался симфонией. В эти два дня прочел 1-й том», — отмечает Сергей Иванович 29 августа 1900 года (там же, с. 188). В 1902 году упоминается «История Петра Великого» К. Валишевского и т. п.

Интересно привлечь для сопоставления и анализа некоторые явления русской культуры той поры. В 1872 году в Москве открылась первая Всероссийская политехническая выставка, получившая громадный резонанс. Располагалась она около стен Кремля и в самом Кремле (совсем вблизи консерватории!), на открытии ее прозвучала кантата Чайковского, написанная по заказу к этому случаю. Выставка была в центре внимания не только жителей Москвы, но и всей России, о ней много писали в газетах. На основе экспонатов Всероссийской политехнической были следом образованы Политехнический и Исторический музеи. Материалы, посвященные организации последнего, полны пафоса просветительства и исторического знания: «... велик только тот народ, который ясно сознает свое историческое призвание, а ясно сознать можно только то, что знаешь положительно и определенно»; историческое знание вообще выступает как «первая потребность общества» (Музей, 1873, с. 6, 5). Неизвестно, знал ли юноша-Танеев именно эту брошюру, — вполне вероятно, что читал, но это неважно, важнее, что эпоха его формирования «знала» такие помыслы.

Спустя четверть века в Москве возник еще один интересный музей — Античный (ныне Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина). Первоначально он был задуман как университетский музей слепков античных произведений. Танеев был в курсе деятельности Античного музея с первых его шагов, был знаком и состоял в переписке с его организатором профессором И. В. Цветаевым. В специальном здании этого музея, выстроенном в последующие годы, появились и греческий дворик, и ренессансный двор, для показа египетских собраний — египетский зал и т. п. Запланированное, «необходимое» многостиле.

Новое отношение к наследию сопровождалось формированием новых принципов стилеобразования. Стиль архитектуры второй половины XIX века западноевропейские исследователи определяют термином «историзм». В нашей специальной литературе в последние годы утверждается понятие «эkleктика» — отнюдь не в оценочном значении, но как определение «особого художественного феномена, присущего XIX столетию» (Борисова, 1976, с. 5,

271). В архитектуре эпохи жили «прошлые» стили; зодчие искали и в готике, и в классицизме отправные точки для современных решений.

Многочисленны примеры того, как в русской литературе на основе активной переработки разнообразных истоков создавались неповторимые, своеобразные «синтетические» стилевые феномены. Так, в стиле Достоевского прослеживаются черты классической (в широком значении), романтической, так называемой простонародной литературы, а также особенности, присущие Ч. Диккенсу и Э. Т. А. Гофману, авантюрно-детективному роману Э. Сю и т. д.

В свете таких сопоставлений активный интерес Танеева к наследию европейской музыки, к ее основным стилям выступает не как «реликтовость» (слово из рецензии на «моцартианское» произведение этого композитора — ми-бемоль-мажорный квартет), а как знак своего (и будущего!) времени.

Художественный плюрализм проявился очень многообразно и в западноевропейской музыкальной культуре второй половины XIX века. Так, в качестве истоков идейно-образных концепций и музыкального языка Брукнера исследователи называют григорианский хорал, искусство Баха, Керубини, Бетховена, Шуберта, Вагнера, Листа. Особенности творческого облика Регера обнаруживаются в двух основных пластах: барокко (прежде всего музыка Баха) и романтизма. Эти и подобные факты тем более важно учесть, что танеевская эпоха характеризуется также еще более активными, чем прежде, художественными связями русской и западноевропейской культур — подлинным диалогом. В 1876—1877 годах, когда Танеев жил в Париже, там же находился и крупнейший из «передвижников» И. Н. Крамской, бывал в тех же домах, на тех же выставках. Его постоянные размышления — о дальнейших путях развития русского искусства, о том, что делать русским художникам, как найти универсальные решения: «...что обязательно для нас, русских, усвоить себе из того художественного капитала, который накопили здесь, принимая Париж за средоточие художественной жизни? Все это вопросы, на разрешение которых у нас, в России, такая настоятельная необходимость, что мы, если желаем сделать следующие шаги, обязаны их разрешить самым серьезным образом. Конечно, по дороге придется коснуться пересмотра всех теорий и взглядов, существовавших и существующих...» (Крамской, 1965, с. 394).

Двадцатилетний Танеев жадно впитывает французскую культуру («я очень полюбил живопись», «значительную часть остающегося времени употребляю на театры, на смотрение картин» — ЧТ, 1951, с. 17, 18). К этому времени ясно обозначилось совершенно новое направление в живописи — импрессионизм, и яркие «внемusыкальные» впечатления могли сыграть важную роль в представлениях о современном западном искусстве, сложившихся у Танеева на пороге 80-х годов. В «Истории XIX века», написанной французскими авторами, А. Мишель, отдавая должное колористическим находкам импрессионистов, замечает: «С другой

стороны, нельзя не видеть, что в своем исключительном и головокружительном преследовании световых эффектов... они дошли до той стадии, на которой всякая система покрывает сама себя злоупотреблением собственным принципом» (Мишель, 1937, с. 85). Неизбежная историческая ограниченность! Не был свободен от нее и Танеев, утверждая во время следующего своего приезда в Париж, что европейская музыка мельчает, стремится только к утонченному и пикантному. Но одновременно были сделаны и наблюдения поразительно проницательные, уже приводившиеся в главе об «Иоанне Дамаскине». Во всяком случае, здесь завязались важнейшие узлы: оценка современного западного искусства оказалась у Танеева неразрывно связанной с размышлениями о путях развития искусства русского. Исторический опыт должен был помочь выйти из видевшихся тупиков.

Вопросы о том, «что делать» русским художникам (вспомним танеевскую заметку «Что делать русским композиторам?» — см. выше, с. 39), и поиски общих, универсальных решений типичны для многих деятелей литературы и искусства России этого периода. Л. Н. Толстой в историко-литературных размышлениях 70-х годов озабочен ходом развития русской литературы среди «упадка». С. А. Толстая (1978, с. 499) свидетельствует о планах писателя: «Мечтает написать из древней русской жизни. Читает Четьи-Минеи, житие святых и говорит, что это наша русская настоящая поэзия».

Такого рода параллели и аналогии в значительной мере неполны, условны. Конкретное наполнение понятий народности у представителей разных видов искусства (да и просто у крупных художников) было разным, во многом индивидуальным, личным. Но в том, что 70—80-е годы стали для многих русских художников периодом перелома, острых поисков закономерностей развития, сомневаться не приходится. И проблема включенности русского искусства в мировой процесс, никогда не уходящая из помыслов и практики отечественных деятелей, вновь возникла на этом этапе, окрашенная особенностями эпохи. Непримиимые когда-то «западнические» и «почвеннические» теории оказывались теперь разнообразно — и иногда парадоксально — сплавленными.

Но «эпоха Танеева» — это, собственно, не одна, а две эпохи. Его зрелое и позднее творчество приходится на рубеж веков и первые полтора десятилетия XX века — период бурных перемен и важнейших событий в истории России. Глубокие экономические и общественно-политические сдвиги обусловили, как это показал в своих работах В. И. Ленин, наступление в 1895 году нового этапа освободительного движения — пролетарского (см.: Ленин, ПСС, т. 25, с. 93). Танеев пережил эпоху общественного подъема, первую русскую революцию, последовавшую реакцию, начало мировой войны. И если мы говорим о Танееве-композиторе как о связующем звене между двумя эпохами, то это верно и в общекультурном плане. Не случайно на страницах книги возникали имена Тургенева, Л. Толстого, Полонского — и Андрея Белого, Бальмонта.

В попытках понять пристрастие того или иного художника к определенным сферам образности, средствам выразительности, стилевым пластам часто недооценивается категория индивидуального, личного, обусловленного психическим складом, темпераментом, биографией. Многочисленные и разнообразные документы — рукописи, письма, дневники, состав библиотеки, воспоминания современников и многие другие источники — с достаточной полнотой освещают черты личности, вкусы, привычки, поступки Танеева. Из них вырисовывается облик человека, склонного определять жизненные и творческие планы и на протяжении многих лет последовательно воплощать их; человека, обуздывающего стихию чувств силой разума; увлекающегося философией (более всего учением Спинозы), историей, математикой, шахматами; верящего в общественный прогресс и возможность разумного устройства человеческой жизни; поклоняющегося красоте в жизни и искусстве... Эти личные свойства Танеева определили его тяготение — и принадлежность — к тому типу художественного мышления, который можно определить как классический¹.

По отношению к Танееву часто и справедливо употребляют понятие «интеллектуализм». Вывести это утверждение из сферы ощущаемого в сферу доказательного довольно непросто. Одно из первых подтверждений — творческий интерес к стилям, отмеченным интеллектуализмом, — Высокому Ренессансу, позднему барокко и классицизму, — и к жанрам и формам, в которых наиболее ясно отразились общие законы мышления, прежде всего сонатно-симфоническим. Это — присущее Танееву единство сознательно поставленных целей и художественных решений: так проработана идея «русской полифонии», проведенная через ряд почти экспериментальных работ и давшая подлинно художественные всходы в «Иоанне Дамаскине»; так происходило овладение стилем венских классиков; так определялись черты музыкальной драматургии большинства крупных зрелых циклов как особого типа монотематизма. Сам этот тип монотематизма выдвигает на первый план процессуальность, сопутствующую мыслительному акту в большей мере, нежели «жизни чувств», отсюда потребность в циклических формах и особая забота о финалах — итогах развития. При этом определяющим качеством выступает концептуальность, философская значительность музыки. Отсюда вытекает такой характер тематизма, при котором музыкальные темы трактуются скорее в качестве тезиса, подлежащего развитию, нежели в качестве «самоценного» музыкального образа (например, носящего песенный характер). Продуктом интеллектуализма

¹ Типологический подход, не являясь ни в коей мере универсальным, углубляет наше понимание художественных явлений. Концепция двух тенденций, двух типов творческого мышления, наблюдаемых в разные эпохи истории европейского искусства, — классического и противоположного ему «неклассического» — была развита, начиная с Г. Вёльфлина, рядом исследователей (в нашей стране — литературоведами М. М. Бахтиным и Н. Я. Берковским). Эта концепция плодотворно разрабатывается И. А. Барсовой (1975).

Танеева выступают и методы его работы. Интеллектуализм и вера в разум присущи многим художникам «классического» типа.

Существенные черты этого типа творческой личности проявляются в стремлении к ясности, утвердительности, стройности, завершенности, к раскрытию закономерности, всеобщности, красоты. Все эти черты в европейском музыкальном искусстве наиболее ясно воплотились в музыке венских классиков. Чрезвычайно проницательно сказал об этом Г. Гессе (1969, с. 64): «Основные черты классической музыки: знание о трагизме человеческого бытия, приятие человеческого удела, мужество и ясность!» Эта характеристика прямо относится к психологическому и художественному облику Танеева.

Неверно было бы представлять себе внутренний мир композитора безмятежным, лишенным противоречий. Одной из важных движущих сил для этого художника выступает борьба между артистом и мыслителем. Первый считал естественным следовать пути Чайковского и других — создавать сочинения, рассчитанные на исполнение в концертах, писать в сложившейся манере. Так возникали многие романсы, первые три симфонии. Второго неудержимо влекло к размышлениям, к теоретическому и в не меньшей мере историческому осмыслению композиторского творчества, к эксперименту научно-художественного характера. На этом пути возникали и «Нидерландская фантазия», и зрелые циклы, и «Подвижной контрапункт строгого письма». Творческий путь Танеева — в значительной мере история идей и их реализации.

Высказанные общие положения конкретизируются в фактах биографии Танеева, в его документах, прежде всего дневниках. Это интересно уже само по себе: история культуры знает удивительно мало дневников музыкантов, и особенно композиторов. Из русских же композиторов только Чайковский оставил дневники — не очень обширные, с одиннадцатилетним интервалом между первыми и последующими записями, охватывающими порой месяц или два-три месяца в году. В этом свете дневники Танеева — явление уникальное. Отразив процесс и факты творчества, педагогической и музыкально-общественной деятельности, круг общения Сергея Ивановича, они прежде всего запечатлели его неповторимую личность.

Поражает уровень самосознания, трезвость самооценок. Находясь в Клину у Модеста Ильича Чайковского и помогая ему в разработке архива П. И. Чайковского, Танеева записывает (3 октября 1899 года): «Я читал письма Петра Ильича. Он очень хорошо отзывался обо мне как человеке. Как о композиторе делает основательное замечание, что сочинения мои не согреты внутренним огнем, что у меня нет потребности выливать свою душу в музык[альных] звуках» (ДП, с. 88). Вскоре же (15 октября) спокойно записывает мнение дирижера М. Эрдмансдёрфера, работавшего в Москве в 70—80-х годах: «По его мнению, я сделал большой шаг вперед, лишился прежней сухости, приобрел мелодичность» (там же, с. 94). Танеева долго мучили со-

мнения в способности к искреннему спонтанному самовыражению. 7 сентября 1896 года он записывает сон, произведший на него «сильное впечатление», в котором музыкальные темы Чайковского явились ему в «виде живых существ», живущих века, а собственные — как «ряд призраков, бескровных и безжизненных»: «Я понимаю, что они существуют в таком виде потому, что я создавал их не с достаточным участием, что в создании их было мало искренности [...] и просыпаюсь, страшно потрясенный, и начинаю рыдать, вспоминая о своем сне» (ДІ, с 176—177). С годами, особенно начиная с «Орестей», Танеев неоднократно испытывал удовлетворение своим творчеством.

Постоянно проявляется отношение к музыкальному произведению как к объекту познания, стремление изучить его закономерности. Почти к каждому концерту Танеев-слушатель специально готовится, изучая или хотя бы просматривая партитуры, порой специально отправляясь на розыски нот к букинистам.

Глубоко своеобразны и одновременно показательны внемузыкальные интересы автора дневников. Сформулировав еще в юности одну из кардинальных задач своей жизни — «стать образованным человеком» (ЛТД, 1925, с. 77), — Танеев неустанно занимался самообразованием. Вся его жизнь — «роман воспитания», а точнее — самовоспитания.

Наряду с историей, Танеев глубоко интересовался философией. Еще в молодые годы путеводной стала для него философия Б. Спинозы. В только что цитированной записи молодой Танеев в числе задач, которые ставит перед собою, называет и такую: «вспомнить, прочесть и несколько раз перечесть „Этику“ Спинозы — то место, где говорится об искусстве управлять собою». В дневниках упоминается чтение Спинозы и трудов о нем, например, 17 февраля 1899 года: «...перечитываю 4-ю часть „Этики“ Спинозы» (ДІІ, с. 20); в 1900 году — чтение книги З. Болина «Спиноза. Биография и культурно-исторический очерк» (Спб., 1899).

Интерес Танеева к философскому наследию Спинозы и глубокое знание его заслуживают особого внимания. Утверждение целостности и универсальной гармонии в природе, диалектический характер мышления этого философа не могли не укрепить Танеева в его основополагающих установках. Особенно важным, видимо, оказалось центральное для этики Спинозы понятие «свободного человека», следующего в своей деятельности велениям разума. Близки ему оказались и черты рационализма, в частности опора на механико-математическую методологию (главное произведение Спинозы «Этика», как известно, по построению сходно с учебниками геометрии; в архиве Сергея Ивановича есть материалы подробнейшей проработки его). И как не вспомнить при этом столь современно звучащий сегодня эпиграф к танеевскому «Подвижному контрапункту строгого письма», взятый из «Книги о живописи» Леонардо да Винчи: «Никакое человеческое исследование не может почитаться истинной наукой, если оно не

изложено математическими способами выражения» (Танеев, 1959, с. 5).

Методологические основы труда Танеева свидетельствуют о глубокой зрелости его научного мышления. Создание книги, систематизирующей и описывающей не только существовавшие в композиторской практике виды подвижного контрапункта, но и те, которые *могут* существовать и появиться в будущем, сопоставимо с созданием периодической системы элементов Д. И. Менделеева. Интересна дневниковая запись от 25 мая 1907 года (ДIII, с. 324), фиксирующая разговор Танеева «о значении философских вопросов, о классификации наук, о классификации вообще, об индукции и проч., для изучающих отдельные науки» (книга Танеева была уже в это время написана).

В дневниках Танеева фигурируют также труды Канта, Локка, Гельмгольца, Паскаля, Декарта, Шопенгауэра (12 книг!). Как современно звучит такая запись: «...читал много статей из философского словаря и из Мейера для извлечения доказательств тесного отношения между философией и естественными науками» (11 октября 1901, — ДII, с. 273). Многое и здесь отражает эпоху: интерес к Шопенгауэру, к восточным учениям («буддийские книги», неоднократно упоминаемые в дневнике 1900 года) — эти же пласты осваивали, к примеру, такие далекие друг от друга современники Танеева, как Лев Толстой и Бальмонт.

Рано сложились нравственные основы, на которых жила жизнь Танеева: правдивость, честность, принципиальность, активная доброта, трудолюбие, демократизм. Добиваясь избрания Танеева директором Московской консерватории, Петр Ильич характеризовал своего друга как «человека безупречной нравственной чистоты» (Чайковский, 1971, с. 89).

Сергей Иванович проявляет себя человеком чрезвычайно независимым. Восхищаясь творчеством и личностью Л. Толстого, он сохраняет в общении с ним большую самостоятельность суждений. Так, разногласие возникло по поводу «Избранных мест из переписки с друзьями» Гоголя, в которых Лев Николаевич был «многим восхищен» и которые Танеев оценил гораздо вернее: «Вчера за обедом зашла речь о „Переписке с друзьями“, которой я выразил свое порицание». И затем, после возражений Толстого: «Я читал утром отрывки из „Переписки с друзьями“ и испытал прежнее чувство отвращения» (10 августа 1895 года — ДI, с. 122). Лев Николаевич считался с мнением Танеева, хотя часто был с ним несогласен: «Л. Н., говоря со мной о справедливости, сказал, что встречает у меня материалистические воззрения, которые мало вяжутся с моей природой и как будто навеяны извне. Спрашивал, прочел ли я его статью об искусстве и не имею ли чего возразить» (1 июня 1896 года — там же, с. 156). С явным оттенком критического отношения описывает Сергей Иванович на следующий день «продолжит[ельный] разговор об искусстве. Л. Н. очень низко ставит телесную красоту [...] думает, что греческая скульптура никуда не годится, что мы будто

бы пережили то время, когда ею можно восхищаться, что после истин, сказанных Христом, нельзя уже заниматься красивыми предметами и проч. и проч.» (с. 156—157). Он отклоняет предложение С. А. Толстой играть на вечере в честь Толстого из-за несогласия с суждениями Толстого о современном искусстве, которое «надо презирать, изгонять и проч». (8 ноября 1898 года, с. 266).

Проявлением независимости Танеева было его отношение к религии. Для пассивной личности в то время естественно было быть если не религиозным или верующим, то хоть отчасти соблюдающим традиционные обряды. У Танеева в этом вопросе — активная личная переработка общего положения; он был убежденным атеистом. На вопрос монаха, отчего, живя в гостинице при монастыре, он не ходит в церковь, Танеев прямо ответил: «Я неверующий» (запись в дневнике от 6 января 1899 года — ДП, с. 6). Естественно, для него не существуют церковные праздники. В дневнике на верхнем поле типографским способом напечатано: рождество. Под этим запись Танеева: «Выставлял метроном в квартете» (25 декабря 1899 года — там же, с. 123).

Свободомыслие Танеева ярко проявляется в другом разговоре с монахом, которому он приводит знаменитую притчу о трех перстнях (она лежит в основе новеллы третьей дня первого «Декамерона» Дж. Бокаччо), направленную против нетерпимости церкви. Многократные непочтительные упоминания прокурора Святейшего синода К. П. Победоносцева, реакция на «отлучение» Льва Толстого, иронические стихи в адрес митрополита (3 августа 1902 года — с. 341) — дополнительные штрихи независимого отношения Танеева к официальной церкви.

Личность Танеева — ее масштаб и ее направленность — стала объективным и важным фактором музыкальной жизни своего времени.

Действительно, ни одна отдельно взятая область деятельности Танеева — композиторская, научная, педагогическая, исполнительская, административная, общественная, — как бы ни были велики его достижения в каждой из них, еще не определяет огромной влияния этого музыканта. Без своих душевных качеств он не был бы, по словам Рахманинова, «вершиной музыкальной Москвы»: «Для всех нас, его знавших и к нему стучавшихся, это был высший судья, обладавший, как таковой, мудростью, справедливостью, доступностью, простотой. Образец во всем, в каждом деянии своем, ибо что бы он ни делал, он делал только хорошо. Своим личным примером он учил нас, как жить, как мыслить, как работать, даже как говорить, так как и говорил он особенно, „по-танеевски“: кратко, метко, ярко. На устах его были только нужные слова. [...] Представлялся он мне всегда той „правдой на земле“, которую когда-то отвергал пушкинский Сальери» (Рахманинов, 1978, с. 68).

С детских лет композиция представлялась Танееву искусством, которое можно постичь путем планомерных занятий и упражнении. В сочетании с пытливым, научного склада мышлением и позитивными тенденциями эпохи это определило повышенный интерес к творческому процессу.

Одно из самых ранних свидетельств — письмо с описанием творческого процесса И. С. Тургенева. Встретившись с маститым писателем в Париже, Сергей Танеев первым делом спросил: «Как Вы сочиняете, Иван Сергеевич?» (ЧТ, 1951, с. 383). Но еще до этого он многократно видел рукописи Чайковского. Поиск своего, имманентного происходил и здесь. Вот свидетельство Б. Л. Яворского, относящееся к концу 1930-х годов: Танеев «живо интересовался вопросом, как такие мастера, как Бах, Моцарт, Бетховен, добивались своей техники, и в свою бытность в Зальцбурге... изучил ученические работы Моцарта и написал о них статью...» (Яворский, 1985, с. 259; речь идет об изучении автографа).

Поистине рубежным можно назвать знакомство с процессом творчества Бетховена: «Мне случайно попало, — сообщает Танеев П. И. Чайковскому 28 декабря 1879 года, — одно немецкое сочинение, где было описано, как Бетховен писал свои эскизы, и был приведен целый ряд выдержек из этих эскизов. Бетховен не писал сочинение подряд, а кусочками и записывал все, что ему приходило в голову. В этом я стараюсь ему теперь подражать... Это имеет то преимущество, что дает возможность работать разом на нескольких пунктах сочинения...» (ЧТ, 1951, с. 45).

Опыт Бетховена продолжал казаться Танееву высокопоучительным и в следующие годы. В 1900 году он сообщал М. П. Беляеву о драгоценной находке в московском Румянцевском музее — книге эскизов Бетховена за 1802—1803 годы: «Если бы на долю русского издателя выпало познакомить музыкальный мир с *подлинной* книгой эскизов Бетховена, где видно, как он работал, в каком порядке одна его мысль сменяла другую, что именно он считал нужным выкинуть или заменить другим, то как бы это было хорошо» (цит. по: Бетховен, 1962, с. 21).

Бетховенский способ фиксирования своего творческого процесса (максимального фиксирования всех его стадий) оказался в высшей степени соответствующим композиторскому мышлению Танеева и был усвоен им навсегда. Полностью он сложился в процессе создания «Орестей», о чем позволяют судить обширные рукописные материалы оперы.

Теперь речь шла уже не только о том, чтобы фиксировать музыкальные мысли безотносительно к их будущему использованию и работать одновременно в «нескольких пунктах сочинения». Сочиняя оперу, Танеев сознательно сделал свою организацию композиции средством создания музыкальной цельности произведения — интонационно-тематического единства и стройности архитектоники. В 1891 году он сообщал Чайковскому об этой системе, заключавшейся в том, чтобы «ни одного номера не сочинять окончательно до того, как будет готов набросок целого сочине-

ния; сочинять, если можно выразиться, концентрически...» (ЧТ, 1951, с. 172). Такой метод сочинения применен и в работе над до-мажорным квартетом. Г. А. Савоскина (1966) отмечает процессы кристаллизации и отбора основного тематического материала — своего рода «предысторию» каждой части цикла; следующий за тем этап — шлифовка и разнообразные превращения материала в связи с его функцией в рамках цикла — отсюда виртуозная техника создания интонационного и мотивного родства; наконец, отбор вариантов и функциональное соподчинение фрагментов и т. д.

В последние годы жизни Танеев, отвечая на анкету, сообщал о своем методе сочинения. Материал этот представляет замечательный интерес для исследования психологии композиторской деятельности и, в частности, суммирует опыт самого Танеева. Некоторые музыкальные мысли, по признанию композитора, живут в сознании автора порою не один год, пока не приходит время их реализации в произведении. Если в работе над крупным сочинением происходит остановка, пишет Танеев, «я не прерываю работу, а продолжаю работать над тем же материалом [...] не обращаю внимания на то, найдет ли себе применение в моей работе та или иная комбинация муз[ыкальной] мысли...» (ПТ, 1947, с. 181). В этом же документе констатируется особенность, важная для понимания коренных черт мышления Танеева-композитора и закономерностей его циклических форм (она удивительным образом совпадает с наблюдениями над эскизными тетрадами Бетховена, сделанными в наши дни Н. Л. Фишманом, А. И. Климовицким, Е. В. Вязковой, — об одновременной работе над разными частями цикла, планировании развития и т. п.): «Если сочинение должно состоять из нескольких частей, то я приступаю собственно к сочинению не ранее, чем уясню себе характер последующих частей, непременно в соотношении с начальной частью, и часто не ранее, чем для каждой из них не остановлюсь на определенных темах. В большинстве моих сочинений все части связаны общим тематическим материалом, так что приходится, при выработке сочинения, обдумывать то одну, то другую часть. [...] я чаще всего оконч[ательную] выработку начинаю с финала [...] чтобы яснее видеть, к чему должны привести предшествующие части...» (там же, с 180—181).

Тысячи листов рукописей С. И. Танеева, в которых зафиксированы все стадии творческого процесса, дают исследователю богатейший материал (см.: Корабельникова, 1982). Дедуктивный путь музыкального мышления характеризует мощное участие интеллекта в строительстве некоего целостного здания. Тут мы можем наблюдать, как «совпадает» тип художественного мышления Танеева с важными тенденциями научного мышления и философии его эпохи. Вопросы дедукции начали интенсивно разрабатываться именно с конца XIX века. У Танеева дедукция выступает и как метод познания, овладения музыкальным материалом, и как процесс реального индивидуального мышления.

Вот как выглядит план неосуществленного замысла фортепианной сонаты фа мажор (В¹, № 416): «Allegro (начало сонаты)»; далее выписаны два такта, начинающиеся следующим образом:

170



В дальнейшей записи предусмотрены и количество, и порядок, и тональности частей, и некоторые детали тонального плана: «Побочная партия в главном тоне |Scherzo f-moll 2/4| Andante Des-dur|Finale».

Чайковскому тоже случалось составлять планы будущих крупных произведений. Вот как проектировал композитор симфонию «Жизнь» (1891): «Первая часть — все порыв, уверенность, жажда деятельности. Должна быть краткая (финал *смерть* — результат разрушения). Вторая часть любовь; третья разочарование; четвертая кончается замиранием (тоже краткая)» (МНЧ, 1958, с. 245).

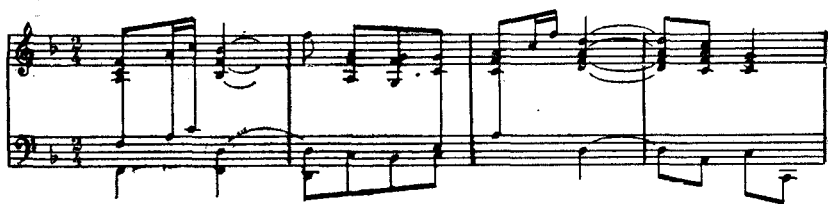
Как и Танеев, Чайковский намечает части цикла, но какая принципиальная разница между этими проектами! Замысел Чайковского непосредственно связан с жизненными переживаниями — большинство намерений Танеева реализует содержательные возможности выразительных средств музыки. Разумеется, нет никаких оснований отлучать сочинения Танеева от живой жизни, ее эмоций и коллизий, но мера опосредования в них совсем иная, о чем ясно свидетельствуют его эскизные записи и планы произведений. Такого рода типологические различия ясно показал Л. А. Мазель (1976); они проливают свет на причины недостаточной доходчивости музыки Танеева, недостаточной популярности многих прекрасных ее страниц.

В открытом и явном виде логику композиторской работы Танеева можно наблюдать на примере эскизной тетради 1876—1880 годов (В¹, № 443), где в числе других неосуществленных замыслов, записанных с той или иной степенью подробности, зафиксирована «Фантазия для оркестра»: «План фантазии: *Интро-дукция. Allegro* — 1-я тема, 2-я тема, 3-я тема. Заключение. Разработка — 1-я т., 2-я т. Ход к интродукции] *Es-dur*. Интрод. расширена... стр[унные], очень длинно, скрипки играют тему с модуль[яцией] на верхн. нотах. Все это приводит к заключительной двойной фуге: интрод. и 1-я тема *Allegro* в соединении. *Soda*: 1-я тема *ff* у тромбонов. *C-dur*». Дедуктивный ход музыкальной мысли, выведение «следствия» из «посылок» совершается наглядно. Этот план окружен как бы нотными примерами — темы, соединения. Вот как выглядят тема интродукции (пометка в автографе: «удержать все время, также в стретте»), первая тема сонатного *Allegro* и их соединение (с пометкой «Двойная фуга»):



Маловыразительный, стертый музыкальный тематизм этой не-написанной фантазии характерен для большого числа танеевских эскизов, даже относящихся к поздним периодам. Так, в тетради 1906 года (№ 408), когда уже были созданы многие замечательные, чисто танеевские произведения, возникает следующая «Тема варьяций для ф. п.», исходящая с очевидностью из «образцов»:

72



В создании содержательной темы мысль композитора часто движется от общего к особенному, индивидуальному. Самые яркие в интонационном отношении темы и части тем появляются далеко не сразу. Композитор «пробивается» к ним через пласти уже существующего, ставшего общим достоянием. Как именно это происходит, неоднократно было показано при анализе рукописей романсов, симфонии до минор, камерных ансамблей.


Танеев оставил разнообразные типы рукописей. Можно почти с уверенностью сказать, что первой книгой эскизов, в которой молодой музыкант начал работать по образцу Бетховена («Я завел книгу», — сообщал он Чайковскому, — ЧТ, 1951, с. 45), — является большая (96 листов) нотная тетрадь 1880 года (№ 444; на титульном листе: «С. Танеев. Москва 14 января 1880»; на обложке — тиснение: «С. Танеев. 1880»). Это своего рода нотный дневник, где встречаем эскизы трио ми-бемоль мажор, хоров на слова Фета и Кольцова и многие другие, атрибуция которых затруднительна. Через всю книгу эскизов идут даты — от января до ноября (Москва, Париж, Ипор). Здесь много выписок с обозначением: «Mozart», «Schubert», много словесных пометок — как бы заданий самому себе («развить», «скерцо должно быть $\frac{3}{4}$ »,

«после этого 2-ю заключительную партию», «см. C-dur'ный квартет Моцарта — Adagio», «Этой фразой начать интродукцию. Ею же сделать переход к скерцо», а около одной довольно сложной стретты — «хорошо!!!»).

Другой тип эскизной тетради — книга многолетнего использования (№ 445); крайние даты заполнения ее — 1879—1915. Эта огромная (168 листов) книга — тематическая, почти вся она посвящена полифонии: в ней находим фуги в строгом стиле, «Нидерландскую фантазию», упражнения в контрапункте, выписки из «Искусства фуги» и си-минорной мессы Баха, материалы работы над «Подвижным контрапунктом строгого письма».

Наконец, эскизные тетради, относящиеся к отдельному сочинению или его части, составляют в архиве Танеева большинство.

У композитора, склонного к строгой организации труда, работалось множество приемов, облегчающих этот труд: знаки переноса материала, система перекрестных отсылок и т. п.

Подробный разбор и аналитическое описание творческого архива Танеева может составить содержание отдельной работы. Теперь же отметим некоторые моменты процесса, непосредственно связанные с художественным результатом. Это прежде всего основополагающая роль музыкального тематизма, носителя основных мыслей. Музыкальные темы возникают прежде всего в исходный момент творческого процесса — подобно персонажам будущего действия. В качестве таковых они не статичны, подвергаются активному развитию. Композитор стремится индивидуализировать каждую, сделать ее рельефной, узнаваемой, запоминающейся. К примеру, ритмическая формула  или три-

тон в теме-эпиграфе симфонии до минор появились далеко не сразу. Также лишь после многих проб возник скачок на септиму в «Зимнем пути», секундовый сдвиг в первой теме квинтета ор. 30 и т. д. Работа над темами, как и другие аспекты эскизов, характеризует метод сочинения Танеева как процесс усиления «направленности формы» на слушателя. Характерно для Танеева синтезирование разных вариантов темы (см. нотный пример 67 на с. 88), а также конструирование новой из двух-трех предыдущих.

Кроме того, темы вступают в непрестанное взаимодействие, предназначаются к такому взаимодействию с самого начала. Напомним, что тема фуги финала кантаты «Иоанн Дамаскин» родилась в эскизах как противосложение к теме «Со святыми упокой» и именно так зазвучала в произведении. Этот случай не единичен, что обусловлено органичностью полифонических методов в мышлении Танеева и, в свою очередь, обуславливает большую роль контрастной полифонии. Создание многочисленных вариантов каждой темы образует интонационную среду данного сочинения и способствует образованию ряда родственных тем, как это было показано на примерах квартетов си-бемоль минор и си-бемоль мажор. Некоторые темы имеют длительную историю, их

оформлению предшествовало постепенное приближение от некоего «интонационного ареала», как это наблюдается в симфонии до минор. Разработочные, развивающие разделы насыщаются мелодико-тематическим содержанием. Все это ведет к созданию и укреплению связей между отдельными разделами и частями цикла, что в высокой степени отвечает концептуальному характеру танеевских многочастных произведений.

Не менее важное конструктивно-организующее значение имеет работа над тональными соотношениями и модуляционными планами, которую композитор ведет начиная от момента возникновения тематизма. Буквенные обозначения тональностей как «гармонический проект» — типичнейшая черта танеевских эскизов. Особое внимание уделяется границам формы.

Для творческого процесса Танеева на протяжении всей его композиторской деятельности типична тесная связь с исполнителями его сочинений. Критерий звучания был для него важнейшим. Об этом свидетельствуют факты, отраженные в письмах и дневниках. Сам автор постоянно и многократно играет создаваемые произведения и их части ученикам, музыкантам, друзьям. Он это объясняет так: «Очень полезно новые, еще не переписанные начисто сочинения часто играть. Приходят в голову разные улучшения» (ДII, с. 35). С нетерпением ждет Сергей Иванович исполнения квинтета до мажор: «...я должен услышать поскорее, пока не потерял чувствительность к сочинению...» (ДIII, с. 182—183). С прослушиванием связывается готовность или неготовность отдать пьесу в печать. В письме, сопровождающем отправку рукописей хора «Из края в край» и романсов ор. 9 для голоса с фортепиано и мандолиной, Танеев сообщал М. П. Беляеву: «Хор, о котором я писал Вам ранее, был только что исполнен синодальными певчими. Я сделал в нем кое-какие изменения после того, как его прослушал. Посылка романсов с мандолиною вызвана знакомством моим с одним из здешних мандолинистов. Я прошел с ним партию мандолины и привел ее в окончательный вид» (цит. по: ДII, с. 374). В другой раз писал издателю: «С квинтетом [a-moll] у меня произошла задержка из-за того, что я не могу устроить, чтобы мне кто-нибудь его сыграл. Без этого не решаюсь его отдать для гравировки» (там же, с. 386). О постоянных связях с музыкантами-исполнителями свидетельствуют посвящения сочинений Л. С. Ауэру, Е. А. Лавровской, Певческому союзу пражских учителей, хору московских Пречистенских курсов для рабочих, Ю. Э. Конюсу, хору императорской Русской оперы в Петербурге, Русскому хоровому обществу в Москве, Чешскому квартету, И. В. Гржимали, московскому Синодальному хору и другим музыкантам.

Основное в стиле Танеева можно определить как множественность истоков при внутреннем единстве и цельности (понимаемых как соотношенность между отдельными сторонами и компонента-

ми музыкального языка). Разное здесь коренным образом перерабатывается, подчиняется доминирующей воле и цели художника. Органичность (и мера этой органичности в тех или иных произведениях) претворения разных стилевых истоков — категория отчасти слуховая и тем самым как бы эмпирическая. Но многое проясняется в процессе анализа текста сочинений Танеева.

Что касается истоков, то есть собственно внетекстового фактора, то анализ показывает, что в музыке, как и других искусствах (а может быть, и более явственно), историческая преемственность, своего рода суммирование является закономерностью². Полифонические принципы, сложившиеся в добаховской и баховской музыке на основе народных и духовных песнопений, объективно не чужды и не противопоставлены русскому мелосу. Великие, универсальные завоевания венских классиков сильно сказались в творчестве западноевропейских романтиков, а также и в музыке Глинки и Чайковского. Множественность истоков музыки Танеева выступает как существенный признак *своего* времени, сопоставимый с многими фактами русской литературы, изобразительного искусства, архитектуры второй половины XIX века и — не менее — с фактами западноевропейской музыки той же эпохи.

В более широком плане этот вопрос может быть поставлен и так: не является ли, в сущности, любой из стилей лишь преимущественным (в иных случаях — гипертрофированным) отражением *одной из сторон* действительности (включая и духовную жизнь человека), а потому и развитием одной из сторон, имманентно присущих искусству в целом? Классицизм, романтизм, импрессионизм, экспрессионизм, конструктивизм и другие стили выдвигают, каждый, на первый план определенное мироощущение, а с ним — то определяющую роль нормы, то национальную характерность, то значение личностного начала и т. д. Но каждое художественное произведение (а тем более творчество каждого значительного художника) — некая целостность, поэтому в ней неизбежно сосуществуют разные пласты, которые воспринимаются нами как сосуществование разных стилистических тенденций. Не потому ли с трудом поддаются (или не поддаются вовсе) включению в категорию стиля творчество Шекспира или Пушкина, не говоря уже о художниках Возрождения. Да и само понятие стиля, осознание его закономерностей (в классицизме, например, — с целью преднамеренного следования им) в историческом плане — явления лишь нового и новейшего времени.

В музыкальном искусстве (и на театре) это, между прочим, сказывается очень ярко в интерпретациях. Вспомним, как Асафьев писал о сменах стиля исполнения музыки Чайковского: На-

² Эту существенную для понимания творческого облика Танеева мысль высказал В. В. Протопопов: «Обобщения столь различных музыкально-стилистических направлений можно было достигнуть лишь на основе использования и переработки тех *общих моментов*, которые существуют между этими направлениями» (Протопопов, 1940, с. 49—50).

правник выявлял «классически организованные черты формы и голосоведения», а Малер — «экспрессионистические свойства» музыки, заложенные в ней самой (см.: Асафьев, 1972, с. 61).

В русской музыке 80—90-х годов можно заметить многообразие идейно-художественных тенденций. Так, наряду с произведениями, проникнутыми трагизмом, даже безысходностью, возникают и совсем иные, в которых главное — это утверждение идеала. Чайковский, в творчестве которого трагические коллизии эпохи нашли ярчайшее выражение, в эти же годы написал, взяв за основу романтические литературные сюжеты, «Спящую красавицу» и «Иоланту», прославляющие свет, любовь, красоту. Римский-Корсаков в поисках жизнеутверждающих основ искусства обращался к нравственным и эстетическим идеалам народно-сказочной сферы, к образам природы. Светлый эпический строй возникал в творчестве Глазунова. К этому руслу, но со всеми присущими ему особенностями, примыкает творчество Танеева. Свойства личности, обращение помыслов к мировой культуре, стремление найти опору в нестареющих основах музыкального искусства — все это определило его тяготение к музыкальному классицизму. Но искусство Танеева развивалось в эпоху романтизма и несет на себе многие признаки этого мощного стиля XIX века. Известное противоборство между индивидуальным стилем и стилем эпохи сказалось в музыке этого композитора достаточно ясно.

В литературе о Танееве давно уже высказана мысль, что в сочинениях его претворены влияния классической музыки и творчества композиторов-романтиков, прежде всего Чайковского, и что именно это сочетание во многом определяет своеобразие танеевского стиля. Мысль в целом справедливая. Сочетание черт музыкального романтизма и классического искусства — позднего барокко и венских классиков — было своего рода знамением времени. И в немецкой культуре (Брамс, Брукнер, затем Рeger), да и во французской (Франк и ряд других композиторов) мы видим разные воплощения этой исторической модели. Выше была предпринята попытка показать, как это происходило в музыке Танеева, как этот синтез конкретно у него осуществлялся.

Танеев — глубоко русский художник, хотя национальная природа его творчества проявляется более опосредованно, чем у его старших (Мусоргский, Чайковский, Римский-Корсаков) и младших (Рахманинов, Стравинский, Прокофьев) современников. В. В. Протопопов и С. В. Евсеев осветили разные аспекты многосторонней связи творчества Танеева с широко понимаемой народной музыкальной традицией: мелодийную природу, многоголосие полифонического склада, претворение (преимущественно в ранних произведениях) мелодических, ладогармонических и структурных особенностей фольклорных образцов (см.: Евсеев, 1963).

Утверждение Танеева из письма к Чайковскому (раннего периода поисков «русской полифонии» — ЧТ, 1951, с. 55) — «прочно только то, что корнями своими гнездится в народе», —

отразилось в его композиторской практике глубоко и многообразно.

Но не менее важны и иные аспекты. Главное — в какой мере художник является сыном своей страны в определенный период ее истории, в какой мере отражает он мироощущение, умонастроения современников. Интенсивность эмоциональной передачи мира русского человека последней четверти XIX — первых десятилетий XX века в музыке Танеева не так велика, чтобы сделать его произведения выразителями чаяний времени (как это можно сказать о музыке Чайковского или Рахманинова). Именно этим отличается композитор крупный и высокоодаренный от композитора гениального. Но определенная и довольно тесная связь с временем у Танеева, несомненно, была, как мы стремились показать на страницах этой работы. Он отразил духовный мир лучшей части русской интеллигенции, с ее высокой этичностью, верой в светлое будущее человечества, в «разумное, доброе, вечное», ее связь с лучшим в наследии отечественной культуры и искусства.

Неразрывность этического и эстетического, сдержанность и целомудрие в отражении действительности и выражении чувств отличали русское искусство на всем протяжении его развития и выступают одной из черт национального характера в искусстве. «Учительность», просветительский характер музыки Танеева и всех его устремлений в области творчества — также часть культурной демократической традиции России.

И еще один важный аспект национальной почвенности танеевского искусства — аспект, часто недооцениваемый в теории национального, — его неотрывность от профессиональной русской музыкальной традиции. Связь эта носит в творчестве Танеева не статичный, а эволюционно-подвижный характер. Поэтому если по поводу ранних этапов его деятельности мы говорили о партесном концерте, о Бортнянском, особенно о Глинке и Чайковском, то в позднейшие периоды к названным присоединяются имена Глазунова, Скрябина, Рахманинова. Первые сочинения Танеева — ровесники первых симфоний Чайковского, впитавшие также многое от эстетики и поэтики «кучкизма» (это было показано на примерах 1-й и 2-й симфоний); последние же взаимодействия с тенденциями и художественным опытом творчества младших современников, которые сами во многом были наследниками Танеева.

Так же сложен исторический путь взаимодействия Танеева с наследием и современностью западноевропейской музыки. Об ассимиляции им черт музыкального мышления и стиля великих представителей барокко и венского классицизма, о важности и актуальности этой «прививки» для русской музыки выше было немало сказано. Реакция Танеева на западный «модерн» (а точнее — на музыкальные явления позднего романтизма, раннего импрессионизма и экспрессионизма) была во многом исторически ограниченной, но также имевшей важные последствия для

русской музыки. У Танеева и (в известной степени благодаря ему) у других русских композиторов начала и первой половины нашего столетия движение к новым явлениям в музыкальном творчестве совершалось без разрыва с основами, с тем общезначимым, что было накоплено в европейской музыке. В Западной Европе этого периода поиски новых путей сопровождались подчас коренным разрывом с традицией. Интересно, что в некоторых исходных положениях есть черты сходства в позициях Танеева и Шёнберга. И спасение, выход из кризисных ситуаций виделся им один и тот же — могучие, почти тотальные возможности полифонии. Но в творческой практике выходы оказались резко различными по причине разных идейно-эстетических платформ, разных масштабов и характеров дарований, разной их направленности.

Была у этого в целом глубоко положительного явления и оборотная сторона: опасность академизма. В лучших сочинениях самого Танеева она в таком качестве не реализовалась, но в сочинениях его многочисленных (и ныне совершенно забытых) учеников и эпигонов обозначилась явственно.

Основные образные сферы инструментальной музыки Танеева отражены в рассмотренных выше циклах: действенно-драматическая (первые сонатные Allegro; финалы); философская, лирико-медитативная (ярче всего — Adagio); скерцозная. Танееву совершенно чужды образно-эмоциональные сферы безобразного, зла, сарказма. Высокая степень объективизации отражаемого в танеевской музыке внутреннего мира человека, показ процесса, течения эмоций и размышлений — все это создает сплав лирического и эпического.

Музыка, связанная со словом (прежде всего романсы и хоры, но также обе кантаты и опера), — это сфера программности, где композитор позволяет себе соединять выразительность с изобретательностью.

Интеллектуализм Танеева, широкая гуманитарная образованность, интерес к истории и философии проявились в его творчестве многообразно и глубоко. Один из важных аспектов — стремление композитора отразить в музыке целостную картину бытия, противоречивую и единую; отсюда проистекает особая приверженность к циклам, а также к сонатно-симфоническим формам с их диалектикой многообразия и единства. Фундаментом ведущего конструктивного принципа у Танеева как раз и должна была стать достаточно универсальная философская идея.

Все особенности строения произведений Танеева целиком вытекают из образного и собственно-музыкального содержания. Каждый из компонентов языка в огромной степени функционален, направлен на решение той или иной задачи и подчинен ей. Высокая этичность этого композитора выражается, в частности, в полнейшей ответственности за все, что происходит в каждом такте его произведения.

Содержательность в музыке Танеева проявляется в насыще-

нии ткани интонационно-тематическими процессами. Именно так можно понять слова Б. В. Асафьева (1918, с. 94): «Лишь у немногих русских композиторов форма мнится в живом непрестанном синтезе. Таким был С. И. Танеев. Он завещал русской музыке в своем наследии замечательное претворение западных симметричных схем, возродив в них течение симфонизма... После 6-й симфонии Чайковского только в квартетах Танеева так творится сонатно-симфоническая форма, так — в живом синтезе».

Анализ крупных циклических сочинений Танеева, составляющих сердцевину его творчества, выявляет *механизмы* подчинения средств выразительности идейно-образной стороне музыки. Одним из них, как было показано, стал принцип монотематизма, обеспечивающий цельность циклов, а также подлинно итоговая роль финалов. Финалы имеют особое значение в воплощении идейно-художественных и собственно музыкальных особенностей танеевских циклов. Смысл последних частей как вывода, разрешения конфликта обеспечивается целенаправленностью средств, сильнейшие из которых — последовательное развитие лейттемы и других тем, их сочетание, преобразование и синтез. Но «итоговость» финалов композитор утверждал задолго до того, как монотематизм воцарился в его инструментальной музыке в качестве ведущего принципа. В квартете си-бемоль минор ор. 4 финальное утверждение си-бемоль мажора является результатом единой, выстроенной линии развития. В ре-минорном квартете ор. 7 создана арка: цикл завершается повторением темы I части. Двойная fuga финала квартета до мажор ор. 5 объединяет тематизм этой части.

Такое же функциональное значение имеют и другие средства и особенности музыкального языка Танеева, прежде всего полифония. Несомненна связь между полифоническим мышлением композитора и его обращением к инструментальному ансамблю и хору (или вокальному ансамблю) как ведущим жанрам. Мелодические линии четырех-пяти инструментов или голосов предполагали, определяли ведущую роль тематизма, что присуще всякой полифонии. Возникавшие контрастно-тематические соединения отражали и, с другой стороны, обеспечивали монотематическую систему построения циклов. Интонационно-тематическое единство, монотематизм как музыкально-драматургический принцип и полифония как важнейший способ развития музыкальных мыслей — триада, составляющие которой оказываются при анализе музыки Танеева с трудом разделимыми.

О тенденции к линейризму у Танеева можно говорить прежде всего в связи с полифоническими процессами, полифонической природой музыкального мышления этого композитора. Четыре-пять равноправных голосов квартета, квинтета, хора подразумевают, помимо всего прочего, и мелодически подвижный бас, что при достаточно явственной выраженности гармонических функций ограничивает «всевластие» последних. «Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь,

должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм», — писал Танеев (1959, с. 10), обнаруживая, как и в других случаях, единство теоретического осмысления и творческой практики.

Наряду с контрастной, большое значение имеет в инструментальной и хоровой музыке композитора имитационная полифония. Фуги и фугированные формы Танеева, как и творчество его в целом, — сложный сплав. О «синтетических чертах» танеевских фуг на примере струнных квинтетов писал С. С. Скребков (1940, с. 161). Подробный анализ фуг Танеева, предпринятый А. Г. Михайленко, раскрывает механизмы сочетания фуг с другими формами и неповторимые особенности каждой из фуг (фуги, обладающие свойствами многотемной и однотемной фуг, с раздельной и совместной экспозицией и т. п.), причем «синтетические» формы образуются у Танеева не в результате «скрещивания» фуг с другими структурами, а благодаря выявлению скрытых возможностей самой фуги, в силу чего проявляется родство между ней и некоторыми нефугированными, в том числе неполифоническими, формами» (Михайленко, 1977, с. 33). Автор показывает, как, скажем, модификация образа в фуге фортепианного квартета ми мажор ор. 20 приводит к созданию формы, обладающей свойствами как фуги, так и вариаций.

О подчиненности полифонической техники Танеева целостным художественным задачам говорит тот факт, что в зрелые годы (за одним-единственным исключением — фуга в соль-диез-минорном фортепианном цикле ор. 29) он самостоятельных фуг не писал. Танеевские инструментальные фуги — часть или раздел крупной формы или цикла. В этом он следует традициям Моцарта и Бетховена, отчасти Шумана, развивая и обогащая их. В камерных циклах Танеева много фугированных форм, и возникают они, как правило, в финалах, притом в репризе или коде (квартет до мажор ор. 5, струнный квинтет до мажор ор. 16, фортепианный квартет ми мажор ор. 20). Укрепление фугами именно финальных разделов происходит и в вариационных циклах, например, в струнном квинтете соль мажор ор. 14. Приверженность Танеева к многотемным фугам также свидетельствует о тенденции к обобщению материала. А. Г. Михайленко (1977) исследует генезис таких фуг в музыке Моцарта («Юпитер» и другие произведения) и его развитие в творчестве Бетховена, Шумана, Брукнера. Но, за исключением некоторых фуг Гайдна или квартета ор. 47 Шумана, многотемные фуги Танеева не имеют precedентов в литературе (русской во всяком случае) и тем самым существенно обновляют традицию: они вбирают в себя тематизм не только самого финала, но и предшествующих частей. Этим достигается огромная целенаправленность и спаянность циклов.

Новое отношение Танеева к камерному жанру, воплощение в нем крупных художественных концепций привело к укрупнению, симфонизации камерного стиля, монументализации его через

сложные, развитые формы. Именно в инструментальных ансамблевых циклах проявились различные модификации классических форм, прежде всего сонатной. Сонатная форма чрезвычайно широко и многообразно используется в камерной музыке Танеева — не только в крайних, но и в средних частях циклов. Так, в квартете ля минор ор. 11 все четыре части включают в себя сонатную форму. Дивертисмент (II часть) представляет собой сложную трехчастную форму, где крайние части написаны в сонатной форме; в то же время в Дивертисменте есть и черты рондо. III часть (Adagio) приближается к развитой сонатной форме, в некоторых отношениях сравнимой с I частью сонаты фа-диез минор Шумана. Раздвигание привычных границ частей и отдельных разделов наблюдается у Танеева очень часто. Например, в скерцо соль-минорного квинтета ор. 30 первый раздел написан в сложной трехчастной форме с эпизодом, трио представляет собой свободное фугато. Склонность к модификации приводит к появлению смешанных, «модулирующих» форм (III часть квартета ля мажор ор. 13 — с чертами сложной трехчастной и рондо), к индивидуализированной трактовке частей цикла (в скерцо фортепианного трио ре мажор ор. 22 второй раздел — трио — представляет собой цикл вариаций).

Можно предположить, что активное творческое отношение к проблемам формы у Танеева также было сознательно поставленной задачей. В одном из писем к М. И. Чайковскому (17 декабря 1910 года) он, обсуждая направленность творчества некоторых «новейших» западноевропейских композиторов, задавался вопросами: «Отчего стремление к новизне ограничивается только двумя областями — гармонией и инструментовкой? Почему наряду с этим не заметно не только ничего нового в области контрапункта, но, наоборот, эта сторона находится сравнительно с прежним временем в большом упадке? Почему в области форм не только не развиваются заложенные в них возможности, но и самые формы мельчают и приходят в упадок?» (цит. по: Бернандт, 1983, с. 259)³. В то же время Танеев был убежден в том, что сонатная форма «превосходит все другие своим разнообразием, богатством и разносторонностью» (цит. по: Арзаманов, 1984, с. 41). Таким образом, взгляды и творческая практика композитора демонстрируют диалектику стабилизирующих и модифицирующих тенденций.

³ В этом же письме содержатся строки, показывающие большую широту взглядов Танеева. Акцентируя «односторонность» развития и связанную с этим «порчу» музыкального языка, он замечает: «У меня не лежит душа к сочинениям новейших модернистов вовсе не потому, чтобы я желал застоя в музыке и враждебно относился к новизне. Наоборот, повторение того, что давным-давно сказано, я считаю делом бесполезным, и отсутствие оригинальности в сочинении делает меня к нему совершенно равнодушным [...] Возможно, что с течением времени теперешние новшества приведут в конце концов к перерождению музыкального языка, подобно тому как порча латинского языка варварами привела через несколько столетий к возникновению новых языков» (там же).

Танеевское наследие бесчисленными нитями связано с нашими днями. Это относится и к сфере музыкальной науки и педагогики. Подавляющее большинство деятелей Московской консерватории советского времени вышло из школы Танеева. Среди них и крупнейшие педагоги, воспитавшие, в свою очередь, десятки композиторов и музыковедов, и ученые — создатели оригинальных музыкально-теоретических концепций, и деятели музыкального образования — организаторы системы обучения в послереволюционный период. Собственно научные достижения Танеева в области полифонии и музыкальной формы развиваются в исследованиях и учебных трудах по сей день.

В данной работе уместно обратить внимание на отдельные аспекты связи *композиторского* наследия Танеева с тенденциями XX века и его влияния на русских мастеров следующих десятилетий, вплоть до самого последнего времени.

Очень индивидуален — и одновременно весьма показателен — жанровый состав наследия Танеева; он имеет важное значение для понимания историко-стилистических проблем его творчества. Отсутствие программно-симфонических сочинений, балетов (в обоих случаях — даже ни одного замысла); всего одна осуществленная опера, притом крайне «нетипичная» по литературному источнику и сюжету и вообще стоящая особняком в ряду современных ей русских опер; четыре симфонии, из которых автором опубликована одна — почти за два десятилетия до конца творческого пути. А наряду с этим — две лирико-философские кантаты (отчасти возрождение, но можно сказать, и рождение жанра), десятки хоровых сочинений. И, наконец, главное — двадцать камерно-инструментальных циклов. Такой жанровый состав, как и другие особенности творчества, не характерен для современной ему русской музыкальной действительности, он ближе следующей эпохе.

Характерна в качестве примера судьба античного сюжета, положенного в основу оперы Танеева.

«Орестея» не стала репертурной оперой. При первой постановке в Мариинском театре она прошла в течение двух сезонов всего восемь раз. В начале 900-х годов возник вопрос о ее возобновлении, но эта инициатива дирижера Ф. М. Blumenфельда не была осуществлена. Следующая постановка (по общему мнению, неудачная) относится к осени 1915 года. Наконец, в сентябре 1917 года «Орестея» недолго шла в Москве, в театре Московского Совета рабочих депутатов (бывшей опере Зимина).

Но резонанс этого единственного оперного сочинения Танеева в среде музыкантов был достаточно велик. На премьере 1895 года присутствовали специально приехавшие из Москвы С. В. Рахманинов, А. Н. Корещенко, А. Б. Гольденвейзер, Ю. С. Сахновский, М. Н. Климентова-Муромцева, Н. Д. Кашкин, а в числе петербургских музыкантов — Глазунов, Лядов, Римский-Корсаков. Последний был знаком с оперой еще до постановки и отметил в мемуарах: «Явившись в Петербург с только что окончен-

ной оперой „Орестея“ и проиграв ее у нас в доме, он (Танеев. — Л. К.) поразил всех нас страницами необыкновенной красоты и выразительности» (Римский-Корсаков, 1980, с. 279). Глазунов тогда же признался в письме к Танееву, что опера покорила его и впечатлениями от нее он «жил долгое время» (ЧТ, 1951, с. 479; см. также: Глазунов, 1915). Переводчик либретто на французский язык, литератор русского происхождения, живший в Париже, М. Делинь сообщал 19 ноября 1895 года в петербургских «Новостях» (заметка подписана «Франко-Русс»), что на одном из вечеров в присутствии французских музыкантов — К. Дебюсси, Ш. Ламурё, Г. Доре, Л. Жеена и других была исполнена «Орестея», вызвавшая интерес и одобрение. Во всяком случае, о том, что Танеевым создана опера на сюжет Эсхила, широко были осведомлены люди, интересовавшиеся музыкальным искусством.

Очень скоро факт «античной оперы» перестал быть единичным. Танеевская «Орестея» не так уж далеко отстояла — и по времени, и эстетически — от «новой» античности. Новый подход вызревал в недрах предыдущего периода, в рамках сложившегося освоения античности. Это прослеживается и в содержании, и даже в биографиях художников. Ин. Анненский начинал с рецензий на комментированные гимназические издания Геродота. Ф. Ф. Зелинский свою великолепную книгу «Из жизни идей» создал на основе лекций, читанных выпускникам гимназий; весной 1903 года он говорил: «Античность — наша родина», «никогда еще человеческий ум так не был приспособлен к тому, чтобы понимать и воспринимать античность, как именно теперь», «никогда еще античность не была приспособлена к тому, чтобы быть понимаемой и воспринимаемой человеком, как именно теперь» (Зелинский, 1905, с. 77). Огромный интерес к античности в литературе и искусстве начала XX века, возникновение качественно новых аспектов интерпретации — это было и «начало», и «продолжение». Отношение Танеева к трагедии Эсхила, к ее идеям и образам как к волнующим, актуальным выводит это сочинение к порогу — и за порог — нового столетия.

Многое взяли поэты-символисты, и «Мир искусства», и журнал «Аполлон» от интерпретации античности, сложившейся во второй половине прошлого века. В рамках модернизации античности продолжало жить классицистское ее истолкование (здесь и Ин. Анненский, и Брюсов, и Вяч. Иванов, и две постановки Мейерхольда в Мариинском театре — «Орфей» Глюка и «Электра» Штрауса...). Многочисленные факты музыкального искусства показывают, что наследие классицизма продолжало оставаться актуальным. В. В. Смирнов (1967), исследуя неоклассический период творчества И. Стравинского («Царя Эдипа»), аргументированно проводит аналогию между двумя русскими операми на античные сюжеты. Стравинский в своих «Диалогах», отдавая дань Танееву-педагогу и высоко оценивая «его трактат по контрапункту — одну из лучших книг этого рода», замечает также:

«Я уважал Танеева как композитора, особенно за некоторые места его оперы „Орестей“...» (Стравинский, 1971, с. 45).

Сюжет «Орестей»... На музыкальном театре: «Орестей» Ф. Вейнгартнера — 900-е годы, в следующем десятилетии — «Орестей» Д. Мийо. Кровная связь с сюжетами и идеями античной драматургии в европейском театре наших дней. В трагической ситуации оккупированной фашистами Франции Ж.-Л. Барро счел необходимым поставить именно «Орестею» Эсхила, где во всю мощь поставлена «проблема справедливости»: «В своей трилогии Эсхил показывает на сцене театра события примерно шестисотлетней давности. И он приводит их к „злободневному“ концу. Останется ли „злободневной“ эта его концовка навечно? Злободневна ли она в наше время? По нашему мнению, да» (Барро, 1963, с. 116).

Другой аспект — влияние художественно-музыкальных особенностей «Орестей» на позднейшие творческие явления (возрастание значения опер-ораторий в XX веке). Интересные и убедительные параллели в концепции и музыкально-драматургическом решении оперы Танеева и «Абесалома и Этери» его ученика З. П. Палиашвили раскрывает Т. А. Брославская (1984).

Очень велико значение симфонии до минор в перспективе развития русского дореволюционного и советского симфонизма. Здесь находятся истоки многих черт «философского симфонизма», так ярко воплощенного в творчестве Шостаковича. Монотематизм (или лейтмотивизм) как выражение концептуальности симфонического цикла присущ произведениям разных авторов — с очень большой временной и стилевой амплитудой. Можно вспомнить, что, например, в 3-й симфонии Скрябина лейтмотив проходит через все части, трансформируясь и являясь источником многих тем; финал обобщает тематический материал всей симфонии⁴. Интересно, что преемственность этой симфонии по отношению к Танееву осознавалась уже тогда. После исполнения ее в Берлине под управлением О. Фрида немецкий журнал писал: «Если, далее, мы знаем, что Скрябин — ученик С. Танеева, то легко можем усмотреть в его музыке следы этого превосходного образца, но при совершенном своеобразии контрапунктических оборотов» (цит. по: РМГ, 1909).

Опыт симфонизма Танеева, безусловно, сказался в творчестве Рахманинова, а позже — русских советских композиторов.

Новую страницу в истории жанра кантаты на русской почве открыл «Иоанн Дамаскин», высоко оцененный Чайковским и

⁴ Любопытно отношение Танеева к этому произведению. Не без иронии отмечает он в дневнике 2 декабря 1903 года: «Днем заходил Скрябин. Излагал свою философию, главной основой которой служит мысль. „Я есть я“, „Мир есть мое создание“, „Я выше бога“ и т. п. ... и играл 3-ю симфонию, которая должна изобразить: борьбу, мистицизм, пантеизм и „самоутверждение я“». Но скептическое отношение к словесно выраженной концепции не распространилось на музыку, — на другой день Танеев записывает: «Скрябин играл свою 3-ю симфонию. Талантливо» (ДПН, с. 96—97).

отозвавшийся в творчестве последнего: песнопение «Со святыми упокой», впервые введенное Танеевым в кантату № 1, спустя десятилетие прозвучало в высочайшем шедевре русской музыки — **6-й симфонии** — и тем самым приобрело для нас значение, сопоставимое с *Dies irae* западноевропейской музыки. В. В. Протопопов (1947 а, с. 68) говорил о чертах сходства между средней частью «Дамаскина» и заключительным, тоже ре-бемоль-мажорным хором из «Пиковой дамы», усматривая тут воздействие более раннего произведения.

Идея «русской полифонии» глубоко и по-разному отзывалась в творчестве композиторов следующих поколений — Рахманинова, Станчинского (учеников Танеева по полифонии), Кастальского, Стравинского, русских советских мастеров. Воплощение современного, индивидуально-авторского интонационного содержания в форме полифонических циклов (прелюдия и fuga и другие), предназначенных для концертной эстрады, мы встречаем у Шостаковича, Щедрина. На новую ступень поднял Танеев значение отдельных произведений для хора и хоровых циклов, что имело важное значение для судеб отечественной хоровой культуры послереволюционной эпохи.

Весьма симптоматично сравнение устремлений Танеева и позиций его современника и друга А. К. Глазунова. Сплав сонатности с полифоническими формами наблюдается, скажем, в первых частях 5-го квартета или 2-й фортепианной сонаты этого мастера. В его же симфониях встречаются и последовательный монотематизм, и обобщение тематизма первых частей в финале (4-я, 7-я, 8-я), и стремление к интонационному единству крупного цикла, и контрапунктическое сочетание музыкальных тем (пять одновременно звучащих тем в 7-й!); в «Барышне-служанке» встречаем обращение к жанрам сарабанды, гавота. При этом у Глазунова, как и у Танеева, задачи формотворчества присутствуют как сознательно поставленные, о чем, в частности, свидетельствует письмо его к Танееву, в котором он пишет, что в своей 7-й симфонии он «...хотел соединить форму вариационную... с формами сонатной и рондо и строить музыку более на контрапунктических основаниях, чем гармонических, так что не самую форму, так сказать, освежил, как Вы мне лестно приписываете, а скорей некоторые приемы, имеющие аналогию с встречаемыми в старинных сочинениях... эти некоторые приемы... встречаются в Вашей симфонии, в финале C-dur'ного квартета и многих других Ваших произведениях» (ЧТ, с. 486).

Не меньшее, а вероятно, большее значение для русской музыкальной культуры имели камерные циклы Танеева, традиции которых ярко сказались в квартетной музыке Мясковского, Шибалина, Шостаковича, составившей советскую инструментально-ансамблевую классику.

Один из примеров новаторства Танеева в сфере жанра, оказавшегося глубоко плодотворным, — медленная часть квинтета соль минор op. 30. *Largo* (пассакалья) — уникальное явление в

европейской музыке почти полутора столетий. В музыке XIX века указывают обычно лишь на 4-ю симфонию Брамса, в трагическом финале которой претворены черты пассакальи. Танеевское Largo — первая русская пассакалья, предшественница множества аналогичных явлений, будь то кода III части «Симфонии псалмов» Стравинского или многочисленные оstinатно-пассакальные формы у Шостаковича, которым нередко принадлежит важная образная и драматургическая роль (прежде всего уместно напомнить, что драматические пассакальи введены в его камерно-инструментальные циклы — фортепианное трио, 3-й и 6-й квартеты). И почти одновременно наблюдается возрождение жанра полифонических вариаций в творчестве Регера, позже Хиндемита, композиторов нововенской школы. Среди менее известных фактов русской музыки можно также назвать сосредоточенно-медитативную (как и у Танеева) II часть неоконченного квартета Рахманинова, а из более поздних — похоронный марш в трио Свиридова, где и сама тема весьма напоминает танеевскую.

Приведенные факты отечественной культуры — не случайные совпадения. Претворение традиций Танеева базировалось на глубоком знании его творчества. По отношению к Скрябину, Рахманинову, Станчинскому — прямым ученикам его — это очевидно и общеизвестно. Не столь очевидно это в других случаях. Отзываясь еще при жизни Танеева на издание трио ор. 31 (с теноровой виолой), Н. Я. Мясковский проявляет себя как музыкант, глубоко проникшийся духом танеевской музыки; он описывает форму, приемы развития и особенно высоко оценивает Adagio, полное «настроения задумчивой серьезности, так приближающей подобные части танеевских сочинений к соответственным у Бетховена» (Мясковский, 1912, с. 247). В статье «Чайковский и Бетховен» Мясковский (1964) не уставал сблизать имена Бетховена и Танеева. Вот признание из письма, интимное и потому особенно убедительное. 27 декабря 1920 года Мясковский писал из Москвы в Петроград Асафьеву: «Этот сезон я дышал двумя — Танеевым и Бетховеном: с первым знакомился и восхищался, второго — воспринимал как-то по-новому — с чрезвычайной аналитической ясностью и опять же восхищением. Буду еще и еще учиться — оба эти имени — неисчерпаемый кладезь премудрости и пламенного чувства» (ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 639). В библиотеке П. А. Ламма хранилось издание симфонии до минор Танеева, подаренное ему Мясковским.

В квартетах самого Мясковского наблюдаются тенденции к единству цикла, сквозной тематизм, вообще богатая система внутренних тематических связей, большая смысловая и образная нагрузка медленных частей, особая (и все возрастающая к поздним квартетам) роль финалов. Много родственного и в самом музыкальном тематизме, а начало, скажем, 8-го квартета ор. 59 выглядит почти цитатой лейттемы ля-минорного танеевского: две гары восходящих чистых квинт, соединенные малой секундой...

Открыто декларировал свое восхищение творчеством Танеева В. Я. Шебалин. В 4-й квартет этого композитора, посвященный Танееву, введен тематизм танеевского си-бемоль-мажорного квартета ор. 19. Многие существенные черты творческого почерка Шебалина прямо восходят к Танееву — характер музыки, тип образности, принципы построения циклов (в том числе интонационно-тематическое объединение и монотематизм), формообразующая роль полифонии, детализация ткани, непрерывность развертывания...

Танеев с большим вниманием следил за первыми композиторскими шагами Сергея Прокофьева, давал консультации совсем юному музыканту, рекомендовал своих учеников для занятий с ним, общался и в следующие годы, о чем неоднократно упоминают в своих автобиографических, эпистолярных, дневниковых документах и Танеев и Прокофьев.

О преемственных связях Шостаковича с Танеевым писали Б. В. Асафьев, В. В. Протопопов, В. П. Бобровский, отмечая метод тематически концентрированного развертывания, близость старым мастерам полифонии, интерес к старинным жанрам, тяготение к контрастному сопоставлению крупных разделов формы, некоторые особенности функций частей цикла, характер тематических связей и т. п. В. В. Протопопов (1981) вспоминает эпизод, относящийся к началу 1939 года, когда после прослушивания 1-го квартета Шостаковича в Московской консерватории автору «...был задан вопрос, в связи с первым обращением его к жанру квартета: знает ли он квартеты Танеева? Дмитрий Дмитриевич очень живо реагировал на этот вопрос, сказав, что квартеты Танеева он знает, и добавил, что, по его мнению, знать — это значит знать наизусть».

Весьма хорошо знали, глубоко усваивали опыт Танеева и другие петроградцы. Глава школы В. В. Щербачев «как бы воспроизводил на новой исторической почве идею С. Танеева о „необходимости приложить к русской песне ту работу мысли, которая была приложена к музыке западных народов“» (цит. по: Богданов-Березовский, 1971, с. 49). В септете Г. Н. Попова, ученика Щербачева, находим черты, прямо восходящие к особенностям танеевских камерных циклов: полифония как средство модификации образа, вырашивание всего цикла из материала I части, *Largo* — III часть, звучание в финале тем предыдущих частей. Примеров можно было бы привести еще немало.

Творческая деятельность Танеева поражает своей неизменно созидательной направленностью. На свой лад он всегда стремился «к новым берегам», и многое из его идей, намерений, предвидений, воплощений достигло берегов современности.

ЛИТЕРАТУРА

- Ленин, ПСС, т. 12. *Ленин В. И.* Победа кадетов и задачи рабочей партии. — Полн. собр. соч. 5-е изд. Т. 12.
- Ленин, ПСС, т. 25: *Ленин В. И.* Из прошлого рабочей печати в России. — Полн. собр. соч. 5-е изд. Т. 25
- Алексеев, 1969: *Алексеев А. Д.* Русская фортепианная музыка: Конец XIX — начало XX века. — М., 1969
- Арзаманов, 1984: *Арзаманов Ф. С. И.* Танеев — преподаватель курса музыкальных форм. — М., 1984
- Аристотель, 1937: *Аристотель.* Афинская полиция. — М., 1937
- Асафьев, 1915: *Игорь Глебов.* «Орестея» — музыкальная трилогия С. Танеева. — Музыка, 1915, № 233
- Асафьев, 1915а: *Игорь Глебов.* «По прочтении псалма», кантата С. И. Танеева. — Музыка, 1915, № 216
- Асафьев, 1916: *Игорь Глебов.* Романсы С. И. Танеева. — Муз. современник, 1916, № 8
- Асафьев, 1918: *Игорь Глебов.* Пути в будущее. — Мелос, кн. 2. Пг., 1918
- Асафьев, 1947: *Асафьев Б. С. И.* Танеев (к 30-летию его дня смерти). — В кн.: ПТ, 1947
- Асафьев, 1950: *Асафьев Б. В.* Глинка. — М., 1950
- Асафьев, 1954: *Асафьев Б. В.* Памяти А. К. Лядова. — Избр. труды. Т. 2. — М., 1954
- Асафьев, 1957: *Асафьев Б. В.* Избр. труды. Т. 5. — М., 1957
- Асафьев, 1967: *Асафьев Б.* Бетховен: Критические статьи и рецензии. — М.—Л., 1967
- Асафьев, 1971: *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. — Л., 1971
- Асафьев, 1972: *Асафьев Б.* Композитор-драматург Петр Ильич Чайковский. — В его кн.: О музыке Чайковского. — Л., 1972
- Асафьев, 1979: *Асафьев Б. В.* Русская музыка: XIX и начало XX века. — Л., 1979
- Асафьев, 1980: *Асафьев Б. С. И.* Танеев. Кантата «По прочтении псалма». — В кн.: О хоровом искусстве. — Л., 1980
- Бальмонт, 1908: *Бальмонт К. Д.* Полн. собр. стихов. Т. 1. — М., 1908 (на обл.: 1909)
- Барро, 1963: *Барро Ж.-Л.* Размышления о театре. — М., 1963
- Барсова, 1975: *Барсова И.* Симфонии Густава Малера. — М., 1975
- Белый, 1910: *Андрей Белый.* Символизм. — М., 1910
- Белый, 1933: *Андрей Белый.* Начало века: Воспоминания. — М. — Л., 1933
- Бернандт, 1983: *Бернандт Г. С. И.* Танеев. 2-е изд. — М., 1983
- Бетховен, 1962: *Бетховен Л.* Книга эскизов за 1802—1803 годы/Исследование и расшифровка Н. Л. Фишмана. — М., 1962
- Блок, 1928: *Дневник Ал. Блока: 1917—1921.* — Л., 1928
- Блок, 1974: *Блок В.* Незавершенная симфония Танеева. — Сов. музыка, 1974, № 4

- Блок, 1979: *Блок В.* Метод творческой работы С. Прокофьева. — М., 1979
- Богатырев, 1972: *Богатырев С. С.* Увертюра на русскую тему С. И. Танеева. — В его кн.: Исследования. Статьи. Воспоминания. — М., 1972
- Богданов-Березовский, 1971: *Богданов-Березовский В.* Дороги искусства. — Л., 1971
- Богословский, 1916: *Богословский Е.* Мои встречи с С. И. Танеевым. — Муз. современник, 1916, № 8
- Бодлер, 1908: *Бодлер Ш.* Цветы зла. — М., 1908
- Бодлер, 1970: *Бодлер Ш.* Цветы зла. — М., 1970. — (Лит. памятники)
- Борисова, 1976: *Борисова Е.* Русская архитектура второй половины XIX века. — М., 1976
- Бортнянский, 1881—1883: Полн. собр. духовно-музыкальных соч. *Дм. Бортнянского*/Издание, пересмотренное и исправленное П. Чайковским.—М., 1881—1883
- Брославская, 1984: *Брославская Т.* С. Танеев и З. Палиашвили. — В кн.: Пути интернационализации музыкальной культуры: Русско-грузинские музыкальные связи. — Тбилиси, 1984
- Булычев, 1900: *Булычев В.* Музыка строгого стиля и классического периода как предмет деятельности Московской симфонической капеллы. — М., 1900
- Булычев, 1910: *Булычев В.* Лекции и работы по теоретическим вопросам хорового пения. Вып. 2: Хоровое пение как искусство. — М., 1910
- Бэлза, 1946: *Бэлза И.* Национальные истоки творчества Танеева. — В кн.: ТРО
- Васина-Гроссман, 1956: *Васина-Гроссман В. А.* Русский классический романс XIX века. — М., 1956
- Васина-Гроссман, 1978: *Васина-Гроссман В. А.* Музыка и поэтическое слово. Ч. 2, 3. — М., 1978
- Васина-Гроссман, 1980: *Васина-Гроссман В. А.* Камерная вокальная музыка. — В кн.: Музыка XX века: Очерки. Ч. 2, кн. 3. — М., 1980
- Венгеров, 1911: *Венгеров С.* Бальмонт Константин Дмитриевич. — Новый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 4. — Спб., [1911]
- Виноградов, 1980: *Виноградов К. П.* Выступление на кафедре хорового дирижирования МГК 5 марта 1980 года (стенограмма)
- Герцен, 1860: [Герцен А. И.] А. С. Хомяков. — Колокол, вып. 3: 1860
- Гессе, 1969: *Гессе Г.* Игра в бисер. — М., 1969
- Глазунов, 1915: *Глазунов А.* «Орестей» С. И. Танеева (к 35-летию написания «Орестей»). — Рус. музыкальная газета, 1915, № 44
- Глазунов, 1958: *Глазунов А. К.* Письма, статьи, воспоминания: Избранное. — Л., 1958
- Глинка, 1977: *Глинка М.* Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. Т. 2-Б. — М., 1977
- Гозенпуд, 1975: *Гозенпуд А.* О сценичности классической оперы. — В кн.: Вопросы оперной драматургии. — М., 1975
- Грабарь-Пассек, 1966: *Грабарь-Пассек М.* Античные сюжеты и формы в западно-европейской литературе. — М., 1966
- Гречанинов, 1909: *Гречанинов А. Т.* Как пробить брешь. — Хоровое и регентское дело, 1909, № 1
- ДИ: *С. Танеев.* Дневники. Кн. 1: 1894—1898/Текстологич. ред., вступит. ст. и коммент. Л. З. Корабельниковой. — М., 1981
- ДИ: *С. Танеев.* Дневники. Кн. 2: 1899—1902. — М., 1982
- ДИ: *С. Танеев.* Дневники. Кн. 3: 1903—1909. — М., 1985
- Дамаскин, 1913: Полн. собр. творений св. *Иоанна Дамаскина*/Пер. с греч. Т. 1. — Спб., 1913
- Дейша-Сионицкая, 1952: *Дейша-Сионицкая М. А.* Из воспоминаний о С. И. Танееве. — В кн.: МД, 1952
- Д. К., 1912: *Д. К.* Новые книги и муз. сочинения П. Чеснокова. — Хоровое и регентское дело, 1912, № 1

- Долгополов, 1977: *Долгополов Л.* На рубеже веков. — Л., 1977
- Друскин, 1952: *Друскин М.* Вопросы музыкальной драматургии оперы (на материале классического наследия). — Л., 1952
- Евсеев, 1947: *Евсеев С. С. И. Танеев и народная музыка.* — В кн.: ПТ, 1947
- Евсеев, 1963: *Евсеев С. Народные и национальные корни музыкального языка С. И. Танеева.* — М., 1963
- Егоров, 1969: *Егоров Б. Ф. Поэзия А. С. Хомякова.* — В кн.: *Хомяков А. С. Стихотворения и драмы.* — Л., 1969
- Зелинский, 1905: *Зелинский Ф.* Из жизни идей. Т. 2: Древний мир и мы. 2-е изд. — Спб., 1905
- Кандинский, 1973: *Кандинский А.* О симфонизме Рахманинова. — Сов. музыка, 1973, № 4
- Каратыгин, 1916: *Каратыгин В.* Неизданные симфонии С. И. Танеева (краткий разбор). — Муз. современник, 1916, № 2
- Каратыгин, 1916а: *Каратыгин В.* Памяти С. И. Танеева. — Муз. современник, 1916, № 8
- Каратыгин, 1965: *Каратыгин В. Г.* Избр. статьи. — М. — Л., 1965
- Кашкин, 1898: *Кашкин Н.* «Садко». Опера-былина в семи картинах Н. А. Римского-Корсакова. — Рус. обозрение, 1898, № 1
- Келдыш, 1954: *Келдыш Ю.* История русской музыки. Ч. 3. — М., 1954
- Келдыш, 1965: *Келдыш Ю. В.* Русская музыка XVIII века. — М., 1965
- Келдыш, 1972: *Келдыш Ю.* История русской музыки. Т. 1. — М., 1972
- Киркор, Доброхотов, 1952: *Киркор Г., Доброхотов Б.* От редакторов. — В изд.: Танеев С. Квартеты для 2-х скрипок, альты и виолончели. Т. 4. — М., 1952, с. 3.
- Конен, 1975: *Конен В.* О прошлом и настоящем. — В кн.: Этюды о зарубежной музыке. Изд. 2-е. — М., 1975
- Корабельникова, 1959: *Корабельникова Л. С.* Смоленский — энтузиаст русской хоровой культуры. — Сов. музыка, 1959, № 12
- Корабельникова, 1969: *Корабельникова Л.* На заре критической деятельности: Асафьев о Танееве. — Муз. жизнь, 1969, № 15
- Корабельникова, 1974: *Корабельникова Л. С. И. Танеев в Московской консерватории: Из истории русского музыкального образования.* — М., 1974
- Корабельникова, 1977: *Корабельникова Л.* Заметки о творчестве. — Сов. музыка, 1977, № 8
- Корабельникова, 1979: *Корабельникова Л.* «Орестея» С. И. Танеева: Античный сюжет в русской художественной культуре второй половины XIX века. — В кн.: Типология русского реализма второй половины XIX века. — М., 1979
- Корабельникова, 1979а: *Корабельникова Л.* Камерно-вокальное творчество С. И. Танеева. — В изд.: Танеев, 1979—1981, т. 1
- Корабельникова, 1981: *Корабельникова Л.* Танеев Сергей Иванович. — Муз. энциклопедия. Т. 5. — М., 1981
- Корабельникова, 1981а: *Корабельникова Л.* Инструментальное творчество С. И. Танеева: Опыт историко-стилистического анализа. — М., 1981
- Корабельникова, 1981б: *Корабельникова Л.* Проблема цикла в поздних хорах. — Сов. музыка, 1981, № 12
- Корабельникова, 1982: *Корабельникова Л.* Архив композитора как материал для изучения процессов творчества. — В кн.: Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения — Л., 1982
- Крамской, 1965: *Крамской И. Н.* Письма. Статьи. Т. 1. — М., 1965
- Кюи, 1898: *Кюи Ц.* Четвертый русский симфонический концерт. — Новости и Биржевая газета, 1898, 23 марта, № 81

Ламм, Шебалин, 1953: *Ламм П. А., Шебалин В. Я.* Предисловие. — В изд.: *Танеев С.* Соч. для фортепиано. — М., 1953

- Ларош, 1869: *Ларош Г.* Русская музыкальная литература: «Церковное пение в России (опыт историко-технического изложения)». — Рус. вестник, 1869, № 10
- Ларош, 1876: *Ларош Г.* Музыкальные очерки. — Голос, 1876, 28 января, № 28
- Ларош, 1899—1900: *Ларош Г.* О «Валькирии», Рихарде Вагнере и вагнеризме. — Ежегодник императорских театров, 1899—1900
- Ларош, 1913: *Ларош Г. А.* Собр. муз.-критических статей. Т. 1. — М., 1913
- Ларош, 1974: *Ларош Г. А.* Глинка и его значение в истории музыки. — Избр. статьи. Вып. 1: М. И. Глинка. — М., 1974
- Ларош, 1976: *Ларош Г. А.* Избр. статьи. Вып. 3: Опера и оперный театр. — Л., 1976
- Липаев, 1906: *Липаев Ив.* Московские письма. — Рус. музыкальная газета, 1906, № 42
- ЛТД, 1925: Сергей Иванович Танеев: Личность, творчество и документы его жизни. К 10-летию со дня его смерти. — М. — Л., 1925
- Луначарский, 1971: *Луначарский А. В.* Танеев и Скрябин. — В его кн.: В мире музыки. — М., 1971
- Мазель, 1971: *Мазель Л. А.* Заметки о тематизме и форме в произведениях Бетховена раннего и среднего периодов творчества. — В кн.: Бетховен: Сб. статей. Вып. 1. — М., 1971
- Мазель, 1976: *Мазель Л.* О типах творческого замысла. — Сов. музыка, 1976, № 5
- Майков, 1874: *Майков А.* Кассандра: Из «Агамемнона» Эсхила. — Рус. вестник, 1874, № 5
- Маймин, 1968: *Маймин Е. А.* Хомяков как поэт. — В кн.: Пушкинский сборник. — Псков, 1968
- Маймин, 1969: *Маймин Е. А.* Русская философская поэзия. — М., 1969
- Маслов, 1905: *Маслов А.* Церковная и светская музыка в России и народное творчество. — Рус. музыкальная газета, 1905, № 12
- МД, 1952: С. И. Танеев: Материалы и документы. Т. 1: Переписка и воспоминания. — М., 1952
- Миллер, 1912: *Миллер Ор.* Иоанн Дамаскин. — В кн.: Алексей Константинович Толстой: Его жизнь и сочинения. Сб. историко-литературных статей. 3-е изд. — М., 1912
- Мирский, 1937: *Мирский Д.* [Вступит. ст.] — В кн.: *Шелли [П. Б.]* Избр. стихотворения. — М., 1937
- Михайленко, 1977: *Михайленко А.* О принципах строения фуг Танеева. — В кн.: Вопросы музыкальной формы. Вып. 3. — М., 1977
- Михайлов, 1963: *Михайлов М. К.* О классицистских тенденциях в музыке XIX—начала XX века. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. — Л., 1963
- Мишель, 1937: *Мишель А.* Искусство во Франции: Живопись. — В кн.: История XIX века. Т. 8: Конец века. 1870 — 1900, ч. 2. — М., 1937
- МНЧ, 1958: Музыкальное наследие Чайковского: Из истории его произведений. — М., 1958
- Музей, 1873: Смысл и значение музея имени государя-наследника цесаревича. — М., 1873
- Мясковский, 1912: *М[ясковский] Н.* Библиография: С. Танеев, ор. 31. Трío Es-dur для скрипки, альты и тенор-виолы. — «Музыка», 1912, № 66
- Мясковский, 1964: *Мясковский Н. Я.* Собр. материалов в 2-х томах. Т. 2: Лит. наследие. Письма. — М., 1964
- Никольский, 1909: *Никольский А.* О «церковности» духовно-музыкальных сочинений. — Хоровое и регентское дело, 1909, № 3
- Никольский, 1913: *Никольский А. С. В.* Смоленский и его роль в новом направлении русской церковной музыки. — Хоровое и регентское дело, 1913, № 10
- Никольский, 1913а: *Никольский А.* Василий Сергеевич Орлов. — Хоровое и регентское дело, 1913, № 12

- Обиход, 1772: Обиход нотного пения. — М., 1772
 Обиход, 1911: Обиход певчий на крюках. — М., 1911
 Ольхов, 1971: *Ольхов К.* Хоры и *cappella* С. Танеева. — В кн.: Хоровое искусство. Вып. 2. — Л., 1971
 Орлов, 1969: *Орлов Вл.* Бальмонт: Жизнь и поэзия. — В кн.: *Бальмонт К. Д.* Стихотворения. — Л., 1969 (Библиотека поэта. Большая серия)
 Орлова, 1948: *Орлова Е.* Романсы Чайковского. — М. — Л., 1948
 Орлова, 1984: *Орлова Е. М.* Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность. — М., 1984
- Попов, 1947: *Попов С. В.* Хоровое творчество С. И. Танеева. — В кн.: ПТ, 1947
 Полонский, 1885: *Полонский Я. П.* Полн. собр. соч. Т. 1: Стихотворения. 1841—1885. — СПб., 1885
 ПРМ, 1920: Прошлое русской музыки. I: П. И. Чайковский. — Пг., 1920
 Прокофьев, 1909: *Прокофьев Г.* Московские концерты. — Рус. музыкальная газета, 1909, № 9
 Протопопов, 1940: *Протопопов Вл.* О тематизме и мелодике С. И. Танеева. — Сов. музыка, 1940 № 7
 Протопопов, 1947: *Протопопов Вл.* Некоторые вопросы музыкального стиля С. И. Танеева. — Сов. музыка, 1947, № 5
 Протопопов, 1947а: *Протопопов Вл.* Творческий путь С. И. Танеева. — В кн.: ПТ, 1947
 Протопопов, 1961: *Протопопов Вл.* «Иван Сусанин» Глинки. — М., 1961
 Протопопов, 1962: *Протопопов Вл.* История полифонии в ее важнейших явлениях. Вып. 1: Русская классическая и советская музыка. — М., 1962
 Протопопов, 1970: *Протопопов Вл.* Принципы музыкальной формы Бетховена. — М., 1970
 Протопопов, 1981: *Протопопов В. В.* Выступление на заседании комиссии музыкального искусства СК СССР, посвященном 125-летию со дня рождения С. И. Танеева 15 декабря 1981 года (стенограмма)
 ПТ, 1947: Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856—1946: Сб. статей и материалов/Под ред. Вл. Протопопова. — М., 1947
 Пушкин, 1964: *Пушкин А. С.* Путешествие в Арзрум. — Полн. собр. соч. в 10-ти т. Т. 6. — М., 1964
- Раабен, 1961: *Раабен Л. Н.* Инструментальный ансамбль в русской музыке. — М., 1961
 Разумовский, 1867—1869: *Разумовский Дим.* Церковное пение в России (опыт историко-технического изложения). Вып. 1—3. — М., 1867—1869
 Рахманинов, 1978: *Рахманинов С.* Лит. наследие. Т. 1. — М., 1978
 Римский-Корсаков, 1980: *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. — М., 1980
 РМГ, 1909: Заграничная печать о русской музыке (*Signale für die Musikalische Welt*, № 3). — Рус. музыкальная газета, 1909, № 15
 РМГ, 1916: [Аноним.] Хроника: Летние концерты. — Рус. музыкальная газета, 1916, № 36—37
 Розенов, 1982: *Розенов Э. К.* Статьи о музыке: Избранное. — М., 1982
 Рус. поэзия..., 1966, 1969: Русская поэзия в отечественной музыке (до 1907 года)/Сост. Иванов Г. К. Вып. 1, 2. — М., 1966, 1969
 Ручьевская, 1966: *Ручьевская Е.* О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века. — В кн.: Русская музыка на рубеже XX века. — Л., 1966
- РХО, 1905: Празднование двадцатипятилетия Русского хорового общества: 1878—1903. — М., 1905
 Рыжкин, 1934: *Рыжкин И.* «Менуэт» Танеева (о художественном образе). — Сов. музыка, 1934, № 4
 Рыцарева, 1973. *Рыцарева М.* Из творческого наследия Бортнянского. — В кн.: Страницы истории русской музыки. — Л., 1973

- Савелова, 1925: *Савелова З. С. И. Танеев в его библиотеке.* — В кн.: ЛТД, 1925
- Савоскина, 1966: *Савоскина Г.* Работа Танеева над Вторым квартетом. — В кн.: Русская музыка на рубеже XX века: Статьи, сообщения, публикации. — М. — Л., 1966
- Савоскина, 1973: *Савоскина Г.* Заметки о стиле Шестого квартета С. И. Танеева. — В кн.: Страницы истории русской музыки. — Л., 1973
- Серов, 1867: *Серов А. Н.* Учено-литературная деятельность Московской консерватории: Библиография. I: «Церковное пение в России» Дим. Разумовского. — Музыка и театр, 1867, № 15
- Скребков, 1940: *Скребков С. С.* Полифонический анализ. — М. — Л., 1940
- Скребков, 1948: *Скребков С. С.* Бортнянский — мастер русского хорового концерта. — В кн.: Ежегодник института истории искусств. II: Театр. Музыка. — М., 1948
- Скребков, 1973: *Скребков С.* Художественные принципы музыкальных стилей. — М., 1973
- Смирнов, 1967: *Смирнов В.* О предпосылках эволюции Стравинского к неоклассицизму. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. — Л., 1967
- Соловьев, 1896: *Соловьев В. С.* Поэзия Я. П. Полонского. — Собр. соч. Т. 6. — Спб., 1896
- Стасов, 1867: *Стасов В. В.* Письма к деятелям русской культуры. Т. 2. — М., 1867
- Стасов, 1980: *Стасов В. В.* Искусство XIX века: Музыка. — Статьи о музыке. Вып. 5-Б. — М., 1980
- Стравинский, 1971: *Стравинский И.* Диалоги. — Л., 1971

- Танеев, 1929: *Танеев С.* Учение о каноне. — М., 1929
- Танеев, 1947: *Танеев С.* Мысли о собственной творческой работе. — В кн.: ПТ, 1947
- Танеев, 1952: Несколько писем С. И. Танеева по музыкально-теоретическим вопросам. — В кн.: МД, 1952
- Танеев, 1959: *Танеев С.* Подвижной контрапункт строгого письма. — М., 1959
- Танеев, 1979—1981: *Танеев С.* Вокальные сочинения в сопровождении фортепиано/Сост. и вступит. ст. Л. Корabelьниковой. Т. 1. — М., 1979; т. 2, ч. 1 — М., 1980; т. 2, ч. 2. — М., 1981
- Танеев, 1981: *Танеев С.* Вокальные сочинения в двух томах. Т. 2, ч. 2. — М., 1981
- Тихонова, 1978: *Тихонова А.* О некоторых проявлениях классицистских тенденций в струнных ансамблях С. Танеева. — В кн.: Из истории русской и советской музыки. Вып. 3. — М., 1978
- Толстая, 1978: *Толстая С. А.* Дневники. Т. 1. — М., 1978
- ТРО: С. И. Танеев и русская опера: Сб. статей/Под ред. проф. И. Ф. Бэлзы. — М., 1946
- Туманина, 1946: *Туманина Н. В.* Музыкально-драматическая концепция трилогии Танеева «Орестея». — В кн.: ТРО, 1946
- Туманина, 1947: *Туманина Н.* Музыкальная трилогия «Орестея». — В кн.: ПТ, 1947
- Туманина, 1962: *Туманина Н.* Чайковский: Путь к мастерству. 1840—1877. — М., 1962
- Финдейзен, 1898: *Финдейзен Н. Ф.* Опера и концерты. — Рус. музыкальная газета, 1898, № 4
- Фихтенгольц, 1963: *Фихтенгольц М.* Концертная сюита для скрипки с оркестром С. И. Танеева. — М., 1963. — (Библиотека слушателя концертов)
- Фролов, 1967: *Фролов Э. Д.* Русская исторнография античности (до середины XIX века). — Л., 1967

- Хомяков, 1900: *Хомяков А. С.* О возможности русской художественной школы. — Полн. собр. соч. Т. 1. — М., 1900
- Хомяков, 1904: *Хомяков А. С.* Записки о всемирной истории. Ч. 2. — Полн. собр. соч. Т. 6. — М., 1904
- ХРД, 1911: [Обзор печати.] — Хоровое и регентское дело, 1911, № 5
- ХРД, 1913: Хоровое и регентское дело, 1913, № 11
- Чайковский, 1925: *Чайковский М.* О Сергее Ивановиче Танееве. — В кн.: ЛТД, 1925
- Чайковский, 1959: *Чайковский П.* Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. Т. 5. — М., 1959
- Чайковский, 1961: *Чайковский П.* Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. Т. 6. — М., 1961
- Чайковский, 1962: *Чайковский П.* Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. Т. 7. — М., 1962
- Чайковский, 1965: *Чайковский П.* Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. Т. 9. — М., 1965
- Чайковский, 1966: *Чайковский П.* Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. Т. 11. — М., 1966
- Чайковский, 1970: *Чайковский П.* Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. Т. 12. — М., 1970
- Чайковский, 1971: *Чайковский П.* Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. Т. 13. — М., 1971
- Чайковский, 1974: *Чайковский П.* Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. Т. 14. — М., 1974
- Чайковский, 1978: *Чайковский П.* Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. Т. 16-А. — М., 1978
- ЧТ, 1951: *Чайковский П. И., Танеев С. И.* Письма. — М., 1951
- Чуков, 1975: *Чуков С.* Взаимосвязь текста и средств музыкальной выразительности в хоровых сочинениях Танеева. — В кн.: Вопросы русской и советской хоровой культуры. — М., 1975 (Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 23)
- Шелли, 1893—1899: Сочинения *Шелли*/Пер. с англ. К. Д. Бальмонта. Вып. 1—7. — СПб., 1893—1899
- Шелли, 1903—1907: *Шелли П. Б.* Полн. собр. соч./Пер. К. Д. Бальмонта. Т. 1—3. СПб., 1903—1907
- Штример, 1916: *Штример О.* Итоги летнего сезона в Петрограде. — Хроника журнала «Муз. современник», 1916, № 1
- Эйхенбаум, 1954: *Эйхенбаум Б. М. Я. П. Полонский.* — В кн.: *Полонский Я. П.* Стихотворения. — Л., 1954 (Библиотека поэта. Большая серия)
- Эллис, 1904: *Эллис [Кобылинский Л. Л.]*. Иммертели. Вып. 1, 2. — М., 1904
- Эллис, 1910: *Эллис [Кобылинский Л. Л.]*. Русские символисты. — М., 1910
- Энгель, 1915: *Энгель Ю.* Смерть С. И. Танеева. — Рус. ведомости, 1915, 7 июня (№ 130)
- Юденич, 1976: *Юденич Н. Н.* К вопросу о выразительности и некоторых стилистических чертах инструментальной музыки С. И. Танеева. — В кн.: Сб. статей по музыкальному искусству. — Минск, 1976
- Юденич, 1981: *Юденич Н.* О лирике Танеева. — Сов. музыка, 1981, № 12
- Яворский, 1985: *Яворский Б.* Воспоминания о Сергее Ивановиче Танееве. — Избр. труды. Т. 2. ч. 1/Общ. ред. Д. Д. Шостаковича (в печати)
- Ярустовский, 1952: *Ярустовский Б.* Драматургия русской оперной классики. — М., 1952
- Ярхо, 1958: *Ярхо В.* Эсхил. — М., 1958

- d'Indi, 1902: *Indi d' V. Cours de composition musicale.*— Paris, 1902
 d'Indi, 1906: *Indi d' V. César Franck.*— Paris, 1906
 d'Indi, 1925: *Indi d' V. Cinquante ans de Musique Française de 1874 à 1925.*
 T. 2. — Paris, 1925
 Wellesz, 1961: *Wellesz E. Eastern elements in western chant.* — Copenhagen, 1961

Архивные материалы

- ГБЛ: Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, Москва
 ГДМЧ: Государственный Дом-музей П. И. Чайковского, Клин
 В — фонд С. И. Танеева (В¹ — нотные рукописи; В² — музыкально-литературные и литературные труды; В⁴ — личные документы; В⁵ — дела по консерватории; В⁷ — *Varia*; В⁸ — программы; В⁹ — газеты; В¹¹ — эпистолярия; В¹² — личная библиотека)
 ГПБ: Рукописный отдел Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ленинград
 ГЦММК: Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки, Москва
 ф. 41 — фонд М. П. Беляева
 ф. 85 — фонд С. И. Танеева
 ф. 277 — фонд В. А. Булычева
 ф. 351 — фонд Д. А. Рогаль-Левицкого
 ИРЛИ: Институт русской литературы АН СССР (Пушкинский дом), Ленинград
 ЦГАЛИ: Центральный государственный архив литературы и искусства, Москва
 ф. 880 — фонд В. И. и С. И. Танеевых
 ф. 2658 — фонд Б. В. Асафьева
 ЦГИА: Центральный государственный исторический архив, Ленинград
 ф. 1119 — фонд С. В. Смоленского

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

ТВОРЧЕСТВА С. И. ТАНЕЕВА И СОВРЕМЕННЫХ ЕМУ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ *

Год	Оперы	Кантаты и оратории	Симфоническая музыка	Камерно-инструментальная музыка	Хоровая музыка без сопровождения	Камерно-вокальная музыка	Фортепианная музыка
1874	Чайковский, «Кузнец Вакула»		Направник, 3-я симфония («Демон») А. Рубинштейн, 4-я симфония, 5-й концерт для ф-п. с орк. Танеев, 1-я симфония; увертюра соль минор Танеев, Увертюра ре минор Чайковский, 3-я симфония, 1-й концерт для ф-п. с орк. Бородин, 2-я симфония Танеев, концерт для ф-п. с орк. Чайковский, «Франческа да Римини»;	Направник, Квинтет Римский-Корсаков, квинтет ор. 12 Чайковский, 2-й квинтет		Лядов, 4 ромansa ор. 1 Мусоргский, «Без солнца» Танеев, «Летняя ночь» «Изменой слуга...»	Мусоргский, «Картинки с выставки»
1875			Танеев, Увертюра ре минор Чайковский, 3-я симфония, 1-й концерт для ф-п. с орк.	Танеев, квинтет ре минор (не завершен)	Римский-Корсаков, 2 хора ор. 13	Чайковский, 6 романсов ор. 25; 6 романсов и песен ор. 27; 6 романсов и песен ор. 28	Танеев, скерцо (5)
1876	А. Рубинштейн, «Нерон»		Чайковский, «Франческа да Римини»;	Направник, 1-е фортепианное трио Римский-Корсаков, Секстет; Квинтет для ф-п. и духовых Чайковский, 3-й квинтет	Римский-Корсаков, 6 хоров ор. 16; 2 хора ор. 18	Лядов, «Бирюльки» Чайковский, «Времена года»	

* В таблице представлены только жанры творчества Танеева. Указаны (за исключением «Орестея») годы окончания сочинений. Авторы текстов вокальных сочинений указаны только, когда речь идет о циклах, написанных на стихи одного поэта. Состав инструментальных ансамблей не указан для струнных. Если год создания некоторых хоров, романсов, пьес для ф-п. установить не удалось, то указан год первого издания. Хоровая духовная музыка и обработки народных песен не включены. В перечнях оперных и инструментальных сочинений использованы таблицы, приведенные в кн.: Асафьев, 1979. Прозвучания Танеева выделены курсивом.

Год	Оперы	Кантаты и оратории	Симфоническая музыка	Камерно-инструментальная музыка	Хоровая музыка без сопровождения	Камерно-вокальная музыка	Фортепианная музыка
1877		Мусоргский, «Иисус Навин»	Вариации на тему Рококо для влч. с орк. Чайковский, 4-я симфония		<i>Танеев, «Сосна»; «Серенада»</i>	Кюи, 6 романсов ор. 10 А. Рубинштейн, 12 романсов ор. 101 (А. К. Толстой); «Из сербских мелодий» ор. 105	
1878	Блараберг, «Мария Бургундская» Чайковский, «Евгений Онегин»	Лядов, «Мессинская невеста»	<i>Танеев, 2-я симфония (не заверш.)</i> Чайковский, Концерт для скр. с орк.			<i>Танеев, романсы (4)</i> Чайковский, 6 романсов ор. 38	А. Рубинштейн, Русское капрично Чайковский, Большая соната; Детский альбом; 12 пьес ор. 40
1879	Римский-Корсаков, «Майская ночь» А. Рубинштейн, «Кулея Калашников» Чайковский, «Орлеанская дева»		Чайковский, 1-я сюита	Бородин, 1-й квартет		Кюи, 13 муз. картинок ор. 15	А. Рубинштейн, «Костюмированный бал»

Продолжение табл.

Год	Оперы	Кантаты и оратории	Симфоническая музыка	Камерно-инструментальная музыка	Хоровая музыка без сопровождения	Камерно-вокальная музыка	Фортепианная музыка
1880		Ипполитов-Иванов, «Памяти Пушкина» Танеев, «Я памятник себе воздвиг»	Бородин, «В Средней Азии» Римский-Корсаков, «Сказка» А. Рубинштейн, 5-я симфония Чайковский, «Итальянское каприччио»; «1812 год»; 2-й концерт для ф-п. с орк.; Серенада для стр. орк. Глазунов, 1-я симфония	А. Рубинштейн, 2 квартета ор. 106 Танеев, квартет <i>ми беболь мажор</i> ; <i>трио ре мажор</i>	Танеев, «Ноктюрн»; «Венеция ночью»; «Веселый час»	Глазунов, романсы и песни (6) Чайковский, 7 романсов ор. 47	
1881	Бларамберг, «Скоморох» Римский-Корсаков, «Снегурочка» Кюи, «Кавказский пленник» (2-я ред.)			Бородин, 2-й квартет	Танеев, «Вечерняя песнь»; «Песня короля Регнера» Чайковский, «Вечер»	Глазунов, романсы (3) Кюи, «Болеро» Чайковский, 16 песен для детей ор. 54	Лядов, 4 интермеццо ор. 7
1882		Аренский, «Лесной царь»	Аренский, Концерт для ф-п. с орк. Балакирев, «Тамара» Римский-Корсаков, Концерт для ф-п. с орк. А. Рубинштейн, «Россия» Танеев, <i>Увертюра на русскую тему</i>	Глазунов, 1-й квартет Чайковский, фортепианное трио «Памяти великого художника»		Глазунов, романсы (3)	А. Рубинштейн, пьесы ор. 104 Чайковский, 6 пьес ор. 51

Продолжение табл.

Год	Оперы	Кантаты и оратории	Симфоническая музыка	Камерно-инструментальная музыка	Хоровая музыка без сопровождения	Камерно-вокальная музыка	Фортепианная музыка
1883	Мусоргский, «Хованщина» (заверш. Римским-Корсаковым) А. Рубинштейн, «Суламифь» Чайковский, «Мазепа» А. Рубинштейн, «Попугай»	Чайковский, «Москва» Танеев, «Иоанн Дамаскин»	Аренский, 1-я симфония Чайковский, 2-я симфония	А. Рубинштейн, 5-е фортепианное трио <i>Танец, квартеты до мажор, для мажор</i>		Чайковский, 6 романсов ор. 57	Кюи, Соната (посв. Ф. Листу) Лядов, 4 интермеццо ор. 8
1884			Глазунов, 1-я симфония; 1-я увертюра на три греческие темы А. Рубинштейн, «Эроика» <i>Танец</i> , 3-я симфония Чайковский, 3-я симфония Балакирев, Увертюра на тему испанского марша Глазунов, «Стенька Разин» Чайковский, «Манфред»	Глазунов, 2-й квартет	Кюи, 7 хоров ор. 28	Глазунов, 5 романсов ор. 4 Ипполитов-Иванов, 7 песен ор. 4 (М. Лермонтов)	Бородин, Маленькая соната
1885	Направник, «Гарольд» Чайковский, «Черевички»	Чайковский, Гимн в честь Кирилла и Мефодия					

Год	Оперы	Кантаты и оратории	Симфоническая музыка	Камерно-инстру- ментальная музыка	Хоровая музыка без сопровождения	Камерно-вокальная музыка	Фортепианная музыка
1886			Аренский, «Маргарита Готье» Глазунов, 2-я симфония Лядов, Скерцо ор. 16			Кюи, 7 стихотворений А. Пушкина и М. Лермонтова ор. 33 Чайковский, 12 романсов ор. 60	Чайковский, «Думка»
1887	Ипполитов-Иванов, «Руфь» Танеев, «Орестея» (ноч.) Чайковский, «Чародейка»		Глазунов, Лирическая поэма ор. 12; «Лес» ор. 19 Ляпунов, 1-я симфония Римский-Корсаков, «Испанское капричио» А. Рубинштейн, 6-я симфония Чайковский, «Моцартиана» Римский-Корсаков, «Светлый праздник»; «Шехеразада» Чайковский, 5-я симфония	Глазунов, Лядов, Римский-Корсаков, квартет «Именины»	Чайковский, «Ночевала тучка золотая»	Чайковский, 6 романсов ор. 63	Кюи, «В Аржанто» Лядов, 4 прелюдии ор. 13; 2 багате- ли ор. 17
1888	Аренский, «Сон на Волге» Блауберг, «Девичья русалка» Бородин, «Князь Игорь» (завершен Римским-Корсаковым,	Катуар, «Русалка»		Аренский, 1-й квартет Глазунов, 3-й квартет («Славянский»)		Глазунов, «Из Гафиза» Вас. Калинников, «На старом Кургане» Катуар, романс ор. 1	Глазунов, прелюдия и 2 мазурки ор. 25

Год	Оперы	Кантаты и оратории	Симфоническая музыка	Камерно-инструментальная музыка	Хоровая музыка без сопровождения	Камерно-вокальная музыка	Фортепианная музыка
1889	Глазуновым) А. Рубинштейн, «Горюша» Кюи, «Флибустьер»		Аренский, 2-я симфония Глазунов, «Море» Танеев, увертюра «Орестея»		Направник, 5 хоров ор. 50 Чайковский, «Соловушка»		Глазунов, 2 пьесы ор. 22 Лядов, «Про старину»
1890	Римский-Корсаков, «Млада» Чайковский, «Пиковая дама»	Вас. Калиников, «Иоанн Дамаскин»	Глазунов, 3-я симфония Балакирев, 3-я симфония Ляпунов, 1-й концерт для ф-п. с орк.	Кюи, 1-й квартет Танеев, 1-й квартет Чайковский, Секстет («Воспоминание о Флоренции»)		Глазунов, 2 песни ор. 27 (А. Пушкин) Кюи, 7 романсов ор. 34 А. Рубинштейн, 10 романсов ор. 115	Аренский, 1-я сюита для 2-х ф-п.
1891	Чайковский, «Иоланта»		Глазунов, «Весна»; «Кремль» Рахманинов, 1-й концерт для ф-п. с орк Чайковский, «Воевода»	Глазунов, Сюита для квартета	Аренский, «Анчар» Балакирев, Прощальная песнь Чайковский, 3 хора	Глазунов, 3 этюда ор. 31 Танеев, Прелюдия фа мажор	
1892	Рахманинов, «Алеко»		Чайковский, Симфония ми-бемоль мажор (не завершена)	Глазунов, Квинтет		Гречанинов, 5 романсов ор. 1 Кюи, 20 поэм Ршпена	Аренский, 2-я сюита для 2-х ф-п. («Силузэты») Рахманинов, 1-я сюита для 2-х ф-п. Скрябин, Allegro appassionato

Продолжение табл.

Год	Оперы	Кантаты и оратории	Симфоническая музыка	Камерно-инструментальная музыка	Хоровая музыка без сопровождения	Камерно-вокальная музыка	Фортепианная музыка
1893	Блаرامберг, «Волна» Рейков, «В грозу»		Глазунов, 4-я симфония Рахманинов, «Утес» Чайковский, 6-я симфония; 3-й концерт для ф-п. с орк.	Аренский, Фортепианное трио Гречанинов, 1-й квартет Рахманинов, фортепианное «Элегическое трио»	Аренский, 2 хора ор. 31	Гречанинов, ор. 5 4 ромansa, Рахманинов, 6 романсов ор. 4; 6 романсов ор. 8 Чайковский, 6 романсов ор. 73	Лядов, «Музыкальная табакерка» Скрябин, 1-я соната Чайковский, 18 пьес ор. 72
1894	Аренский, «Рафаэль» Направник, «Дубровский» Римский-Корсаков, «Псковитянка» (3-я ред.) Симон, «Рыбаки» Танеев, «Орестея» (оконч.)		Гречанинов, 1-я симфония Ипполитов-Иванов, «Кавказские эскизы» Корещенко, «Фантастическая сюита» ор. 21	Аренский, 2-й квартет Глазунов, 4-й квартет	Гречанинов, 4 хора ор. 4	Гречанинов, ор. 7 4 ромansa	Аренский, 24 пьесы ор. 36
1895	Бларамберг, «Гушницы» Римский-Корсаков, «Ночь перед рождеством»	Глазунов, «Коронационная кантата»	Глазунов, 5-я симфония Калинников, 1-я симфония Рахманинов, 1-я симфония Корещенко, Лирическая симфония ор. 23	Танеев, 2-й квартет	Аренский, «Жемчуг и любовь»; 3 хора ор. 39 Гречанинов, 2 хора ор. 11 Направник, «В огороде возле броду»	Балакирев, романсы (9)	Корещенко, «Детские сны» Лядов, 3 прелюдии ор. 36; 4 прелюдии ор. 39 Рейков, «Осенние грезы» Скрябин, 12 этюдов ор. 8

Год	Оперы	Кантаты и оратории	Симфоническая музыка	Камерно-инструментальная музыка	Хоровая музыка без сопровождения	Камерно-вокальная музыка	Фортепианная музыка
1896	Римский-Корсаков, «Садко»		Глазунов, 6-я симфония Ляпунов, Баллада Черепнин, «Принцесса Грёза»	Глазунов, 4-й квартет <i>Танеев</i> , 3-й квартет	Ипполитов-Иванов, 5 хоров ор. 17 (А. Кольцов)	Ипполитов-Иванов, 6 романсов ор. 14 (К. Бальмонт) Рахманинов, 12 романсов ор. 14	Аренский, 4 этюда ор. 41 Лядов, 2 фуги ор. 41 Ляпунов, 7 прелюдий ор. 6 Рахманинов, 6 муз. моментов ор. 16 Скрябин, 24 прелюдии ор. 11
1897	Римский-Корсаков, «Моцарт и Сальери»	Римский-Корсаков, «Святого-зянка»	Балакирев, 1-я симфония Калинников, 2-я симфония Скрябин, Концерт для ф-п. с орк.	Римский-Корсаков, Квартет соль мажор Направник, 2-е фортепианное трио	Грецианнов, 2 хора ор. 12 <i>Танеев</i> , «Восход солнца» Черепнин, 2 хора ор. 2	Ипполитов-Иванов, 6 романсов ор. 21; 6 романсов, ор. 22 Кюи, 8 романсов ор. 55 Римский-Корсаков, «Анчар»; «Пророк»; циклы «Весной у моря»; романсы ор. 39; 40; 41; 42 Василенко, 6 романсов ор. 2 Глазунов, 6 романсов ор. 59; ор. 60 Катуар, 7 стихотворений А. Апухтина Римский-Корсаков, цикл «Поэту»; романсы ор. 50; 55, 56	Ребиков, «Эскизы настроений» ор. 16 Скрябин, 2-я и 3-я сонаты
1898	Кюи, «Сараацин» Римский-Корсаков, «Вера Шелогова»; «Царская невеста»	Ипполитов-Иванов, «Памяти Пушкина»	Вас. Калинников, «Кедр и пальма» Скрябин, «Мечты» <i>Танеев</i> , 4-я симфония	Глазунов, 5-й квартет Глиэр, 1-й секстет	Грецианнов, 2 хора ор. 16 Ипполитов-Иванов, «Новгородская былина» Ребиков, 6 мелодимик ор. 19	Василенко, 6 романсов ор. 2 Глазунов, 6 романсов ор. 59; ор. 60 Катуар, 7 стихотворений А. Апухтина Римский-Корсаков, цикл «Поэту»; романсы ор. 50; 55, 56	

Продолжение табл.

Год	Оперы	Кантаты и оратории	Симфоническая музыка	Камерно-инструментальная музыка	Хоровая музыка без сопровождения	Камерно-вокальная музыка	Фортепианная музыка
1899		Глазунов, Торжественная кантата в память 100-летия Пушкина Римский-Корсаков, «Песнь о вещем Олеге» Сахновский, «Лесной царь»	Аренский, Фантазия на темы Рябинина для ф-п. с орк.	Глиэр, 1-й квартет Лядов, 3 пьесы для квартета <i>Танеев, 4-й квартет</i>	Анцев, 6 хоров Глазунов, Гимн Пушкину <i>Танеев, «Из края в край»</i>	Аренский, 6 романсов ор. 44 Гречанинов, 4 ромansa ор. 20 Кюи, 25 стихотворений А. Пушкина <i>Танеев, 2 ромansa ор. 9</i> Ипполитов-Иванов, 5 романсов ор. 28 (А. Майков)	Глазунов, Прелюдия и fuga ор. 62 Катуар, 5 пьес ор. 10 Лядов, 4 прелюдии ор. 46
1900	Ипполитов-Иванов, «Ася» Калинников, «В 1812» Корещенко, «Ледяной дом» Кюи, «Пир во время чумы» Ребиков, «Елка» Римский-Корсаков, «Сказка о царе Салтане»		Глазунов, Торжественная увертюра Глиэр, 1-я симфония Скрябин, 1-я симфония	Аренский, Фортепианный квинтет Глиэр, Октет Катуар, Квинтет соль минор; Фортепианное трио	Анцев, «Реквием» Кастальский, «Былина» <i>Танеев, 2 хора ор. 15</i>		Ипполитов-Иванов, 5 маленьких пьес

Год	Оперы	Кантаты и оратории	Симфоническая музыка	Камерно-инструментальная музыка	Хоровая музыка без сопровождения	Камерно-вокальная музыка	Фортепианная музыка
1901	Гречанинов, «Добрыня Никитич» Римский-Корсаков, «Сервилья» Направник, «Франческа да Римини» Римский-Корсаков, «Кашей бессмертный»	Римский-Корсаков, «Из Гомера» Василенко, «Сказание о граде великом Китеже и озере Светояре»* Рахманинов, «Весна»	Рахманинов, 2-й концерт ф-п. с орк. Скрябин, 2-я симфония Черепнин, «Макбет» Глазунов, 7-я симфония; «Из средних веков»	Рахманинов, Соната для влч. и ф-п. Глиэр, 2-й секстет <i>Танеев, 1-й квинтет</i>	Кюи, 2 хора ор. 58 Лядов, Гимн А. Рубинштейну Саховский, «Ковыль» Черепнин, 5 хоров ор. 14; 3 хора ор. 15	Гречанинов, «На распутье» Катуар, 4 стихотворения ор. 11 Глиэр, 3 романса ор. 6 Кюи, 21 стихотворение Н. Некрасова Рахманинов, 12 романсов ор. 21	Аренский, 6 пьес ор. 53 Глазунов, 1-я и 2-я сонаты Рахманинов, 2-я сюита для 2-х ф-п. Катуар, 4 пьесы ор. 12 Корещенко, 7 характерных пьес ор. 40 Рахманинов, 10 прелюдий ор. 23; Вариации на тему Шопена Скрябин, 4-я соната; «Грагическая поэма»; «Сатаническая поэма»; 8 этюдов ор. 42
1903	Аренский, «Наль и Дамзянти» Кюи, «M-lle Фи-фи» Римский-Корсаков, «Пан воевода»			<i>Танеев, 5-й квинтет</i>	Кастаньский, «Песни к Родине» Кюи, 6 хоров ор. 63	Глиэр, 6 романсов ор. 12 Метнер, 3 романса ор. 3	

* Написанное в жанре оперы-кантаты, сочинение впервые было исполнено как опера.

Продолжение табл.

Год	Оперы	Кантаты и оратории	Симфоническая музыка	Камерно-инструментальная музыка	Хоровая музыка без сопровождения	Камерно-вокальная музыка	Фортепианная музыка
1904	Рахманинов, «Скупой рыцарь»; «Франческа да Римини» Римский-Корсаков, «Сказание о невидимом граде Китеже» Кюи, «Снежный богатырь»	Балакирев, «Памяти Глинки»	Василенко, 1-я симфония Глазунов, Концерт для скр. с орк. Лядов, «Баба-Яга» Скрябин, 3-я симфония	Глиэр, 3-й секстет <i>Тангев</i> , 2-й квинтет	Василенко, «Метель» Викт. Калинин, «Жаворонок»; «Элегия»; «Кондор»; «Зима» и др. Черепнин, 2 хора ор. 23	Глиэр, 6 романсов ор. 14; 8 романсов ор. 18; «Кузнецы» Кюи, 18 стихотворений А. К. Толстого	Сравнинский, 1-я соната
1905			Ипполитов-Иванов, «Иверия»	Аренский, 2-е фортепианное трио Глиэр, 2-й квартет <i>Тангев</i> , 6-й квартет; <i>квартет соль мажор</i>	Викт. Калинин, «Звезды меркнут»	Глиэр, 5 романсов ор. 23 Гречанинов, 2 муз. картинки (В. Брюсов) Метнер, 9 песен В. Гёте ор. 9 <i>Тангев</i> , 10 романсов [разных лет] ор. 17	Аренский, 12 этюдов ор. 74 Балакирев, Соната Ляпунов, 12 этюдов ор. 11 Рубиков, Буклические сцены
1906			Глазунов, 8-я симфония Лядов, «Про старину»; 8 русских народных песен	Аренский, Фортепианное трио Гречанинов, Фортепианное трио Капуар, Соната (поэма) для скр. и ф-п. Кюи, 2-й квартет <i>Тангев</i> , Фортепианный квартет		Глиэр, 7 романсов ор. 27; 11 романсов ор. 28 Кюи, 7 стихотворений армянских поэтов ор. 75 Мясковский, «Из юношеских лет» (К. Бальмонт) Рахманинов, 15 романсов ор. 26	Скрябин, 4 пьесы ор. 51

Продолжение табл.

Год	Оперы	Кантаты и оратории	Симфоническая музыка	Камерно-инструментальная музыка	Хоровая музыка без сопровождения	Камерно-вокальная музыка	Фортепианная музыка
1907	Кастальский, «Клара Миллич» Кюи, «Матео Фальконе» Ребиков, «Бездна» Римский-Корсаков, «Золотой петушок»		Глиэр, 2-я симфония Ипполитов-Иванов, Симфония Рахманинов, 2-я симфония Скрябин, «Поэма экстаза» Стравинский, 1-я симфония	Танеев, <i>Трио</i> op. 21 Мяковский, квартет (во 2-й ред. — 10-й)	Викт. Калинников, «На старом кургане»; «Утром зорька» Танеев, <i>3 терцета</i> op. 23 (Ф. Тютчев); <i>2 квартета</i> op. 24 (А. Пушкин)*	Гречанинов, «Осен- ние мотивы» Мяковский, «Размышления» (Е. Боратынский)	Рахманинов, 1-я соната Скрябин, 5-я соната
1908			Глазунов, «Песнь судьбы» Гнесин, «Из Шелли» Балакирев, 2-я симфония Мяковский, 1-симфония Стравинский, Фантастическое скерцо; «Фейерверк» Черепнин, Концерт для ф-п. с орк.	Танеев, <i>Фортепианное трио</i>		Глиэр, 6 романсов Ляпунов, Соната Стравинский, 4 этюда ор. 36; 4 романа op. 44 Василenco, 4 ром. А. Блока и С. Городецкого Кюи, 6 стих. Я. Полонского Метнер, 3 стих. Г. Гейне; 12 пе- сен В. Гёте Стравинский, 2 песни (С. Го- родецкий) Танеев, <i>10 стихот- ворений</i> «Иммертели» (пер. Эллиса)	

* Согласно авторскому указанию, предназначены для исп. также в виде хоров.

Продолжение табл.

Год	Оперы	Кантаты и оратории	Симфоническая музыка	Камерно-инструментальная музыка	Хоровая музыка без сопровождения	Камерно-вокальная музыка	Фортепианная музыка
1909	Кюй, «Капитанская дочка»		Гречанинов, 2-я симфония Лядов, «Волшебное озеро», «Кикимора» Ляпунов, 2-й концерт для ф-п. с орк. «Железная Воля» Рахманинов, «Остров мертвых»; 3-й концерт для ф-п. с орк. Танеев, Концертная сюита для скр. с орк.	Катуар, 1-й квартет	Никольский, хоры ор. 10 Танеев, 12 хоров (Я. Полонский) ор. 27	Василенко, «Заклинания» Глиэр, 4 романса ор. 46 Гречанинов, «Цветы зла» (Ш. Бодлер); 20 шотландских песен (Р. Бернс) Катуар, 3 стихотворения Ф. Тютчева Метнер, 6 стихотворений В. Гете; 3 стихотворения Ф. Ницше ор. 19; 3 стихотворения Ф. Ницше ор. 19—А	Катуар, «В сумерках» Мясковский, 1-я соната Прокофьев, 1-я соната
1910	Гречанинов, «Сестра Беатриса» Ребиков, «Женщина с кинжалом»		Балакирев, Концерт для ф-п. с орк. (2-я ред., заверш. Ляпуновым) Глазунов, 1-й концерт для ф-п. с орк. Мясковский, «Молчание» Прокофьев, «Сны»; «Осеннее» Скрябин, «Прометей»	Мясковский, квартеты (во 2-й ред. 3-й и 4-й)	Викт. Калинин, «Солнце, солнце встает» Танеев, «Солнце неспящих» П. Чесноков, 3 хора ор. 28; 3 хора ор. 29; 3 хора ор. 31	Гречанинов, «Драматическая поэма» (7 песен) Катуар, 3 стихотворения Ф. Тютчева Стравинский, 2 стихотворения П. Верлена	Лядов, 4 пьесы ор. 64 Рахманинов, 13 прелюдий ор. 32 Танеев, Прелюдия и fuga Черепнин, 14 эскизов к «Русской азбуке в картинках» А. Бенуа»

Год	Оперы	Кантаты и оратории	Симфоническая музыка	Камерно-инструментальная музыка	Хоровая музыка без сопровождения	Камерно-вокальная музыка	Фортепианная музыка
1911	Гречанинов, «Елочкин сон» Кюи, «Красная шапочка» Рейков, «Альфа и омега»	Никольский, Кантата на 19 февраля	Глиэр, 3-я симфония Мясковский, 2-я симфония Прокофьев, 1-й концерт для ф-п. с орк. Стравинский, «Петрушка»	Мясковский, Соната для влч. и ф-п. Танеев, <i>Фортепианный квинтет</i> ; Трио ор. 31; Соната для скр. и ф-п.		Глиэр, 12 романсов ор. 52; «Газеллы о розе» (Вяч. Иванов) Гречанинов, цикл «К звездам» Метнер, 8 стихотворений Ф. Тютчева и А. Фета Стравинский, 2 стихотворения К. Бальмонета Танеев, 4 <i>стихотворения</i> Я. Полонского; 5 <i>стихотворений</i> Я. Полонского	Рахманинов, 6 этюдов-картин ор. 33
1912		Глазунов, К 50-летию Петербургской консерватории Стравинский, «Звездный»	Катуар, Концерт для ф-п. с орк.		Василенко, 2 хора на южнославянские темы	Василенко, 4 романса ор. 19 Глиэр, 7 романсов ор. 58; 7 романсов ор. 62 Рахманинов, 14 романсов ор. 34 Танеев, 7 <i>стихотворений</i> Я. Полонского	Мясковский, 2-я соната Прокофьев, 2-я соната; Токката Черепнин, 6 муз. иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина

Продолжение табл.

Год	Оперы	Кантаты и оратории	Симфоническая музыка	Камерно-инструментальная музыка	Хоровая музыка без сопровождения	Камерно-вокальная музыка	Фортепианная музыка
1913		Рахманинов. «Колокола»	Лядов, «Из апокалипсиса» Мяковский, «Аластор» Прокофьев, 2-й концерт для ф-п. с орк. Стравинский, «Весна священная»	Гречанинов, 2-й квартет Кюи, 3-й квартет Танеев, <i>Три си минор</i>	Викт. Калинин, «Лес» Никольский, 3 хора ор. 39 Танеев, 16 хор. ор. 35 (К. Бальмонт)	Василенко, «Майские песни» (К. Бальмонт) Глиэр, 12 романсов ор. 63 Гречанинов, циклы «В сумерки»; «В счастливые времена» (А. Белый) Ипполитов-Иванов, 10 сонетов Шекспира Катуар, 6 стихотворений Э. Верхарна и П. Верлена Кюи, 5 басен Крылова; 24 стихотворения ор. 86 Метнер, 7 стихотворений А. Пушкина Метнер, 7 стихотворений ор. 28	Рахманинов, 2-я соната Ребиков, «Белые песни», «Идиллии» Скрябин, 8-я; 9-я; 10-я сонаты
1914	Стравинский, «Соловей»		Лядов, «Скорбная песнь» Мяковский, 3-я симфония Прокофьев, «Скифская сюита»	Катуар, Фортепианный квинтет Стравинский, Три пьесы для квартета	Викт. Калинин, «Ой, честь ли то молодцу» Никольский, 4 хора ор. 44	Прокофьев, «Сарказм» Скрябин, 4 прелюдии	
1915		Кастальский, «Братское поминовение» Танеев, «По прочтении псалма»	Ляпунов, Концерт для скр. с орк.	Гречанинов, 3-й квартет Ляпунов, Фортепианный секстет	Викт. Калинин, «Ходит спесь»	Катуар, 7 стихотворений Ф. Тютчева	

СПИСОК СОЧИНЕНИЙ С. И. ТАНЕЕВА *

Сочинения с обозначением опуса

- «Иоанн Дамаскин», кантата для хора и орк., сл. А. К. Толстого, ор. 1, *посв.* памяти Н. Г. Рубинштейна, *соч.* 1883—1884, *изд.* 1886 (клавир), 1904 (партитура)
- I ч., Adagio ma non troppo II ч., Andante sostenuto III ч., Allegro (Fuga)
Первый квартет си-бемоль минор для 2 скрипок, альты и виолончели, ор. 4, *посв.* П. И. Чайковскому, *соч.* 1890, *изд.* 1892 (партитура), 1901 (переложение для ф-но в 4 руки)
- I ч., Andante espressivo; II ч., Largo; III ч., Presto; IV ч., Интермеццо. Andantino; V ч., Финал. Vivace e giocoso
- Второй квартет до мажор для 2 скрипок, альты и виолончели, ор. 5, *посв.* И. В. Гржимали, *соч.* 1894—1895, *изд.* 1896 (партитура и переложение для ф-но в 4 руки)
- I ч., Allegro; II ч., Скерцо. Allegro vivace; III ч., Adagio espressivo; IV ч., Финал. Allegro vigorosamente
- «Орестея», увертюра к трагедии Эсхила для орк., ор. 6, *посв.* А. С. Аренскому, *соч.* 1889, *изд.* 1897 (партитура и переложение для ф-но в 4 руки)
- Третий квартет ре минор для 2 скрипок, альты и виолончели, ор. 7, *посв.* С. В. Рахманинову, *соч.* 1886 (1 ред.), 1896 (2 ред.), *изд.* 1898 (партитура и переложение для ф-но в 4 руки)
- I ч., Allegro II ч., Тема с вариациями
«Восход солнца» для смешанного четырехголосного хора, сл. Ф. И. Тютчева, ор. 8, *посв.* Русскому хоровому обществу в Москве, *соч.*, 1897, *изд.* 1898
- Два романса для голоса с сопровожд. ф-но и мандолины, ор. 9, *посв.* графине Т. Л. Толстой-Сухотиной, *изд.* 1899
- № 1 «Венеция ночью». Баркарола, сл. А. А. Фета, *соч.* 1897
Серенада, сл. А. А. Курсинского, *соч.* 1896
- «Из края в край», *посв.* Хору императорской русской оперы в Петербурге, *соч.* 1898—1899, *изд.* 1899
- Четвертый квартет ля минор для 2 скрипок, альты и виолончели, ор. 11, *посв.* Чешскому квартету: К. Гофману, И. Суку, О. Недбалу, Г. Вигану, *соч.* 1898—1899, *изд.* 1900 (партитура и переложение для ф-но в 4 руки)
- I ч., Introduzione. Adagio; II ч., Дивертисмент. Allegretto, vivace e scherzando; III ч., Adagio; IV ч., Финал. Introduzione. Adagio. Presto
- Первая (Четвертая) симфония до минор для большого оркестра, ор. 12, *посв.* А. К. Глазунову, *соч.* 1896—1898, *изд.* 1901 (партитура и переложение для ф-но в 4 руки)
- I ч., Allegro molto; II ч., Adagio; III ч., Скерцо. Vivace; IV ч., Финал. Allegro energico
- Пятый квартет ля мажор для 2 скрипок, альты и виолончели, ор. 13, *посв.* М. В. Попову, *соч.* 1902—1903; *изд.* 1903 (партитура и переложение для ф-но в 4 руки)

* В список включены все изданные сочинения С. И. Танеева. Для каждого сочинения даются сведения о посвящении (*посв.*), времени создания (*соч.*) и первого издания (*изд.*).

Опусы 1, 4, 21—25 изданы П. И. Юргенсоном, 5—20 — М. П. Беляевым, 26—35 — Российским музыкальным издательством.

- I ч., Allegro con spirito; II ч., Adagio espressivo; III ч., Presto; IV ч., Finale
- Первый квинтет соль мажор для 2 скрипок, альты и 2 виолончелей, ор. 14, *посв.* Н. А. Римскому-Корсакову, *соч.* 1900—1901, *изд.* 1904 (партитура и переложение для ф-но в 4 руки)
- I ч., Allegro con spirito; II ч., Vivace con fuoco; III ч., Tema con variazioni
- Два хора а сарпелла для смешанного четырехголосного хора, ор. 15, *соч.* 1900, *изд.* 1904
- № 1 «Звезды», сл. А. С. Хомякова, *посв.* Московскому синодальному хору № 2 «Альпы», сл. Ф. И. Тютчева, *посв.* И. А. Мельникову
- Второй квинтет до мажор для 2 скрипок, 2 альтов и виолончели, ор. 16, *посв.* памяти М. П. Беляева, *соч.* 1903—1904, *изд.* 1905 (партитура и переложение для ф-но в 4 руки)
- I ч., Allegro sostenuto; II ч., Adagio espressivo; III ч., Allegretto; IV ч., Finale. Vivace con fuoco
- Десять романсов для голоса с ф-но, ор. 17, *изд.* 1905
- № 1 «Островок», сл. П. Б. Шелли, пер. К. Д. Бальмонта, *посв.* Ю. А. Юрасовой, *соч.* 1901 № 2 «Мечты в одиночестве вянут», сл. П. Б. Шелли, пер. К. Д. Бальмонта, *посв.* А. И. Алексеевой, *соч.* 1895 № 3 «Пусть отзвучит», сл. П. Б. Шелли, пер. К. Д. Бальмонта, *посв.* С. М. Языкову, *соч.* 1895, 1903 № 4 «Блаженных снов ушла звезда», сл. П. Б. Шелли, пер. К. Д. Бальмонта, *посв.* А. Н. Тургеневу, *соч.* 1905 № 5 «Не ветер, вея с высоты...», сл. А. К. Толстого, *посв.* В. Е. Маковскому, *соч.* 1884, 1903 № 6 «Когда, кружась, осенние листья», сл. Л. Стеккетти, пер. Элліса, *посв.* Н. И. Маслову, *соч.* 1905 № 7 «Notturmo» («Ароматной, весенней ночью»), сл. Н. Ф. Щербины, *посв.* А. И. Масловой, *соч.* 1878, 1905 № 8 «В дымке-невидимке», сл. А. А. Фета, *посв.* В. И. Масловой, *соч.* 1883 № 9 «Бьется сердце беспокойное», сл. Н. А. Некрасова, *посв.* Ф. И. Маслову, *соч.* 1883, 1905 № 10 «Люди спят», сл. А. А. Фета *посв.* Е. А. Цертелевой-Лавровской, *соч.* 1894
- Два дуэта с сопровожд. ф-но, ор. 18, *изд.* 1906
- № 1 «Как нежить ты, серебряная ночь» для меццо-сопрано и тенора, сл. А. А. Фета, *посв.* Н. И. Маслову, *соч.* 1883 (1 ред.), 1900 (2 ред.); № 2 «Вакхическая песня» для тенора и баса, сл. А. С. Пушкина, *посв.* В. Е. Маковскому, *соч.* 1884 (1 ред.), 1905 (2 ред.)
- Шестой квартет си-бемоль мажор для 2 скрипок, альты и виолончели, ор. 19, *посв.* Ю. Э. Конюсу, *соч.* 1903—1905, *изд.* 1906
- I ч., Allegro giusto; II ч., Adagio serio; III ч., Жига. Molto vivace; IV ч., Allegro moderato
- Квартет ми мажор для ф-но, скрипки, альты и виолончели, ор. 20, *посв.* Ю. И. Блоку, *соч.* 1902—1906, *изд.* 1907
- I ч., Allegro brillante; II ч., Adagio più tosto. Largo; III ч., Finale. Allegro molto
- Трио ре мажор для двух скрипок и альты, ор. 21, *посв.* Г. А. Пахульскому, *соч.* 1907, *изд.* 1909
- I ч., Allegro giocoso e semplice; II ч., Menuetto. Allegro ma non troppo; III ч., Andante; IV ч., Vivace
- Трио ре мажор для ф-но, скрипки и виолончели, ор. 22, *посв.* А. Т. Гречанинову, *соч.* 1906—1908, *изд.* 1908
- I ч., Allegro; II ч., Allegro molto. Tema con variazioni. Tempo commincio; III ч., Andante espressivo; IV ч., Finale. Allegro con brio
- «Ночи», три терцета для сопрано, альты и тенора (также хора), сл. Ф. И. Тютчева, ор. 23, *посв.* М. Б. Черкасской, *соч.* 1907, *изд.* 1908
- № 1 «Сонет Микеланджело» № 2 «Рим ночью» № 3 «Тихой ночью»
- Два квартета для двух сопрано, альты и тенора а сарпелла, сл. А. С. Пушкина, ор. 24, *посв.* Е. И. Збруевой, *изд.* 1908
- № 1 «Монастырь на Казбеке», *соч.* 1907; «Адели», *соч.* 1887, 1907
- «С озера веет прохлада и нега», терцет для сопрано, альты и тенора с сопровожд. ф-но, сл. Ф. И. Тютчева, ор. 25, *посв.* М. С. и А. М. Керзиным, *соч.* 1881 (1 ред.), 1909 (2 ред.), *изд.* 1909
- Десять стихотворений из сборника Элліса «Иммортели» для голоса с ф-но,

- ор. 26, *посв.* С. Г. Рубинштейн, *соч.* 1908, *изд.* 1909 № 1 «Рождение арфы», сл. Т. Мура № 2 «Канциона XXXII», сл. Данте № 3 «Отсветы», сл. М. Метерлинка № 4 «Музыка», сл. Ш. Бодлера № 5 «Леса дремучие», сл. Ш. Бодлера; № 6 «Сталактиты», сл. Ф. А. Сюлли-Прюдома № 7 «Фонтаны», сл. Ж. Роденбаха № 8 «И дрогнули враги», сл. Ж. М. де Эредиа № 9 «Менуэт», сл. Ш. д'Ориаса № 10 «Среди врагов», сл. Ф. Нишсе
- Двенадцать хоров а *cappella* для смешанных голосов, сл. Я. П. Полонского, ор. 27, *посв.* Хору Московских Пречистенских курсов для рабочих, *соч.* 1909, *изд.* 1910—1911
- № 1 «На могиле» № 2 «Вечер» № 3 «Развалину башни...» № 4 «Посмотри, какая мгла...» № 5 «На корабле» № 6 «Молитва» № 7 «Из вечности музыка вдруг раздалась» № 8 «Прометей» № 9 «Увидал из-за тучи утес» № 10 «Звезды» № 11 «По горам две хмурых тучи» № 12 «В дни, когда над сонным морем...»
- Концертная сюита для скрипки и орк., ор. 28, *посв.* Л. С. Ауэру, *соч.* 1908—1909, *изд.* 1910 (партитура), 1911 (клавир)
- I ч., Прелюдия II ч., Гавот III ч., Сказка IV ч., Тема с вариациями V ч., Тарантелла
- Прелюдия и fuga соль-диез минор для ф-но, ор. 29, *соч.* 1910, *изд.* 1911
- Квintет соль минор для ф-но, 2 скрипок, альты и виолончели, ор. 30, *посв.* Г. Л. Катуару, *соч.* 1910—1911, *изд.* 1911, 1912
- I ч., Introduzione. Adagio mesto. Allegro patetico; II ч., Скерцо. Presto; III ч., Largo; IV ч., Finale. Allegro vivace
- Трио ми-бемоль мажор для скрипки, альты и тенор-виолы, ор. 31, *посв.* Ю. Н. Померанцеву, *соч.* 1910—1911, *изд.* 1911
- Четыре стихотворения Я. П. Полонского для голоса с ф-но, ор. 32, *посв.* памяти П. В. Чижовой, *соч.* 1911, *изд.* 1911
- № 1 «В годину утраты»; № 2 «Ангел» № 3 «Мой ум подавлен был тоскою» № 4 «Зимний путь»
- Пять стихотворений Я. П. Полонского для голоса с ф-но, ор. 33, *посв.* Ф. И. Маслову, *соч.* 1911, *изд.* 1912
- № 1 «Ночь в горах Шотландии» № 2 «Свет восходящих звезд» № 3 «Поцелуй» № 4 «Что мне она?» № 5 «Узник»
- Семь стихотворений Я. Полонского для голоса с ф-но, ор. 34, *посв.* А. И. Масловой и Ю. А. Юрасовой, *соч.* 1911—1912, *изд.* 1912
- № 1 «Последний разговор» № 2 «Не мои ли страсти» № 3 «Маска» № 4 «Любя колосев мягкий шорох» № 5 «Последний вздох» № 6 «Ночь в Крыму» № 7 «Мое сердце — родник»
- Шестнадцать хоров а *cappella* для мужских голосов, сл. К. Д. Бальмонта, ор. 35, *посв.* Певческому союзу Пражских учителей, *соч.* 1912—1913
- Тетрадь I *изд.* 1914: № 1 «Тишина» («Чуть бледнеют янтари») № 2 «Призраки» № 3 «Сфинкс» № 4 «Заря»; Тетрадь II, *из печати не вышла*: № 5 Молитва № 6 «В пространствах эфира» № 7 «И сон и смерть» № 8 «Небесная роса» Тетрадь III «Морские песни», *изд.* 1914: № 9 «Мертвые корабли» № 10 «Звуки прибоя» № 11 «Морское дно» № 12 «Морская песня» Тетрадь IV, *из печати не вышла*: № 13 «Тишина» № 14 «Гибель» № 15 «Белый лебедь» № 16 «Лебедь» (в сопровожд. скрипки соло)
- «По прочтении псалма», кантата № 2 для солистов, хора и орк., сл. А. С. Хомякова, ор. 36, *посв.* памяти В. П. Танеевой, *соч.* 1912—1915, *изд.* 1928 (клавир), 1960 (партитура)
- I ч.: № 1 Хор. Allegro tempestoso, № 2 Двойной хор. Andante sostenuto, № 3 Хор. Andante, Allegro molto (Fuga) II ч.: № 4 Хор. Allegro moderato. Allegro tenebroso (Fuga), № 5 Квартет. Andante, № 6 Квартет и хор. Adagio ma non troppo III ч.: № 7 Интерлюдия. Allegro appassionato, № 8 Ария. Adagio più tosto lagro, № 9 Двойной хор. Adagio pietoso. Allegro molto

Без обозначения опуса

Опубликованные при жизни Танеева

Три хора для мужских голосов, *изд.* 1881

№ 1 «Ноктюрн», сл. А. А. Фега, *соч.* 1880 № 2 «Венеция ночью», сл.

А. А. Фета, *соч.* 1877 № 3 «Веселый час», сл. А. В. Коллонтай, *соч.* 1880
 «Песня короля Регнера» для мужского хора, сл. Н. М. Языкова, *соч.* 1881,
изд. 1882
 «Вечерняя песнь» для мужского хора, сл. А. С. Хомякова, *соч.* 1881 (?), *илл.*
 1882(?)
 «Орестея», музыкальная трилогия, сл. А. А. Венкстерна (по Эсхилу), *посв.* па-
 мяти А. Г. Рубинштейна, *соч.* 1887—1894, *изд.* 1900 (партитура, клавир)
 I ч., «Агамемнон» II ч., «Хэфоры» III ч., «Эвмениды»
 Прелюдия фа мажор для ф-но, *посв.* А. И. Зилоти, *соч.* 1894 (?), *изд.* 1916
 Choral varié для органа, *посв.* аббату Ж. Жуберу, *соч.* 1913, *изд.* 1914

Опубликованные посмертно

Первая симфония ми минор для большого оркестра, *посв.* Е. С. Танеевой, *соч.*
 1873—1874, *изд.* 1948
 I ч., Allegro II ч., Andantino, quasi allegretto III ч., Scherzo. Vivace assai
 IV ч., Finale. Allegro molto
 Тема с вариациями до минор для ф-но, *соч.* 1874, *изд.* 1953
 «Летняя ночь» для голоса и ф-но, сл. Н. П. Грекова, *соч.* 1874, *изд.* 1979
 «Изменой слуга паладина убил» для голоса с ф-но, сл. В. А. Жуковского, *соч.*
 1874, *изд.* 1979
 Скерцо ми-бемоль минор для ф-но, *соч.* 1874—1875, *изд.* 1953
 Скерцо фа мажор для ф-но, *соч.* 1874—1875, *изд.* 1953
 Скерцо до мажор для ф-но, *соч.* 1874—1875, *изд.* 1953
 Скерцо соль минор для ф-но, *соч.* 1874—1875, *изд.* 1953
 Скерцо ре минор для ф-но, *соч.* 1874—1875, *изд.* 1953
 Adagio до мажор для малого оркестра, *соч.* 1875(?), *изд.* 1950
 Увертюра ре минор для большого оркестра, *соч.* 1875, *изд.* 1955
 Квартет ре минор для 2 скрипок, альты и виолончели (не завершен), *соч.* 1874,
изд. 1952
 I ч., Allegro ma non troppo II ч., Andante moderato III ч., Скерцо
 (отрывок)
 Концерт ми-бемоль мажор для ф-но с орк. (не завершен), *соч.* 1875—1876,
изд. 1953 (клавир), 1957 (партитура)
 I ч., Allegro II ч., Andante funebre
 «Луна на небе голубом» для голоса с ф-но, сл. Н. Языкова, *соч.* 1876, *изд.*
 1979
 «Сосна» для смешанного хора а cappella, сл. М. Ю. Лермонтова, *соч.* 1877,
изд. 1940
 «Серенада» для смешанного хора а cappella, сл. А. А. Фета, *соч.* 1877, *изд.*
 1952
 «C'était au milieu de la nuit» для голоса с ф-но, сл. Ф. Ж. Сюлли-Прюдома,
 пер. Т. С. Сикорской, *соч.* 1877, *изд.* 1979
 «Мой тяжкий грех» для голоса с ф-но, сл. А. Боровиковского, *соч.* 1877, *изд.*
 1979
 «Люди спят» для голоса с ф-но, сл. А. А. Фета, *соч.* 1877, *изд.* 1979
 «Что тебе в имени моем» для голоса с ф-но, сл. С. И. Танеева (?), *соч.* 1877,
изд. 1979
 «В вечернем сумраке долина», дуэт для 2 басов и ф-но, сл. Н. П. Огарева, *соч.*
 1877, *изд.* 1979
 Вторая симфония си-бемоль мажор для большого оркестра (не завершена), *соч.*
 1877—1878, *изд.* 1977
 I ч., Introduzione ed Allegro II ч., Andante; III ч., Finale. Allegro
 «Gefunden» («Находка») для голоса с ф-но, сл. В. Гёте, пер. В. П. Коломий-
 цова, *соч.* 1878, *изд.* 1922
 Марш («Марш ямудов») для ф-но, *соч.* 1879, *изд.* 1953
 Большой торжественный марш для ф-но в 4 руки, *соч.* 1879, *изд.* 1981
 Кадриль для ф-но, *соч.* 1879, *изд.* 1953
 Два дуэта для 2 басов, *соч.* 1879, *изд.* 1981

- «Растут, растут причудливые тени», *посв. графине Рисуевой* (В. И. Масловой); «Вечер у взморья»
- «Старый рыцарь» для голоса с ф-но, сл. В. А. Жуковского, *соч.* конец 1870-х годов, *изд.* 1979
- «Из средневековой жизни» («Менестрель») для голоса с ф-но, сл. С. И. Танеева, *соч.* конец 1870-х годов, *изд.* 1979
- Трио ре мажор для скрипки, альты и виолончели, *соч.* 1879—1880, *изд.* 1956
I ч., Allegro II ч., Скерцо в обращенном контрапункте; III ч., Adagio ma non troppo; IV ч., Finale. Allegro molto
- «Фонтан» для хора а cappella (фуга), сл. Козьмы Пруткова, *соч.* 1880, *изд.* 1981
- «Однажды к попадье», терцет для 3 басов, сл. Козьмы Пруткова, *соч.* 1880, *изд.* 1981
- «Нидерландская фантазия на русскую тему» для смешанного хора а cappella, *посв.* Г. А. Ларошу, *соч.* 1880, *изд.* 1981
- Квартет ми-бемоль мажор для 2 скрипок, альты и виолончели, *соч.* 1880, *изд.* 1952
I ч., Allegro; II ч., Adagio cantabile; III ч., Интродукция и скерцо; IV ч., Финал. Allegro molto
- «Я памятник себе воздвиг», кантата для смешанного хора и орк., сл. А. С. Пушкина, *соч.* 1880, *изд.* 1937
- Два терцета для тенора, баритона и баса с ф-но, сл. А. Н. Майкова, *соч.* 1880, *изд.* 1966
- «О чем в тиши ночей»; «Я в гроте ждал тебя»
- «Голос в лесу» для голоса с ф-но, сл. А. Н. Майкова, *соч.* 1880, *изд.* 1965
- «Отдохновение» (Элегия) для ф-но, *посв.* графине Рисуевой (В. И. Масловой), *соч.* 1880, *изд.* 1953
- Марш для ф-но в 4 руки, *соч.* 1881, *изд.* 1981
- «Колыбельная» для ф-но, *соч.* начало 1880-х годов, *изд.* 1953
- «Полдень», дуэт для альты и баса с ф-но, сл. Ф. И. Тютчева, *соч.* 1881, *изд.* 1981
- Три романса для голоса с сопровожд. арфы и ф-но, сл. С. И. Танеева (?), *соч.* 1882, *изд.* 1979
- «Встану я с восходом солнца...»; «Жил однажды человек...»; «Раз вечером гулял я...»
- Увертюра на русскую тему до мажор для большого орк., *соч.* 1882, *изд.* 1948
- Канцона для кларнета и струнного квинтета, *соч.* 1883, *изд.* 1947 (партитура), 1948 (клавир)
- Анданте для 2 флейт, 2 гобоев, 2 кларнетов, 2 фаготов и 2 валторн, *соч.* 1883, *изд.* 1949
- Квартет до мажор для 2 скрипок, альты и виолончели, *соч.* 1880—1883, *изд.* 1952
I ч., Allegro con brio II ч., Adagio ma non troppo III ч., Tempo di minuetto IV ч., Finale. Allegro molto
- Квартет ре мажор для 2 скрипок, альты и виолончели, *соч.* 1883, *изд.* 1952
I ч., Allegro moderato; II ч., Andante; III ч., Scherzo. Allegro con fuoco. Trio. Moderato teneramente; IV ч., Allegro giocoso
- Третья симфония ре минор для большого орк., *посв.* А. С. Аренскому, *соч.* 1884, *изд.* 1947 (партитура), 1950 (клавир)
I ч., Allegro con spirito II ч., Scherzo. Allegro vivace; III ч., Intermezzo. Andante grazioso IV ч., Finale. Allegro con brio
- «Соловей», дуэт для 2 басов с ф-но, сл. А. С. Пушкина, *посв.* А. И. Масловой, *соч.* 1884, *изд.* 1981.
- «Мадригал», терцет для сопрано, альты и баса, сл. С. И. Танеева, *соч.* 1884, *изд.* 1981
- «Колышется море» для голоса с ф-но, сл. А. К. Толстого, *соч.* 1884, *изд.* 1879
- «Ночной зефир струит эфир», дуэт для 2 басов с ф-но, сл. А. С. Пушкина, *соч.* 1886, *изд.* 1981
- «Весной, волшебною весной», дуэт для 2 басов с ф-но, сл. Н. П. Грекова, *соч.* 1886, *изд.* 1981
- «Из Гафиза» для голоса с ф-но, сл. Ф. И. Маслова, *соч.* 1886, *изд.* 1979

- Два терцета для 3 басов, сл. Г. Р. Державина, *соч.* 1887, *изд.* 1981 «Скромность» (с ф-но); «Разные вина»
- «Сраженный рыцарь», квартет для 4 басов а cappella, сл. А. С. Пушкина, *соч.* 1887, *изд.* 1981
- «К ней» для голоса с ф-но, сл. А. А. Фета, *соч.* 1890, *изд.* 1979
- «Близость весны», дуэт для сопрано и альты с ф-но, сл. В. А. Жуковского, *посв.* Ал. А. и А. А. Пянулидзевым, *соч.* 1891, *изд.* 1981
- Два дуэта для сопрано и альты с ф-но, сл. М. Ю. Лермонтова, *соч.* 1891, *изд.* 1981
- «Сосна», *изд.* 1952; «Горные вершины», *изд.* 1963 (в качестве хора)
- «Колыбельная песня» для голоса с ф-но, сл. П. Б. Шелли, пер. К. Д. Бальмонта, *соч.* 1896, *изд.* 1916
- Квартет до мажор для 2 скрипок, альты и виолончели, *соч.* 1905, *изд.* 1949
- «Не остывшая от зною», терцет для сопрано, альты и тенора, сл. Ф. И. Тютчева, *соч.* 1907, *изд.* 1977 (в качестве хора)
- «Солнце неспящих», квинтет для сопрано, альты, тенора и 2 басов, сл. Дж. Байрона, *соч.* 1910, *изд.* 1981
- Квартет до минор для 2 скрипок, альты и виолончели (не закончен), *соч.* 1911, *изд.* 1952
- I ч., Allegro con fuoco; II ч., [Largo]; IV ч., Finale. Vivace con fuoco
- Соната для минор средней трудности для скрипки и ф-но, *соч.* 1911, *изд.* 1948
- I ч., Allegro; II ч., Adagio cantabile; III ч., Menuetto; IV ч., Allegro ma non troppo
- Трио си минор для скрипки, альты и виолончели, *соч.* 1913, *изд.* 1948
- I ч., Allegro; II ч., Tema con variazioni Andantino semplice для ф-но, *изд.* 1953

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
Введение	6
Юношеские произведения	17
Opus primus	38
Камерно-вокальные сочинения	62
«Орестея»	98
Симфонии	122
Instrumentalia	148
Хоры. Вокальные ансамбли	193
Кантата «По прочтении псалма». Неосуществленные замыслы	222
Заключение	238
Литература	267
Хронологическая таблица творчества С. И. Танеева и современных ему русских композиторов	275
Список сочинений С. И. Танеева	290

ЛЮДМИЛА ЗИНОВЬЕВНА КОРАБЕЛЬНИКОВА

ТВОРЧЕСТВО С. И. ТАНЕЕВА

Историко-стилистическое исследование

Редактор В. Ерохин. Художник И. Маркарова.
Худож. редактор Ю. Зеленков. Техн. редактор Т. Сергеева
Корректор М. Лимонова

ИБ № 3442

Подписано в набор 29.03.85. Подписано в печать 09.04.86. Формат бумаги 60×90¹/₁₆.
Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем
печ. л. 19,125 (включая иллюстрации). Усл. п. л. 19,125. Усл. кр.-отт. 19,125.
Уч.-изд. л. 21,24 (включая иллюстрации). Тираж 5000 экз. Изд. № 13246.
Зак. № 112. Цена 1 р. 80 к.

Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете
СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.