

**ДУХОВНОЕ И СВЕТСКОЕ В КАНТАТЕ
«ИОАНН ДАМАСКИН» С. И. ТАНЕЕВА:
ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО СИНТЕЗА**

Цель настоящей статьи — осветить пути формирования духовной тематики кантаты С. И. Танеева «Иоанн Дамаскин» и специфику синтеза духовного и светского начал, которым отмечено это произведение.

Кантата «Иоанн Дамаскин» — первое в русской музыке произведение, написанное в жанре светской лирико-философской кантаты. Нельзя утверждать, что до Танеева не существовало лирико-философских кантат: если исходить из особенностей содержания словесного текста и специфики его музыкального оформления, то лирико-философскими можно считать многие духовные кантаты Баха. Философские и религиозные проблемы смысла человеческого существования, неизбежности смерти и загробного воздаяния нередко затрагивались в текстах масштабных вокально-симфонических произведений западноевропейских композиторов XVIII–XIX веков — Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Й. Брамса.

Кантаты западноевропейских композиторов, написанные на тексты из Священного писания и первоначально предназначенные для исполнения в церкви, вполне могли звучать и в концертных залах. Особенно ярко эта тенденция проявляется во второй половине XIX века, когда граница между собственно церковной, литургической музыкой и светскими произведениями духовной тематики становится весьма прозрачной. В качестве самого яркого примера приведем *Requiem* Верди — произведение, предназначенное для исполнения во время заупокойной мессы, музыкальный язык которого ничем не отличается от языка вердиевских опер.

Отечественная музыкальная культура того же периода отмечена большей консервативностью и отчетливым разделением жанровых категорий: религиозная проблематика сосредоточена в произведениях для хора *a cappella*, предназначенных для церковного пения и написанных в определенной манере. В то же время немногочисленные произведения предшественников Танеева в жан-

ре светской кантаты, включая П. И. Чайковского, представляли собой светские сочинения «на случай», с духовной тематикой никак не связанные.

Новаторство Танеева, ярко проявившееся в первом из его масштабных вокально-симфонических опусов, не ограничивается одним только переносом опыта западноевропейской — строго говоря, протестантской — традиции на отечественную почву. Наиболее необычной особенностью кантаты, привлекавшей к себе пристальное и в основном благосклонное внимание критиков, было использование духовного напева в качестве основы сочинения, написанного в светском жанре. Танееву удалось органично синтезировать две сферы, которые богословская традиция, в особенности православная, всегда стремилась тщательно разграничить: церковное *пение* и светскую *музыку*.

Прежде чем перейти к анализу собственно музыкальных средств, использованных Танеевым, необходимо обратить внимание на одно крайне важное обстоятельство, регулировавшее использование духовных напевов — наличие в Российской империи цензуры, которая не допускала использования церковного пения в сугубо светских мероприятиях и музыке, для таких мероприятий предназначенной.

Вопрос о духовной цензуре и цензуре в Российской империи вообще относится к числу достаточно подробно изученных историками. В обстоятельных монографиях А. В. Блюма [1] и Г. В. Жиркова [3] с современной точки зрения подробно излагаются и анализируются сведения, относящиеся к 80-м годам XIX века, когда создавалась кантата Танеева. В целом этот период, относящийся к царствованию Александра III, характеризуется усилением духовной и светской цензуры. Огромным влиянием пользовался наставник царя и обер-прокурор Синода К. П. Победоносцев. Именно этот период характеризуют знаменитые строки из поэмы Александра Блока «Возмездие»:

В те годы дальние, глухие,
В сердцах царили сон и мгла:
Победоносцев над Россией
Простёр совиные крыла,
И не было ни дня, ни ночи

А только – тень огромных крыл;
Он дивным кругом очертил
Россию, заглянув ей в очи
Стеклянным взором колдуна.

С другой стороны, в отношении церковного пения и его взаимодействия со светской музыкой именно в 80-е наступает заметное оживление. В 1883 г. уходит в отставку с поста директора Придворной певческой капеллы Н. И. Бахметев (напомним, что кантата «Иоанн Дамаскин» впервые была исполнена в следующем, 1884 г.). Как отмечает И. А. Гарднер, «...уход Бахметева с поста директора Придворной певческой капеллы, замена его Балакиревым и в связи с этим изменение в общем направлении духовно-музыкальной цензуры капеллы имели громадно значение для направления всей духовно-музыкальной композиторской деятельности. Теперь стало возможным печатать свои духовно-музыкальные произведения, не непременно предназначенные для богослужебного употребления, не спрашивая разрешения на то цензуры капеллы, а с разрешения одной только духовной цензуры» [2, с. 389].

Тем не менее, несмотря на общее оживление в области духовной музыки, цензурный запрет на использование церковных напевов и литургических текстов в светских, особенно сценических произведениях оставался незыблемым. Понятно, что с этим запретом должен был считаться М. П. Мусоргский в 1874 г.: в сцене смерти царя Бориса из оперы «Борис Годунов» он стилизовал звучание закулисного хора под погребальное пение, не обращаясь при этом к конкретному литургическому тексту.

Аналогичным образом в 1890 г. (уже после написания Танеевым «Иоанна Дамаскина») поступили П. И. Чайковский и его брат М. И. Чайковский, работая над либретто «Пиковой дамы». В сцене в казарме закулисный хор также имитирует погребальное пение, причем словесный текст, написанный братом композитора представляет собой свободную обработку — своего рода словесную «вариацию» — фрагмента канона ко Пресвятой Богородице Параклис. Либреттист, таким образом, исходит не из общего настроения зауспокойной службы, а из конкретного литургического источника:

**Молебен канон ко Пресвятой
Богородице Параклис, ирмос 6:**

Молитву пролию ко Господу,
И Тому возвещу печали моя,
Яко зол душа моя исполнися,
И живот мой аду приближися,
И молюся яко Иона:

От тли, Боже, возведи мя.

**М. И. Чайковский. Либретто
оперы «Пиковая дама», действие
третье, картина пятая, № 18.**

**Антракт и сцена в комнате
Германа:**

Господу молюся я,
Чтобы внял он печали моей,
Ибо зла исполнилась душа моя,
И страшуся я пленения адова,
О воззри, Боже,
на страдания Ты раба своего,
Даждь жизнь ей бесконечную

Проблема, с которой столкнулись и Мусоргский, и Чайковский, состояла, собственно говоря, в том, что в светской музыке нельзя было использовать литургические тексты и напевы. Решение проблемы, которое нашли оба названных композитора, заключалось в следующем: содержание словесного текста, как видно из приведенного примера, приближено к литургическому первоисточнику, но не является цитатой. В то же время музыкальное сопровождение воспроизводит типичные черты церковного многоголосия, не отсылая конкретно ни к какому из известных литургических напевов.

Решение, избранное Танеевым, принципиально иное. Во-первых, он обращается к фрагменту текста поэмы А. К. Толстого «Иоанн Дамаскин», который представляет собой реминисценцию надгробного тропаря, который традиция приписывает преп. Иоанну Дамаскину. Священник Эндрю Лаут, посвятивший поэме «Иоанн Дамаскин» специальное исследование, обращает внимание на то, что «Толстой пишет свой собственный, довольно длинный тропарь в пять строф, что необычно, так как тропарь обычно бывает в одну строфу; Толстой, зная, очевидно, текст погребальной службы, составил пять тропарей, или самогласнов, хотя и озаглавил их в единственном числе «Тропарь». Эти самогласны, приписываемые преп. Иоанну (сам вопрос авторства огромного числа литургических произведений, приписываемых Иоанну, только начинает подниматься в научных кругах; я не рискну высказать собственное мнение об их подлинности), отличаются от

остального текста православного чина погребения; тема радости воскресения, характерная для службы, в них отсутствует, её место занимает созерцание быстротечности жизни, тщеты всего человеческого. <...> Толстой перефразировал их в стихотворной форме, тем самым усилив состояние торжественной мрачности. Эти строфы дышат совсем другим духом, чем то торжество природы, которое можно найти в других частях поэмы. В них появляется другая сторона романтизма Толстого, которую можно было бы назвать «мрачной, готической» стороной, наслаждающейся созерцанием смерти» [4]. Таким образом, в кантате использован текст, вызывающий ассоциации с литургическим, но непосредственно не связанный с богослужением. Немаловажно и то, что поэма Толстого встретила весьма благожелательный прием в церковных кругах.

Во-вторых, Танеев, в отличие от Мусоргского и Чайковского, напрямую обращается к музыкальному материалу литургии — наиболее известному, пожалуй, из напевов на текст «Со святыми упокой» (хотя возможно, что именно использование данного напева Танеевым определило его последующую популярность и даже последующее использование этого напева Чайковским в 6 симфонии). Танеев не цитирует напев целиком, а использует своеобразный «конспект», в котором представлены лишь наиболее яркие и запоминающиеся интонации. Кроме того, композитор осуществляет оригинальную и чрезвычайно убедительную четырехголосную гармонизацию этого напева, которая решительно порывает с «петербургской» традицией многоголосных обработок церковных напевов и опирается на натурально-ладовую гармонию, воспроизводящую особенности народного многоголосия.

Однако самая интересная особенность танеевского решения заключается в тембровых аранжировках напева — в особенности в оркестровых подражаниях церковному пению, которыми насыщены крайние части кантаты. Проблема, с которой столкнулись и Мусоргский, и Чайковский, состояла, собственно говоря, в том, что в светской музыке нельзя было использовать литургические тексты и напевы. Решение проблемы, которое нашли оба названных композитора, заключалось в следующем: содержание словесного текста, как видно из приведенного примера, приближено к литургическому первоисточнику, но не является цитатой. Своеобразный «конспект» напева,

значительно сокращенного по сравнению с одноголосным оригиналом, излагают флейты, кларнеты и фаготы на фоне низких струнных – альтов и виолончелей. Примечательно, что композитор не пользуется ни чувственным тембром гобоев, ни крайними голосами аккорда струнных — скрипками и контрабасами. Деревянные духовые максимально приближены по тембру к звучанию хора, поющего закрытым ртом, а струнные создают ощущение резонанса, который возникает в пространстве храма. Во втором восьмитакте, когда все струнные, включая скрипки и контрабасы, исполняют ту же самую главную тему в унисон, слушатель, с одной стороны, вспоминает о монодической природе напева, а с другой стороны, словно бы слышит его эхо: только что отзвучавшие деревянные духовые все-таки ближе к тембрам человеческих голосов, чем струнные.

В начале цифры 1 возникает двухголосная имитация, в которой ведущим голосом (пропостой) являются струнные, а отвечающим (риспостой) – валторны. При этом внимание привлекает не продолжающееся звучание струнных, а впервые вступившие медные духовые, не менее близкие к звучанию хора, чем деревянные духовые. Таким образом, в оркестровой интродукции с помощью деревянных и медных духовых инструментов моделируется то, что не могло бы быть передано с такой полнотой в светском произведении с помощью звучания хора. Мы слышим литургический напев и можем при этом вспомнить текст «Со святыми упокой». Позднее в первой части, когда с этим же литургическим напевом будет вступать хор, будет использоваться уже другой текст – строки из поэмы А. К. Толстого. Но к этому моменту у слушателя уже устанавливаются прочные ассоциации с исходным литургическим текстом.

Унисон валторн, прозвучавший в первой цифре, обладает мощным выразительным потенциалом, который композитор раскроет во второй половине хорового раздела первой части и в фуге из третьей части. Здесь унисонное звучание медных духовых – уже не только валторн, но также труб и тромбонов – будет воплощать монодическую ипостась напева «Со святыми упокой». В первой же половине первой части, вплоть до цифры 13, с помощью тембров струнных и деревянных духовых передается звучание церковного хора, в то время как реально звучащий в кантате хор – всегда «светский». Хотя фактурная

формула хорального четырехголосия во второй части и в коде третьей чрезвычайно близка изложению, типичному для церковного пения, использование внелитургического текста не позволяет возникающим ассоциациям перейти ту грань, которая была установлена цензурой.

Ещё один способ моделирования звучности церковного хора Танеев демонстрирует в цифре 8 первой части. Здесь прекращается бесконечный канон и у струнных появляется чрезвычайно любопытный новый материал. Ц. И. Кюи услышал в нем псалмодию «Упокой, Господи душу усопшего раба твоего». Хотя прямого цитирования литургического первоисточника здесь нет, ассоциация возникает действительно сильная и однозначная. Струнные инструменты имитируют как ритмические особенности церковной псалмодии, так и четырехголосное изложение в диапазоне, свойственном литургическому псалмодированию в целом. При этом звучание струнных на фоне выдержанной ноты медных духовых (без валторн), воспринимается как своеобразное эхо или «хор за сценой».

В следующем такте возникает так называемая неполифоническая имитация: тот же материал излагают деревянные духовые с валторнами. Помимо тембрового оформления, которое придает звучанию большую определённую, словно бы переноса его из-за кулис на сцену, меняется ещё один очень важный параметр – диапазон: ноты во второй и даже третьей октавах, которые имеются у первого гобоя и первой флейты, звучали бы в хоре крайне напряженно, тогда как в звучании деревянно-духовых никакой напряженности нет. Зато появляется ощущение «инструментальности» звучания, сходство с хоровым четырехголосием заметно уменьшается.

По формальным признакам прием организации оркестрового звучания, используемый в первых двух тактах цифры 8, напоминает фактурную формулу антифона – одного из древнейших способов литургического пения христианской церкви. Однако необходимо отметить, что Танеев не стремится к максимальной точности моделирования антифонного пения: композитора интересует скорее общий принцип организации звучности, идея пространственного сопоставления оркестровых групп, то есть именно общая фактурная формула, а не конкретный способ темброво-фактурного оформления. В цифре 8 звучание может напомнить слушателям о переключке верхнего

и нижнего клиросов, однако такие ассоциации лишены чрезмерной конкретности.

Во второй половине первой части – начиная с цифры 13 – инципит напева «Со святыми упокой» проводится одногласно у духовых и низких струнных, вступая в контрапунктические взаимодействия с «авторской» темой «Иду в неведомый мне путь». Такое использование основного тематического материала характерно для протестантских церковных кантат и является убедительным свидетельством того, что Танеев, создавая кантату, ориентировался на образцы западноевропейской барочной кантаты и оратории.

В цифре 17 происходит событие, очень важное с точки зрения тембровой драматургии кантаты. Здесь четырехголосию деревянных духовых и низких струнных, которые имитируют церковный хор, отвечает уже реальное хоровое четырехголосие. С этого момента не только оркестровые группы, но и поющий хор принимает участие в моделировании особенностей литургического пения. От композитора теперь требуется немалая изобретательность и чувство меры, чтобы избежать весьма нежелательного (из цензурных соображений) прямого подражания церковному пению. Все эти качества в полной мере демонстрирует партитура кантаты.

Мы не будем специально останавливаться на цифрах 19–21, где повторяется ранее звучавший материал, и обратим внимание лишь на контрапунктическое сочетание литургической и авторской тем в коде первой части (цифра 23). Этот полифонический приём очень выразительный сам по себе, впоследствии сыграет важнейшую роль в формировании драматургической линии финальной фуги.

Сравнение начального раздела второй части кантаты с интродукцией первой части проливает новый свет на те средства, которыми Танеев пользуется для воплощения духовной и по сути своей церковной образности в светском произведении. Дифференцируя тематическое содержание, четырёхголосное изложение и тембровое оформление, мы видим, что в интродукции первой части первые два компонента отделены от третьего: литургический напев, изложенный четырёхголосно, звучит не у хора. Напротив, во второй части четырёхголосный хор излагает тематический материал весьма далёкий от образцов церковного пения. Здесь композитор несколько

неожиданно, но весьма убедительно соединяет мелодические особенности арии (этот жанр неуместен в православном пении, но вполне допустим в католическом и особенно протестантском) с фактурной формулой хорала. Краткий заключительный – точнее связывающий вторую часть с финалом – эпизод опирается на модель речитатива, которая реализуется с помощью полного хора, а не одного или нескольких солирующих голосов, как это принято в протестантской кантате. Возможно, в данном случае Танеев ориентировался на хоровые речитативы Чайковского и особенно Мусоргского.

Основное музыкальное содержание третьей части кантаты составляет великолепная fuga на хорал. Такие fugи систематически используются в протестантских кантатах. Новаторство Танеева здесь заключается в том, что в качестве хоральной мелодии он использует напев «Со святыми упокой», вновь, как и в первой части, звучащий без текста у медных духовых. Заключительный эпизод части (и всей кантаты) возвращает музыкальный материал интродукции, но уже в звучании четырехголосного хора. Литургический напев звучит со словесным текстом, но это не «Со святыми упокой...», а строки «Прими усопшего раба...» из поэмы Толстого, напев соединяется не с текстом тропаря, а с другим текстом, который вызывает соответствующую и весьма устойчивую ассоциацию.

Ассоциация – ключевое слово для понимания механизмов синтеза духовного и светского начала в кантате Танеева «Иоанн Дамаскин». В качестве выводов из проделанного нами анализа выделим два конкретных приема, систематическое использование которых обусловило особый характер воздействия этого произведения на слушателей, не ослабевавший с годами и десятилетиями.

Во-первых, композитор отчетливо дифференцирует такие важные средства музыкальной выразительности как тематический (мелодический) материал, оркестровые и хоровые тембры, фактурные формулы (хорал, унисон, антифон). Каждое из этих средств наделяется в кантате символическими значениями, которые позволяют моделировать то, что в светском вокально-симфоническом произведении 80-х годов нельзя было представить прямо из-за цензурных запретов: тематический «конспект» напева «Со святыми упокой» вызывает ассоциацию с литургическим текстом; атмосфера панихиды имитиру-

ется звучанием духовых инструментов, которые вызывают ассоциацию с пением хора, а фактурная формула хорала эту ассоциацию усиливают и т. д.

Во-вторых, дифференциация средств музыкальной выразительности позволяет по-разному их комбинировать: основной напев может звучать и в многоголосии духовых или хора, и в одноголосии, фактурная формула хорала может сочетаться и с основным напевом, и с ариозной мелодией. Отсюда возникает богатство и разнообразие не только звучания, но и эмоциональной атмосферы произведения: оно опирается на настроение заупокойной службой, но все-таки оставляет очень много места для философских размышлений о жизни и смерти, выходящих за рамки церковного пения и литургической тематики.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Блюм А. В. *От неолита до Главлита* / А. В. Блюм. — СПб. : Искусство России, 2009. — 272 с.

2. Гарднер И. А. *Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Том II. История* / И. А. Гарднер. — М. : Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. — 530 с.

3. Жирков Г. В. *История цензуры в России XIX–XX века* / Г. В. Жирков. — М. : Аспект-Пресс, 2001. — 368 с.

4. Лаут Э. «Иоанн Дамаскин» Алексея Толстого [электронный источник] / Свящ. Эндрю Лаут [пер. с англ. Анны Стопочевой]. — Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/115.htm>.

М. Сидоров. Духовное и светское в кантате С. И. Танеева «Иоанн Дамаскин»: особенности музыкального синтеза. Особенности воплощения Танеевым образа церковного пения обнаруживаются при сравнении со сценами из опер Мусоргского и Чайковского. Формирование ассоциативных связей, дифференциация средств музыкальной выразительности и разнообразие их комбинирования обуславливают специфику музыкального синтеза, породившего жанр лирико-философской кантаты.

Ключевые слова: ассоциации, кантата, светская музыка, тембр, фактурная формула, цензура, церковное пение.

М. Сидоров. Духовне і світське в кантаті С. І. Танєєва «Іоан Дамаскін»: особливості музичного синтезу. Особливості втілення Танєєвим образу церковного спієву виявляються при порівнянні з сценами з опер Мусорг-

ського і Чайковського. Формування асоціативних зв'язків, диференціація засобів музичної виразності і різноманітність їх комбінування зумовлюють специфіку музичного синтезу, що породжує жанр лірико-філософської кантати.

Ключові слова: асоціації, кантата, світська музика, тембр, фактурна формула цензура, церковний спів,.

M. Sydorov. Spiritual and secular in cantata «Ioann Damaskin» by S. I. Taneev: features of musical synthesis. The features of Taneev's embodiment of the church singing image are revealed when compared to the scenes from operas by Moussorgsky and Tchaikovsky. Forming of associative connections, differentiation of musical expressiveness facilities and variety in their combining make for specific of musical synthesis, which begets the genre of lyric-philosophical cantata.

Key words: associations, cantata, censorship, church singing secular music, texture formula, timbre.

УДК 78. 071. 1 : 786. 2. 087. 5

Наталія Леонтьєва

**ИМПРЕССИОНИСТСКАЯ СТИЛИСТИКА ЭТЮДНОГО
ОПУСА К. ДЕБЮССИ (НА МАТЕРИАЛЕ ЭТЮДОВ № 1
«ДЛЯ ПЯТИ ПАЛЬЦЕВ ПО Г-НУ ЧЕРНИ»
И № 4 «ДЛЯ СЕКСТ»)**

Фортепианные Этюды К. Дебюсси, написанные в июле-сентябре 1915 года, – это последнее обращение композитора к инструменту, своеобразный итог фортепианного пути длиной более чем в 20 лет. Этюды производят очень интересное и вместе с тем двойственное впечатление. С одной стороны, К. Дебюсси сохраняет жанровую традицию, опираясь на лучшие образцы романтических концертных этюдов. С другой, по словам М. Лонг, работавшей над исполнением нескольких Этюдов совместно с автором, «эта музыка парит на вершинах исполнительства», однако вершинах не в плане «пианистической акробатики» [8, с. 67], но в плане импрессионистической непосредственности развития мысли и чувства. В отечественной традиции Этюды К. Дебюсси рассматриваются, однако, исклю-