

## ХОРОВОЙ ЦИКЛ В ТВОРЧЕСТВЕ С. И. ТАНЕЕВА: К ПРОБЛЕМЕ ЦИКЛИЧНОСТИ

*Статья раскрывает одну из ключевых проблем музыковедения – цикла и цикличности на примере этапного произведения светской хоровой музыки – хоровом цикле С. И. Танеева на слова Я. Полонского ор. 27. Акцентируя на аналогиях между частями произведения, подобии принципов развития, тональной драматургии, автор подчеркивает разность в определениях цикл, сборник.*

Ключевые слова: *a cappella, контраст, обрамление, хор, цикл.*

*The article exposes one of key problems of musicology – cycle and recurrence on the example of a stage work of society choral music – choral cycle of S. I. Taneev on words of Y. Polonskiy op. 27. Accenting on analogies between parts of work, similarity of principles of development, voice-frequency dramaturgy, an author underlines a difference in determinations cycle, collection.*

Keywords: *a cappella, contrast, framing, choir, cycle.*

В литературе общего типа цикл характеризуется как совокупность взаимосвязанных процессов, образующих законченный круг развития чего-либо, стройную систему. Три главных признака определяют цикл: последовательность частей или разделов; определенный порядок связи элементов внутри целого; направленность целого на постепенное возвращение от последнего звена к первому. Диалектически сложный характер цикла подтверждается совмещением в нем дискретности и непрерывности, повторения и обновления конечности и бесконечности.

Проблемам цикла и цикличности отечественное музыковедение уделяет немало внимания [2, 8]. В теоретических исследованиях определение музыкального цикла включает следующие параметры: наличие ряда самостоятельных частей с определенным контрастом между ними, объединение разделов единым замыслом произведения, внутренней музыкально-стилевой идеей. Этим единством отличается цикл от другого способа организации – сборника или альбома как переходного этапа.

XIX век принес новый тип многочастных циклов – как инструментальных, так и вокальных. Особой ветвью в этом плане можно считать жанр хорового цикла, родоначальником которого стал С. И. Танеев. На одном из лучших образцов нового жанра – хоровом цикле на сл. Я. Полонского – проследим претворение жанровых признаков цикла.

Актуальность исследования состоит в обращении к этапному произведению русской хоровой музыки в контексте традиций прошлого и связи с современностью.

Цель работы – проанализировать и проследить особенности хорового стиля цикла С. И. Танеева на сл. Я. Полонского ор. 27 для смешанного хора как одного из первых значительных образцов русской хоровой светской музыки *a cappella*. В процессе анализа сделана попытка выявить и обозначить признаки объединения 12 хоров в цикл на уровне тонального, образного, формообразующего факторов.

12 хоров на стихи Я. Полонского одни исследователи определяют как хоровой цикл, другие называют их сборником, а третьи соединяют эти понятия – цикл и сборник, считая их синонимами. Наша задача – выявить признаки цикличности на разных уровнях, тем самым расширив представление о хоровом цикле только как о специфической жанровой форме, произведении на слова одного автора с образным единством при контрасте. В определении сборника как собрания нескольких произведений определённого автора, жанра или времени, изначально отсутствует внутренняя связь, логика и определенная драматургия всех составляющих единое целое.

Хоровые сочинения составляют весомую, значительную и самую популярную часть наследия С. И. Танеева, в музыке которого синтезированы эмоциональная наполненность, строгость, взвешенность, серьезность, а ряд его произведений "стоит на грани интеллектуального становления музыки как философии" [9, 8].

Автор более сорока произведений для хора Танеев работает в разных жанрах: хоровой миниатюры в традициях бытового музицирования, цикла, достигая высшего совершенства в двух кантатах для хора и оркестра – ранней "Иоанн Дамаскин" (1884) и поздней "По прочтении псалма" (1912-1914).

Среди хоровых сочинений С. Танеева особое место занимают произведения *a cappella*. Повышенное внимание композитора к пению *a cappella* объясняется всем ходом музыкально-исторического развития: с одной стороны, это связано с практикой исполнения народных песен, с другой – с многовековой культурой русского певческого искусства. Неслучайно все крупнейшие русские композиторы уделили должное внимание этой области хоровой культуры. Их творческие интересы концентрировались на двух направлениях хоровой культуры *a cappella*: первое из них – духовные песнопения, второе – произведения светского содержания.

Истоки богатых традиций пения *a cappella*, оказавших влияние на развитие всей отечественной музыки, следует искать в церковной хоровой культуре. На базе пышного партесного пения, представленного произведениями Ф. Д. Редрикова, Я. Резвицкого, Н. Коленда, Н. Бавыкина, Н. Калашникова, Н. П. Дилецкого, В. П. Титова, к середине XVIII ст. формируется высший по совершенству жанр духовного хорового концерта, составляющего кульминацию всего периода развития русского певческого искусства и связанного с именами величайших мастеров духовной музыки – М. С. Березовского, А. Л. Веделя, С. Дегтярева, Д. С. Бортнянского. Их традиции были продолжены во второй половине XIX в. в сочинениях представителей новой российской школы композиторов церковной музыки: А. А. Архангельского, В. С. Калиникова, современников и учеников С. И. Танеева – А. Т. Гречанинова, А. К. Кастальского, А. В. Никольского, Ю. С. Сахновского, П. Г. Чеснокова.

Таким образом, достигнув высокого уровня на рубеже XVIII–XIX ст., хоровая духовная музыка в России расцветает на новом рубеже XIX и XX ст., что во многом связано с искусством Московского Синодального хора и деятельностью Русского хорового общества, созданного в Москве в 1878 г.

Светская хоровая музыка, в отличие от духовной, лишена таких устойчивых традиций. Широкое развитие она получает лишь в XIX веке; к концу XIX – началу XX вв. многочисленные образцы хоровых сочинений *a cappella* светского содержания доводят эту область хоровой культуры до уровня высокого художественного совершенства.

В развитии хоровой культуры *a cappella* велика роль С. И. Танеева. Яркость музыкальных образов, монументальность формы, владение хоровыми красками, полифоническое мастерство при большой глубине содержания и философской обобщенности – все это определило огромное историко-стилистическое и художественное значение произведений Танеева для хора *a cappella*. Отталкиваясь от отечественных традиций, Танеев поднял хоровой жанр *a cappella* до уровня самостоятельной, стилистически обособленной композиции, от пьес малых форм преимущественно лирического содержания он приходит к созданию хоров на усложненной полифонической основе.

Особенности хорового стиля Танеева тесно связаны с его общим музыкальным стилем. Характерным является преобладание хоров светского содержания, что объясняется мировоззрением композитора. Высокому художественному уровню сочинений для хора *a cappella* способствовала непосредственная связь Танеева с исполнителями, которым посвящены те или другие произведения.

Танеев избирателен в выборе текстов для хора; все они принадлежат перу лучших русских поэтов – А. Пушкину, М. Лермонтову, Ф. Тютчеву, Я. Полонскому, А. Толстому, К. Бальмонту, А. Хомякову и отличаются высокой художественностью. По своему содержанию тексты в большинстве случаев относятся к области философской лирики, так близкой творческой индивидуальности композитора, а также к образам природы. Отсюда – преобладание лирико-философских произведений с настроениями созерцательности, глубокого раздумья, спокойной светлой умиротворенности, изобразительности и, вместе с тем, смятенности чувств, взволнованного порыва.

Вершинным произведением в области светской хоровой музыки *a cappella* является цикл 12 хоров *op. 27* на стихи Якова Полонского (1909) – одного из главных русских поэтов послепушкинской эпохи. К поэзии Полонского, с характерной для нее силой непосредственного задушевного лиризма, Танеев обращался не раз, создавая свои романсы и хоры. При этом, как отмечает Л. Корабельникова, "романсовые тексты гораздо более лиричны, они произнесены "от первого лица". В хоровом цикле "я" встречается один раз за все 12 хоров, есть "мы", "нас" как выражение коллективной эмоции" [6, 206].

*Op. 27* считается вершиной полифонического мастерства в хоровом творчестве Танеева; ведь именно полифония, как он неоднократно указывал, является важнейшим средством для достижения единства и последовательности развертывания музыкальной мысли. Для хоров цикла характерно преобладание контрапунктической техники, передающей образы движения, над гармоническим изложением. Последнее, создавая устойчивые состояния, встречается, главным образом, лишь в начальных разделах произведений, выполняя функцию вступления или проводя грань между полифоническими эпизодами. В основе каждого хора лежит тема, которая становится фундаментом для контрапунктического развития музыкальной ткани. В результате техника хорового письма доводится до виртуозности. Однако контрапунктические сложности не вытесняют основную мысль и не снижают содержательный уровень произведения. Литературный образ для композитора становится носителем основного настроения и главной мысли, потому нет стремления к его детализированности.

12 хоров на слова Я. Полонского для смешанного состава С. Танеева, посвященные хору Московских Пречистенских курсов для рабочих, можно считать первым классическим образцом данного жанра в отечественной музыке светского содержания, хотя исторически первым называют хоровой цикл на светские темы А. Алябьева. Оценивая огромное историко-художественное значение цикла, Б. Асафьев отмечал, что хоры "безусловно, являясь высшим достижением классического стиля русской светской хоровой культуры дореволюционной эпохи" [1, 131-132]. К хоровому циклу Танеев обратится позже еще раз, создав в 1912–1913 г. цикл из 16 хоров для мужского состава на слова К. Бальмонта *op. 35*, но он менее известный, т. к. целиком не издан и редко исполняется.

Отталкиваясь от определения цикла (от греч. *Kyklos* – круг) как законченного ряда художественных произведений, объединяемых самим автором по общности тематики, жанровому, тематическому, эмоциональному признакам, рассмотрим 12 хоров С. И. Танеева на слова Я. П. Полонского.

Весь цикл по исполнительскому составу (где действует принцип сохранения постоянного устойчивого количества реальных хоровых голосов, нетипичный для русской народной хоровой музыки) расчленяется на три тетради – три блока: первые четыре ("На могиле", "Вечер", "Развалину башни", "Посмотри, какая мгла") написаны для четырех голосов; хоры № 5-8 пятиголосные, последние рассчитаны на шесть (№ 9-10 "Увидал из-за тучи утес", "Звезды") и восемь голосов (№ 11-12 "По горам две хмурых тучи", "В дни, когда над сонным морем"), с расслоением хоровой партитуры на двуххорную запись. Выстраивается стройная драматургия всего цикла – от более простой, традиционной четырехголосной звучности ко все большему уплотнению хоровой партитуры в кульминационных пьесах, в чем прослеживается определенная динамика. Первая кульминация цикла – № 5 "На корабле" начинается пятиголосный блок; генеральная кульминация, самый масштабный и сложный по форме хор "Прометей" (№ 8) – последний пятиголосный хор – открывает путь для многоголосного заключительного раздела (не случайно в одной из версий расстановки очередности хоров в цикле "Прометей" завершал все произведение).

№ 1 "На могиле" носит лирико-философский характер. Аккордовое обрамление на словах "Сто лет пройдет" при господствующем полифоническом складе создает общее обрамление трехчастной формы хора (aABAa: Adagio – Andante – Meno mosso – Adagio). Основная тональность хора d-moll предопределяет весь тональный план цикла, большая часть которого написана в родственных d-moll тональностях. Завершая последний хор "В дни, когда над сонным морем", эта же тональность обрамляет весь цикл, перекидывая своего рода тональную арку от начала к концу.

№ 2 "Вечер" (B-dur) – хор-пейзаж, первый в ряду подобных в цикле, пример мастерства звукописи. Общий светлый характер воссоздает образы моря (сл. "Сквозит лучезарное море") и природы ("Зари догорающей пламя / Рассыпало по небу искры"). Как и в первом произведении, возникает структура с обрамлением – трехчастная форма с зеркальной репризой.

№ 3 "Развалину башни..." (Es-dur) образует первую кульминацию цикла. Философский смысл, раскрываемый через конфликт образов прошлого и настоящего, диктует выбор формы сонатного аллегро с ярко контрастными образами главной и побочной партий и зеркальной репризой, что опять-таки воссоздает подобие структуры с обрамлением. Аккордовый склад крайних разделов контрастирует с полифоническим изложением в разработке.

№ 4 "Посмотри, какая мгла" (h-moll), как и "Вечер", относится к музыкальному пейзажу. Его призрачный характер, подвижный темп Allegro, тихое, легкое звучание при штрихе staccato приближают хор к жанру скерцо. В общей драматургии цикла "Посмотри, какая мгла" играет роль своеобразной интермедии, соединяя в одном характере и легкости, и созерцательности.

№ 5 "На корабле", монументальный пятиголосный хор, наиболее активно и явно раскрывает одну из центральных идей в творчестве Танеева – идею от мрака к свету (тональный план, подобно симфонии Танеева, ведет от c-moll к C-dur). Как и в предыдущих хорах, раскрываются образы природы, создается динамика солнечного дня от ночи и восхода солнца до гимна новому дню, что отражено не только в изобразительном плане, но и через напряженную борьбу.

№ 6 "Молитва" отвлеченно-философского характера раскрывает идею "разума жаждущего" и борьбы против "зла и неправды людей".

№ 7 "Из вечности музыка вдруг раздалась", F-dur (стихотворение "Гипотеза") поднимает вопросы организующей силы искусства, музыки, этической силы красоты. Очень образный и лаконичный, хор сопоставляет ярко контрастные образы – лирико-созерцательный и динамичный – в трехчастной форме (Andante – Allegro – Andante).

№ 8 "Прометей" (B-dur) раскрывает морально-этические, гражданские проблемы величия подвига, борьбы за жизнь, за свободу. Волевой, мужественный по характеру, хор насыщен конфликтностью образов добра и зла, насилия (боги) и свободного творческого духа (Прометей). Конфликт раскрывается через сопоставление двух ведущих типов изложения: аккордового и полифонического. Тема Прометея аккордового склада, появляясь неоднократно в обновленном виде в основной тональности B-dur, играет роль рефрена в своеобразной рондальной форме. Силы зла раскрываются полифоническими средствами, средоточием чего становится трехтемная fuga с совместной экспозицией. Утверждая главную мысль произведения о победе высокого духовного начала, творческого горения, завершает хор тема Прометея как символ монументальности, незыблемости устоев, создавая тем самым эффект обрамления.

Самый сложный по образности, форме, хоровому стилю "Прометей" относится к типу грандиозной, своеобразной поэмы. Он образует генеральную кульминацию цикла, размещенную в точке золотого сечения.

№ 9 "Увидал из-за тучи утес" (A-dur), светлый и лирический, пронизанный чувством весеннего возрождения, раскрывает образы прекрасной мечты, весенних грез, природы и любви. Ассоциативно намечается образная переключка с "Вечером". Используя апробированный прием монотематизма, композитор пронизывает музыку хора одной музыкальной темой – темой грез; в первой части она звучит поочередно у мужского хора, затем – у женского, во второй части в полифоническом развитии тему проводят оба хора.

Хоры "Звезды" и "По горам две хмурых тучи" посвящены теме природы, но, вместе с тем, имеют важный подтекст, поднимая проблемы духовных ценностей.

№ 10 "Звезды" (E-dur) – хор-пейзаж лирико-созерцательного характера, сочетающий строгость (стройность формы, имитационные приемы в первой части) с интеллектуальностью и эмоциональностью (лирические, душевные интонации во второй части).

№ 11 "По горам две хмурых тучи" (a-moll) философско-этического содержания посвящен морской теме. В основе монументального двуххорного, трехчастного по форме произведения, лежит одна музыкальная интонация ми-фа-ми, которая модифицируется в каждой из частей, трижды меняя свой облик (прием монотематизма).

№ 12 "В дни, когда над сонным морем" (B-dur-d-moll) – двуххорное произведение с чисто полифонической фактурой. Хор построен на одной теме, которая модифицируется настолько, что становится противоположной самой себе. Ярко выявленный монотематизм придает хору интонационную целостность и способствует тесной связи музыки с поэтическим текстом.

Таким образом, концепция хорового цикла Танеева предполагает два ведущих принципа – контраста и обрамления.

1. Действие эффекта обрамления сказывается в доминировании мягких бемольных тональностей с ведущей, опорной ролью d-moll; открывая цикл и завершая последний хор, он обрамляет произведение, перекидывая тональную арку от начала к концу. Дизезные тональности, освежая и оттеняя главную палитру, проникают в "интермедийные" части (№ 3, 9, 10), где в результате сложных модуляционных процессов затрагиваются также и ведущие тональности бемольной сферы. Эффект обрамления, связывая многие хоры и помогая восстановить главную мысль, ключевую фразу стихотворения, выявляет себя через действие приема репризности и зеркальности в отобранных музыкальных формах.

2. При явном отсутствии интонационно-тематических аналогий между частями действует скорее принцип образного единства. В цикле представлен широкий образный спектр с преобладанием темы природы (из 12 хоров только два не связаны с образами природы – "Молитва", "Прометей"), наиболее концентрированно собранной в хорах-пейзажах "Вечер", "Посмотри, какая мгла", "Звезды", "В дни, когда над сонным морем". Однако изобразительное начало уступает выразительному, поскольку Танеев главной задачей ставит создание настроения, рожденного созерцанием природы. Образы природы психологизируются, "очеловечиваются" (хоры "Развалину башни", "Увидал из-за тучи утес").

3. Велика роль этических моментов, что подтверждает отношение Танеева к музыке как к средству воплощения больших и широких по охвату философских идей, стремление воплотить в ней целостное, законченное понимание мира.

4. Выдерживается логика заключительных каденций: полной совершенной каденцией во всем цикле завершаются три хора – первый, кульминационный и последний; остальные завершаются несовершенными каденциями, оставляя впечатление недосказанности, некоей размытости образа.

5. Выстраивается общая драматургия цикла, где выявлены вступление (№ 1), две кульминации (№ 5, 8), интермедии (№ 3, 9, 10) и заключение (№ 12).

6. Используется прием монотематизма, что обеспечивает интонационную целостность и тесную связь музыки с текстом.

Новая жанровая форма – хоровой цикл – найдет дальнейшее претворение в произведениях русской ("Закливание весны" А. Кастальского, "Песни безвременья" Г. Свиридова, "Памяти павших" В. Гаврилина, "Песни безвременья" А. Пахмутовой) и украинской музыки, сохраняя свое художественное значение и в настоящий момент (В. Губаренко цикл хоров на ст. С. Есенина, М. Шух "Пробуждение", Т. Стасюк "Малюнки на променах").

#### **Использованные источники**

1. Асафьев Б. Русская музыка XIX – начала XX в. / Б. Асафьев. – Л. : 1968. – 120 с.
2. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы / В. Бобровский. – М. : Музыка, 1978. – 295 с.
3. Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры / Н. А. Герасимова-Персидская. – М., 1983. – 288 с.
4. Забирченко В. Цикл и цикличность в музыке: к постановке проблемы / В. Забирченко // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. Вип.6, кн. 2. – Одеса : Друкарський дім, 2005. – С. 130 – 141.
5. Келдыш Ю. История русской музыки / Ю. Келдыш. – М. – Л. : Музгиз, 1948. – 472 с.
6. Корабельникова Л. Творчество С. И. Танеева / Л. Корабельникова. – М. : Музыка, 1986. – 296 с.
7. Ольхов К. Хоры a capella. С. И. Танеева / К. Ольхов // Хоровое искусство, вып. 2. – Л. : Музыка, 1971. – С. 29 – 53.
8. Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений / С. С. Скребков. – М., 1958. – 330 с.
9. Памяти Сергея Ивановича Танеева. Сборник статей и материалов к 90-летию со дня рождения [ред. В. Л. Протопопов]. – М. : Музгиз, 1947. – С. 276.
10. Усова И. Хоровая литература / И. Усова. – М.: Музыка, 1988. – С.76-79.