

ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ КАНТАТ С.И. ТАНЕЕВА

Основная проблема данной статьи - осмысление «духовного ядра» интонации «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении Псалма» С.И.Танеева в органичной связи с национальной культурой.

Любой из языков искусства интонирует мироотношение мастера, мироощущение его национальной культуры, мирозерцание эпохи. В музыкальном искусстве, интонационном по своей природе, явственно проступает сущностная сторона культуры как идеалообразующей области жизни человека (Д.В. Пивоваров); соответственно, музыка может служить особенно продуктивной основой исследования философско-культурологической направленности. Этим определяется насущная необходимость и плодотворность рассмотрения музыкального творчества в русле философско-онтологической проблематики.

Музыкальное творчество композитора - особого рода философствование. Соответственно, в рамках только музыковедения вскрыть смысл художественного текста невозможно, тогда как соединение музыковедческой и философско-онтологической методологий позволяет понять текст, не разрушая его смыслоформу, т.е. не «анатомируя» произведение искусства, а утверждая его целостность.

Посредством объединения философско-онтологической и музыковедческой методологий сделан анализ кантат С.И. Танеева, который показывает причастность этого великого мастера к религиозно-философской традиции, что выражается как в круге типичных идей, так и в органичной включенности его творческих приоритетов в русло возрождающейся традиции хорового музицирования. Закономерно, что своей главной задачей композитор полагал укоренение профессионального творчества на национальной основе путем создания «православной кантаты». Это аналогично пути становления национальной традиции в немецкой музыке, избранному Бахом. С кантатным жанром Танеев связывал возможность «в обобщенной форме выразить сущностные черты современного понимания Человека, объединяя на этой основе людей в идеальный коллектив» [1, с. 16]. Танеев отдавал себе отчет в том, что этой цели может служить лишь культовая музыка, воспринимаемая им как средоточие высших национальных ценностей. Он осознал, что симфония как концепционный жанр XIX в., претендующий на универсальную роль «светской мессы» (М. Арановский), все-таки не в состоянии восполнить этот зияющий пробел.

Размышления Танеева о будущем отечественной музыки, изложенные в записях под названием «Что делать русским композиторам?», привели к идее некоего жанра, который бы оптимально выражал как настроенность его собственной «лиры», так и его понимание высших целей и задач художественного творчества. Сразу следует оговорить, что танеевская трактовка этого жанра не совпадает ни с русским ее гимническим, приветственным типом, ни с баховской версией кантаты духовной, хотя именно последняя и послужила для Танеева своего рода моделью.

Несмотря на то, что сочинение кантат «Иоанн Дамаскин» (соч. в 1884 г.) и «По прочтении Псалма» (соч. в 1915 г.) разделяет тридцать один год, поражает смысловое единство поэтических текстов, к которым обращается молодой и зрелый С.И. Танеев. Слово А.К. Толстого и А.С. Хомякова - квинтэссенция идей, волнующих Танеева на протяжении всего творчества.

Танеев избирает строфу из поэмы А.К. Толстого «Иоанн Дамаскин» и стихотворение А.С. Хомякова «По прочтении Псалма», которые являются поэтической интерпретацией жанров восточно-христианской гимнографии. Текст Толстого представляет собой неканоническое переложение особой заупокойной стихирой, произносимой как бы от лица умершего, исполненной любви и молитвенного обращения к Господу. В погребальном

¹ С.Н. Трубецкой один из первых посредством идеи соборности опроверг исключительно личностное понимание сознания, утверждая, что соборность - изначально присущее ему качество. В своих рассуждениях философ исходит из закона универсальной соотносительности, который он считает применимым также к человеческому сознанию. Суть этого закона в том, что «наше сознание обусловлено внутренним соотношением вещей, в основании которого лежит внутреннее всеединство Сущего» [7, с.495]. Объективную «вселенскую достоверность» существования соборного сознания человек получает в «самораскрытии», в самосознании или в осмыслении личной жизни как жизни «лика», «образа Божия». Эта вера в бытие человека как индивидуума абсолютной ценности исходит из христианского учения – «видеть в ближних» образ Христа.

² Своеобразно учение о соборности преломилось в творчестве В.И. Иванова, которого называли ведущим теоретиком «нового религиозного сознания». В. Иванов анархически воспринимает церковные формы как исторические «искажения» и по-своему преодолевает это искажение, создавая собственный религиозный миф, первооснова которого есть «алчущая любовь, страстная и страстная» [4, с.88]. Опираясь на концепцию Ницше о параллелях между христианством и античными мистериями, на учение Соловьева о Богочеловечестве, Иванов ставит на место соловьевской Софии и ницшеовского «танца» образ Диониса как религиозной метафоры свободы творчества, «зажигателя порывов». Дионисийское – начало, согласно теории Иванова, преодолевающее индивидуализм, начало коллективное, слияние всех воедино. Такое «священное безумие», «мистическое познание», «тайнодействие» и есть энергия внутреннего знания и соборности. «Мы хотим собираться, чтобы творить – «деять» – соборно, а не созерцать только <...> Толпа должна слиться в хоровое тело, подобное мистической общине стародавних «оргий» и «мистерий» [Там же, с.44].

обряде “Заповеди Блаженства” такие стихиры читаются после каждой заповеди. Стихотворение Хомякова - поэтическая версия псалма.

Смысл жанров стихиры и псалма - поучительный, наставляющий к добродетели. Слово “стихира” в древности было синонимом слова “библия” в значении учительной книги. Аналогично и Псалтырь издревле почиталась на Руси как ежедневное, насущное чтение, содействующее духовному возрастанию христианина.

В стихотворении Хомякова нет прямых аналогий с каким-либо отдельно взятым текстом Псалтыри; его содержание объемлет основные темы этой душевнополезной книги в целом.

Сходство избранных Танеевым текстов связано и с их структурой, которой присуща скрытая диалогичность в рамках монологической формы высказывания. В обоих случаях это обращение от “Я”:

«Иоанн Дамаскин»

Я (иду, лежу, не слышу, сплю) – моя **любовь** не умирает –
братья, вас (молю) – **Господь!** (Прими усопшего раба).

“По прочтении Псалма”

Божий глас; **Он** (судит) – Мой народ (внимай) – **Ты** Мне (строишь) –
Я (создал) – **Я** (очертил, хочу, расширяю, созидаю) – **Я** (влил) –
Он (кипит, рвётся) – Земля (кадит) –
Не **Я?** (Зажёг) – Не **Я?** (бросаю) – **Ты** (явись) – **Я** (приму) –
Мне нужно сердце, воля, Мне нужен брат, нужна Мне правда.

Все личные местоимения суть варианты «я», его зеркальные отражения. По С.Н. Булгакову, языковое местоимение «я» служит “онтологической рамой, в которой может быть вмещено всё бытие, а в частности – и бытие этого самого я, насколько оно входит в космос, именуется, нарекается” [3, с. 82]. По-видимому, для Танеева при выборе строфы из поэмы Толстого принципиально было отсутствие персонифицированности лица. Выделив в поэтических текстах “скелет” диалога-обращения, обнаруживаем у Толстого постепенность обозначения того, что есть “Я”, проявления его имени – души умершего. Словосочетания “любовь не умирает”, “братья, молю”, “Господь, прими” указывают на конкретное - соборное бытие. Смерть, таким образом, предстаёт тем благотельным моментом в жизни человеческой души, когда, теряя телесную форму существования, душа – вечная, не поддающаяся распаду субстанция – входит в Царство Божие.

Чтобы дать имя “Я” в стихотворении Хомякова, воспользуемся вновь определением Булгакова, согласно которому “Я объемлет всё и ничего: всё, потому что может быть приведено в предикативную связь со всем, и ничего, потому что само оно не есть что-нибудь в мире идей, не есть слово-идея, но есть слово-жест, мимический указательный жест” (там же, с. 79). Слово “Я” в “По прочтении Псалма” Хомякова, имея несколько имён - “Божий глас”, “Он”, “Земля”, “Не Я”, - вскрывает суть апофатического, или отрицательного, пути богопознания. В богословской традиции Восточной Церкви этот путь считается совершенным, как единственно по своей природе подобающий Непознаваемому. Конечной целью отрицательного богословия является мистическое соединение с Богом, или обожение, осуществляемое в “синергии”. Через соработничество раскрывается благодать - присутствие в нас Бога.

Православные Учителя всегда подчеркивают мысль о непознаваемости Бога: “Божественная природа есть <...> некое море сущности, неопределенное и бесконечное, простирающееся за пределы всякого понятия о времени и природе” (Григорий Богослов; цит. по: [5, 30]). “Бог беспределен и непостижим, и одно в Нем постижимо - Его беспределность и непостижимость” (Иоанн Дамаскин; цит. по: [5, с. 162]).

В сущности, все творчество Хомякова зиждется на апофатической идее, что божья, “живая истина” не укладывается в границах рационального постижения, которое есть только частный способ человеческого познавательного процесса. “Всецелый разум” недостижим вне Веры, а Вера и Любовь для Хомякова суть едины. На истинный вечный голос Веры и Любви – “Божий голос”, звучащий в “глубине сердечной”, откликается и Лири А.К. Толстого:

И просветлел мой темный взор
И стал мне виден мир незримый,
И слышит ухо с этих пор,
Что для других неуловимо ...

Примечательно, что в первом своём опусе композитор обращается к тексту, где душа молитвенно вызывает к Богу, а в “Псалме” - последнем сочинении зрелого в личностном плане человека - Божий глас вызывает миру. В обоих поэтических “вариантах” общения мира горнего и дольного утверждается вечность духовной “братской” любви - любви к ближнему. Она есть “дар бесценный”, невозможный вне мира, “сердца чище злата”, крепкой воли и правды. Вот эта Любовь или “благая воля” именуется С.Н. Трубецким¹ соборным сознанием - сознанием единства всего творения², когда человеческая личность как бы снаружи замкнута или обособлена; в своих же глубинах субъективное “я” со-общается, со-единяется, со-бирается со всеми остальными “я”, со всеобщим, объективным бытием. Аналогично понимает сущность Любви А.К. Толстой, говоря:

Слиясь в одну любовь, мы цепи бесконечной
 Единое звено
 И выше восходить в сияньи правды вечной
 Нам врозь не суждено.

“...О не спеши, где жизнь светлей и чище...” (1858)

А.С.Хомяков также утверждал, что “...духовная гармония возникает только при условии, когда воля человека, по своим чистым и святым побуждениям (всегда любви), совпадает с характером воли Божией (то есть любви и святости)” [8, с.294].

Жизнь понимается поэтами-мыслителями как восхождение к вершине бытия – Духу через возрастание в Добре или, в богословской терминологии, обожение мира и человечества. В совершенной любви открывается и осуществляется истинное бытие – “блаженные селенья”, чудесное “благодатное” царство с “бесконечностью небес”, “вековыми скалами”, каждением благоухающих цветов и т.д.

Идейное единство протоинтонационного источника - Слова А.С.Хомякова и А.К.Толстого предопределило и интонационное сходство кантат С.И.Танеева. Музыкальная драматургия и в “Иоанне Дамаскине”, и в “Псалме” строится на **взаимодействии двух интонационных сфер - мира горнего и мира дольного (земного)**. Образная суть взаимодействия раскрывается в свете главной идеи, сформулируем ее следующим образом: стремление страждущего человека обрести внутреннее единство - единство Духа, достигаемое в сопряжении воли человеческой и воли Божией - Любви.

В кантате “Иоанн Дамаскин” к интонационной сфере горнего мира относятся напевы “Со святыми упокой” (оркестровое вступление и хоровое заключение), “Упокой Господи душу раба твоего”, “Вечная память” (I часть) и тема центральной части кантаты. Отличительной их чертой является близость (вплоть до намеренного цитирования напевов чина панихиды) музыке духовной, литургической. Подобно песнопениям латинского (григорианского) хора и знаменного роспева, выполняющим функцию музыкально-словесной молитвы в христианском богослужении, они символизируют в кантате акт молитвенного общения души с Богом. Данная аналогия подтверждается наличием в этих темах таких характерных свойств культового пения, как диатоничность, силлабический, хоральный склад, уравновешенность мелодического движения с опорой на “куполообразную” фигуру.

Adagio ma non troppo

³ см. Последование погребения усопшим. Собр. Псковское. Ркп. нач. XXв. из фонда ОР и РК ГПБ.



Выбор интонационного материала был обусловлен не только “поминальным” замыслом сочинения, посвященного памяти Н.Г. Рубинштейна – учителя, друга. Более важным представляется содержательный аспект напевов, изначально выражающих идею смерти в христианской трактовке – как разрешения души от всех земных уз и освобождения её в Царстве Божием.

Образ духовного устремления запечатлён в интонационном развёртывании тем сферы дольного мира, к которому относятся темы фуги I части “Иду в неведомый мне путь”, “Мой взор угас, остыла грудь” (цифра 3) и фуги III части. Их отличительным свойством является полифонический принцип развёртывания и опора на особые типы мелодического движения с явно выраженным аффектом. В I части доминируют интонации страдания, мольбы, напряжения, в III части – энергичности, активности движения.

Танеева, в отношении “слово – мелос”, уместно сопоставить с И.С.Бахом, для которого главным было “передать музыкой характерное выражение, выявить скрытое в словах чувство, поддающееся музыке выражение аффекта” [9, с.345]. На определённую семантику интонаций мира человека указывают устойчивые интонации-символы – фигуры креста и восхождения.

Если собрать воедино характерные для мелодии темы I части типы движения, то в полученной схеме прочитывается некая “программа”: страдание, восхождение и достижение цели.

Образно-интонационную линию, производную от мотива креста, продолжает тема “Мой взор угас” (цифра 9). Она звучит, чередуясь с напевом “Упокой Господи душу раба твоего”, образуя раздел, в целом вызывающий образно-смысловые аналогии с обрядом погребения, который также построен на чередовании напева декламационного типа “Упокой Господи...” с другими более гибкими интонационно и широкими по диапазону напевами. В кантате вторая тема, выражающая состояние душевного страдания, выполняет роль “прошения” от лица умершего (“на целование умершего”)³. Мотив восходящей квинты с ритмическим упором на верхнем звуке и последующим её заполнением акцентирует семантику страдания:



Идея восхождения наиболее ярко отражена в заключительной Фуге:



В отличие от I части, где мелодическая устремлённость обязательно сопровождалась фигурой креста, символизирующей страдание и преодоление, в финале подчеркивается, прежде всего, состояние активного движения, душевного подъёма. Основная тема финала, несмотря на своё “происхождение” от мотива креста, ассоциируется с устремлённостью, активностью, так как её интонации по типу мелодического рисунка представляют собой фигуры восхождения и равновесия.

Такое преобразование-“просветление” к концу кантаты происходит под влиянием интонационной сферы горного мира. Так, на протяжении первой части напевы “Со святыми упокой” (оркестровое вступление и хоровое заключение), “Упокой Господи душу раба твоего”, “Вечная память”, вклиниваясь в полифоническое развитие основной темы фуги, как бы “гасят” эмоциональный “страдательный” заряд тем дольного мира. Они воспринимаются своего рода символом “голоса неба на земле”, что врачует душу от скорбей и мук земной жизни.

³ В мелосе Танеева, как правило, наиболее важная в содержательном аспекте интонация имеет в своей основе речевую формулу.

Сюжетная “программа” произведения – через страдания, смерть к Божественной гармонии и единению. Эта “программа” прослеживается в форме кантаты в целом, где Вступление – мир горний; I часть – мир земной; крестный путь человека; II часть – цель пути: воссоединение человека и Бога (показ идеала); III часть – достижение цели (реализация идеала).

Смысл напева “Со святыми упокой” окончательно раскрывается при появлении его в конце кантаты после темы крестного пути из I части, которая в исполнении тромбонов и труб воспринимается теперь как могучий призыв. Подобно молитве - отрешенно и примиренно - “Со святыми упокой” звучит у хора, обозначая собою обретение духовного единения.

Та же “программа” зашифрована в исходной теме лирической сферы кантаты “По прочтении Псалма”, в которой присутствуют те же характерные типы движения.



Тема складывается из двух элементов:

а) мотив крестообразного рисунка, в котором преобладает нисходящее движение с тенденцией к замыканию мелодического рисунка в круге;

б) мотив восхождения-взлета, или, иначе, мотив призывного жеста, направленного стремительно ввысь, как бы размыкающего, раздвигающего звуковое пространство, очерченное фигурой креста.

Образ страдающей, мучительно преодолевающей внутреннюю противоречивость личности наиболее полно воплощен в двухголосной теме фуги из второй части (№4) “По прочтении Псалма”, в основе которой лежат “крестообразный” и нисходящий хроматический мотивы:



Концентрируя в себе напряженные, неустойчивые интонации (что особенно подчеркивается звучанием мужских голосов (Т.+ Б.)), тема фуги являет собой кульминационную точку в раскрытии семантики страдания.

После центральной части кантаты “По прочтении Псалма” интонации напряженного, неустойчивого характера практически исчезают, как и в “Иоанне Дамаскине”, ощущается образное “просветление” интонаций мира дольного.

Сходна с первой кантатой и роль образной сферы мира горнего в “Псалме”. Интонационный “знак” его здесь выполняет роль “Гласа Божьего” и уподобляется “горнему касанию”, побуждающему человека ощутить себя живою частицей живого целого, называющего себя Церковью” [8, XV]. Объединяющим признаком этой сферы выступают интонации вопрошания, призыва, обращения⁴. Все они так или иначе являются производными от начального “Гласа”, в основе которого лежит двуединство устойчивости квинтового хода и неустойчивого восходящего устремлённого жеста по ступеням трезвучия:



От этого тезиса ведут начало все интонации, образующие сферу горнего мира, присутствуя явно или скрыто в музыкальной ткани всей кантаты:

№3 “К чему Мне пышных храмов своды”

№4 “К чему Мне золото”

№5 “К чему куренье”

№6 “К чему огни?”

Путь духовного становления в интонационном развёртывании кантат прочерчивается посредством сближения, а в “Псалме” - постепенного слияния обеих образно-тематических сфер - по мере интонационно-смыслового перерождения субъективной сферы - от напряженности, сомнений, “невидимой брани” - к гармонии, исходящей из духовного синергизма.

Такого рода образная трансформация на композиционном уровне реализуется посредством принципа диалогичности интонационного развертывания. С особой наглядностью этот принцип предстает в кантате “По прочтении Псалма”. Композитор подчеркивает диалогичность поэтического текста, персонализируя вопросно-ответную структуру стихотворения соответствующими музыкальными средствами.

Диалогичность как характерный прием развертывания музыкальной ткани предвосхищена уже во вступлении, где два ключевых элемента мелодического архетипа кантаты воспринимаются как антитеза: утверждение (устойчивость квинтового мотива) – вопрошание, призыв (неустойчивость восходящего секстового скачка в пунктирном ритме). Тематическое двуединство начального тезиса кантаты обозначает диалог между двумя образными сферами, который становится стержнем дальнейшего развития.

В стихотворении А.С. Хомякова традиционный лирический герой отсутствует, зато в музыкальном его прочтении заметно ощущается присутствие субъективного мира человека, пребывающего в непрерывном становлении и поиске гармонии. В силу этого интонационный строй сферы “дольного мира” подвергается интенсивному развитию, которое подчиняется определенной музыкально-сюжетной логике.

Через взаимодействие образно-тематических сфер горнего и дольного мира символизирован “диалог” Бога и человека: “Бог нас зовет, и мы объаты этим зовом, и мы не можем его достичь иначе, чем лишь именно в этой с Ним связанности” – Любви [5, с.206].

К центральному квартету “Псалма” (№5) интонационное развертывание достигает такого накопления мелодически и семантически близких тем, следствием которого становится интонационно-смысловое перерождение этой образной сферы, становление нового ее семантического аспекта. Если в предыдущих номерах кантаты исходным тезисом служили темы сферы вопрошания, то в центральном квартете (№5) кантаты на первый план выходит тема – “ответ” (оркестровый унисон (цифра I)), которая запечатлевает образ души человека, взыскующей духовной гармонии. Несмотря на свойственную этой теме завершенность, в ее заключительном фрагменте (последние такты) появляются темы – “вопрошания” (мужской хор) и Гласа (струнные), которые как бы размыкают образно-смысловые границы этой темы и придают ей новое значение, соответствующее “осмыслению духовного пути”.

Во втором разделе формы квартета (ц.13) “тема осмысления” принимает на себя роль нового содержательно-модуса, отвечающего поэтическому образу текста (“Земля со всех концов кадит дыханьем под росой благоухающих цветов”). Напряженные хроматизмы, которыми наделяется тема в инструментальном вступлении квартета, переосмысливаются и воспринимаются теперь как выражение душевного трепета.



В дальнейшем (№6, 8, 9) ответная сфера целиком основывается на интонациях, непосредственно вытекающих из темы “Гласа” (квартетных, квинтовых, по звукам трезвучия), образуя красивейшие, светлые по характеру мелодии. Принцип диалогичности реализует динамику преобразования диалога-противостояния, внутреннего противоречия, в диалог-согласия.

Диалогичность в кантате “По прочтении Псалма” выступает и в качестве конструктивного стержня интонационного процесса. В первой части преобладают лейтинтонации сферы “вопрошания”, страдания; во второй части – интонации сферы “Ответа”, мира горнего, а в третьей части происходит их взаимопроникновение. В “Псалме” – “Глас” в Интерлюдии (№7) имеет продолжение, которое становится своего рода ответом, порождающим темы Арии и последней фуги, переключающие музыку кантаты в образный план устойчивости, гармоничности, покоя. В кантате “Иоанн Дамаскин” функцию такого переключения выполняет центральная часть, звучащая а cappella – в точном соответствии с коренной традицией древнерусского певческого искусства. Мелодия II части – удивительно светлая и пластичная, с характерным для неё рисунком устремления ввысь – напоминает певучие линии храмового зодчества, а рисунок её в графическом изображении обнаруживает сходство с очертаниями собора (типа Софии Киевской). Подобно расположению купольных сводов, направленных к центральному – самому высокому из них, – мелодия Танеева складывается из восходящего к вершине и постепенно ниспадающего к исходной высоте нанизывания попевок, каждая из которых организована по принципу дуги (фигура равновесия)

⁵ Б. Асафьев в своё время отмечал взаимоотрицание гармонии “от мелоса”, от дыхания и гармонии, выросшей из практики continuo (или клавирной фактуры) [2, с.224].

⁶ В. Бобровский подобную интонационную организацию определяет как метод концентрированного развертывания, а Вл. Протопопов – как метод сквозной (малой) темы.



Мелодия средней части воспринимается как образ Соборности, Церкви, утверждающей путь восхождения от мира дольного (иниций темы) к миру горнему (высотная кульминация темы) в Любви как “главном проявлении душевной жизни человека, открывающем её смысл” [6, с.505], как особом состоянии, которое он чувствует в единении с Христом. В подобном состоянии пребывает душа верующего во время церковного богослужения или, по выражению Н.В. Гоголя, «Божественной трапезы любви».

На первый взгляд кажется, что такому возвышенному настрою явно противоречит трёхдольный метро-ритм, столь свойственный танцевальной светской музыке. Между тем, трёхдольность в данном случае не имеет никакого отношения к “музыке досугов” (Асафьев), но обусловлена ритмической структурой поэтического текста, в двухдольном ямбе которого таится завуалированная трёхдольность, проистекающая из потенции к растягиванию, распеванию ударных слогов. В стихотворении А.К. Толстого такая возможность обеспечивается характерным окончанием слогов с открытой гласной (“о”, “а”, “у”):

Но ве-чны(м) сном
По-ка я сплю
Мо-я лю-бовь
Не у-ми-рает.

Композитор уловил эту скрытую возможность и нашёл нужным использовать её в определённых целях. На то, что это было сознательное решение, а не только интуитивная догадка, указывает глубокое изучение Танеевым закона ритма, в частности, в эпосе. Выявленная Танеевым в былинном стихе ритмическая структура совпадает с ритмической структурой темы средней части кантаты.



Это позволяет интерпретировать трёхдольность в ней как признак танцевального, но как признак повествовательного начала, который возникает вследствие вокализации гласных в ударных слогах текста – в соответствии с просодическими нормами древних русских эпических жанров. Такое качество усугубляет текучесть, кантиленность, “надмирность”, свойственные мелодике средней части кантаты.

Миром музыки здесь правит логика синергии. Свидетельство тому – своего рода вращение в интонацию гармонии, которая становится модальной. Во второй части “Иоанна Дамаскина” и во всех хорах “Псалма” гармония лишь оформляет симфонию интонацией, а функциональные мотивировки накладываются дополнительно. Басовая линия в начальной части, дублируя в дециму сопрановую, имеет именно мелодическую основу. Любопытно, что в хоровой ткани на протяжении всей части за счет удвоений прослеживается двухпластовость фактуры. Причем наиболее выразительные подголоски звучат в партии баса с альтерной дублировкой (ц.1). В отличие от

⁷ Имеются достаточные, на наш взгляд, основания рассматривать все перечисленные понятия как однопорядковые. Во-первых, подобно попевке, модус – это мелодическая модель, предписание организации звуковой ткани песнопения в целом. Во-вторых, подобно тому, как древнерусская попевка, по словам М.В. Бражникова, – это “душа знаменного распева, его смысл и его жизнь”, модус в западноевропейской традиции отражает определенное психическое состояние. Таким образом, понятие модуса и попевки совпадают как в структурно-функциональном, так и в семантическом аспектах.

⁸ Закономерно, что Танеев завещал композиторам “приобрести утраченную впечатлительность к красоте и тонкости голосоведения”.

гармонии функциональной, которой свойственно движение “рывками тяготений и разрешений”, модальная гармония - струение, парение духа⁵.

Качеством модальности обладает и метод “цепного”⁶ интонационного развертывания, при котором каждая вновь появляющаяся тема или отдельные ее составляющие производны от предыдущих. Исходные интонации кантат (в “Иоанне Дамаскине” – “Со святыми упокой”, в “По прочтении Псалма” – “Глас”) порождают “интонационный космос”.

В кантате “По прочтении Псалма” направленности интонационного тока способствует преобразование мелодического комплекса, исходящего от “Гласа” в зависимости от образно-эмоциональных акцентов, оттенков поэтического содержания и соответствующих им психоэмоциональных модусов или аффектов. Так, изначально устойчивый характер звучания, семантика созерцания, присущая чистой квинте, переключается (путем замены ее обращением) в типичную для чистой кварты семантику призыва или тритона - напряжения, сомнения, “дьявольского искушения”; “вопросительная” интонация восходящей ямбической сексты трансформируется в тревожное звучание септимы или, наоборот, в полную спокойствия и равновесия терцию:



Приём “цепного” развёртывания обеспечивает интонационную целостность при видимом многообразии элементов музыкальной ткани кантаты в целом. Роль исходных интонаций может быть уподоблена роли попевок-архетипа как образца в знаменном распеве, интонационной модели, тезиса, или в терминологии западноевропейской теории – модуса⁷. Основанием для аналогии служит и особый тип тематизма Танеева, имеющий вокально-речевую природу.

Целенаправленное движение модусов в фактуре линейного, по преимуществу, типа принимает на себя ведущую роль в формообразовании кантаты, которое может быть уподоблено бесконечному, интонационному круговороту.

Во взаимодействии с полифоническим изложением “распевность”, кантиленность подчиняет музыкальную ткань такому способу мелодического формования, который, по меткому выражению Б. Асафьева, сравним с “вышиванием по стержню”⁸. Полифоническое становление тематизма оказывается проекцией монодийных принципов формообразования в условиях многоголосной ткани, где полифония выступает лишь в качестве дополнительного вторичного формообразующего фактора. Необычна в “Псалме” и функция гармонии. Редко встречающиеся полные совершенные каденции воспринимаются как знак особой важности, исключительности данного фрагмента, например: в первом хоре имеющиеся две каденции подчеркивают центральное положение раздела ц.21-23, основанного на модусе “С”. Гармонические средства в виде наложения каденционных и начальных построений или эллиптических оборотов способствуют стиранию композиционных границ и усиливают непрерывность движения.

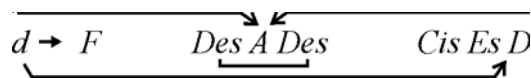
Этими средствами еще более подчеркиваются такие характерные для полифонии свойства, как текучесть изложения, вуалирование моментов членения, двойственность структурной функции того или иного построения.

Исключительный динамизм процессуального аспекта формы обеспечивает и попевочная (сходная с центонной) композиционная логика. Подобное пересечение монодийских и полифонических принципов сообщает трехчастной композиции исключительную цельность. Динамика, как будто на одном дыхании, обусловлена, по меньшей мере, двумя особенностями мелодического формования в обеих кантатах. Первая из них определяется принципом прорастания с постоянным интонационным обновлением. Вторая же возникает в силу того, что образование различных модусов-версий архетипа всякий раз происходит за счет семантической переакцентиров-

⁹ Несмотря на авторское членение партитуры на три части, у нас, тем не менее, имеются основания настаивать на таком определении. Так, в теории музыки подобная разновидность музыкальных форм относится к сочетающим в себе признаки цикличности и одночастности.

ки составляющих этот архетип микроинтонационных элементов (чаще всего путем ритмического переосмысления).

Активная направленность на образное “просветление” отражена и в тональном плане “Псалма” – от напряженно-драматичного ре-минора через ля-мажор, до-диез-минор и ми-бемоль-мажор к гимническому ре-мажору:



Еще одной существенной особенностью композиции, характерной как для “Псалма”, так и для “Иоанна Дамаскина”, является “бесконечный круговорот”, который в образном плане можно истолковать как олицетворение вечной устремленности Человеческого Духа: “Человек, стремясь к абсолютной полноте бытия, задается целью ни более ни менее как подняться на ступень Божественного бытия; не будучи Богом от века, он все же хочет быть Богом в становлении” [5, с.49]. В богословской терминологии этот процесс называется обужением по благодати.

При этом “вечное движение” заключено в форму шара (“клубка”) – своего рода наружной поверхности спиралевидного вращения, – которая издревле считается символом абсолютной полноты, архитектурного совершенства, символом единого, пребывающего в предвечной воле Творца Божьего мира.

Отмеченные свойства формообразования – диалогичность, цепная логика развёртывания, непрерывность – позволяют рассматривать кантату как целостную композицию с прологом, где инструментальная Интерлюдия (№7) выступает в качестве синтезирующей репризы, а Ария и заключительная fuga образуют единый по материалу и смыслу эпилог, в котором утверждается главная идея сочинения – как в собственно музыкальном, так и словесно-поэтическом ряду⁹.

Присущая этой форме диалектика динамики и статистики проецируется в композиции кантаты следующим образом. Прием обрамления, лежащий в основе сочинения как на уровне каждого “номера”, так и организации в целом, напоминает систему расширяющихся кругов, ведущих к центру “шара” (в кантате “Иоанн Дамаскин” им является мелодическая вершина (иниций) темы средней части, в “Псалме” – “сердцевина” Квартета (№5)). К этой точке направлена динамика интонационной драматургии формы от первого Хора и от нее же начинается “движение вспять”, возвращающее интонационный процесс “на круги своя” – тезису (“Глас”; “Со святыми упокой”). Благодаря этому возникает симметрия, ось которой приходится на центральную часть, то есть на Квартет (№5). Таким образом, композиционная структура кантаты выглядит как многофазное обрамление, спиралевидно “на-низанное” вокруг ключевой темы произведения (тема “Предо мною землю со всех своих концов...”).

Примечательно, что именно Квартет написан в форме, которая своей последовательностью тем напоминает концентрическую (рондообразность второго плана, по В. Цуккерману), а его “сердцевина” является не только внутренним центром, но и высшей точкой музыкального развития, а также центром композиции всего произведения в целом.

В “Дамаскине” концентричностью формы обладает первая часть кантаты. Возникает концентричность благодаря разделу, в котором напев “Упокой Господи душу раба твоего” чередуется с темой “Мой взор угас”. Особая драматургическая значимость данного раздела (обозначим его буквой “В”) подчеркнута и композиционно: дважды как бы вклиниваясь в традиционное строение фуги, он тем самым “разрушает” её классическую схему, придавая ей очертания фугированной формы с элементами концентричности.



Концентричность – присущее качество формы кантаты “Иоанн Дамаскин” в целом. В крайних частях “Иоанна Дамаскина” напев “Со святыми упокой” соединяется с основными темами, характеризующими мир человека. Здесь он звучит в увеличении и воспринимается как Божественный Глас, как Божья воля, которая пронзает все существо человека и придает ему непоколебимое спокойствие духа.

Таким образом, композиции кантат свойственны симметричность, круговращательность, шарообразность, движение модусов-витков по спирали, вуалирование моментов членения.

Танеевская форма обладает свойством зеркальной симметрии, обеспечивающим “оптимальные условия” для воплощения основной идеи кантаты. Между тем, симметрия, как известно, издревле воспринималась и использовалась человеком как средство осмысления и сотворения красоты, совершенства, слаженности, порядка. Относительно содержания кантат, созданных в пору высшего расцвета русской мысли, символика идеи совершенного устройства бытия наполняется такими смыслами, как “лад”, “гармония”, “духовное примирение”, “любовь”, актуализированными в философии рубежа XIX-XX вв.

Форма танеевских хоровых произведений представляет собой единство, казалось бы, различных композиционных качеств – замкнутости и разомкнутости. В противовес поступательному характеру интонационного движения (“круговорота”), процессуальную сторону которого особенно подчеркивает попевоочный принцип мелодического развертывания, композиционная стройность, соразмерность оформляет и упорядочивает звуковой поток музыки как “Иоанна Дамаскина”, так и “Псалма”, уподобляя форму кантат прозрачному, излучающему мощную энергию, как бы пульсирующему кристаллу. Их архитектурная красота зиждется на претворении принципа троичности. В данном случае закономерная для логики музыкального построения трехчастность имеет глубокое религиозно-философское обоснование. В православном истолковании Троица несет в себе идею непосредственного духовного мира и тайну мироздания - Творения Божия. В раскрытии этой идеи значительную роль выполняют и темброво-фактурные особенности хорового письма. Так, в “Псалме” каждая из частей кантаты воплощает на тембровом уровне человеческий путь к соборному “мы”. Полнозвучный, огромный по фактурному объему хор в первой части кантаты воспринимается как образ Слова - воли Творца: вторая часть - с хоровой напряженной фугой и квартетами - представляет образ души, устремленной к преображению, к вечной радости. В третьей части “Псалма” Ария контральто, обладающего особой теплотой, насыщенность тембра и мощный хоровой унисон в репризе последнего хора кантаты олицетворяют то слияние множества в единство, которое возможно лишь в Любви.

Целое анализируемых произведений воспринимается как мощное пульсирующее энергетическое поле сферического типа - своего рода «шар-клубок», образованный спиралевидными витками. Архетипичность символики фигур сферы, круга, полукруга (купол), объёмной спирали, шара указывает на представление Танеева о мире, характеристики которого абсолютная полнота, архитектурное совершенство, гармония. Это мировоззрение, воспринятое Танеевым через идеал соборности, соответствует национальной экзегезе и утверждает бытие как единое, пребывающее в предвечной воле Творца, полнота которого обретается в «мы-мира», когда «я» собирается под небесный купол со всеобщим «мы». Одухотворённые идеалом соборной любви, творения С.И. Танеева олицетворяют своего рода духовное созидание, направленное на возрастание души человека в Добре и Любви.

Такое философское осмысление мира объясняет предпочтение, которое отдал композитор хоровому масштабному жанру - кантате. Ни опера с ее театральностью и зрелищностью, ни симфоническая поэма, в которой событийность сжимается до мгновения-намёка, ни любой другой жанр не могли устроить Танеева.

Предпринятый в данной работе анализ партитур С.И. Танеева служит обоснованием тезиса о том, что искусство, наряду с философией и религией, может быть одной из форм выражения Истины. Такое искусство, оплотняющее религиозные идеалы культуры, уподобляется «молитвенному творчеству», «умному деланию», «духовному художеству». О том свидетельствуют сами произведения композитора, предстающие как оформленное в звучании мироотношение.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М.Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годы. - Л., 1979.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. - Л., 1971.
3. Булгаков С.Н. Философия имени. - СПб., 1998.
4. Иванов В. Родное и вселенское. - М., 1994.
5. Лосский В.Н. Очерки мистического богословия восточной церкви. - М., 1991.
6. Соловьев В.С. Сочинения. В 2 т. Т.2 - М., 1990.
7. Трубецкой С.Н. О природе человеческого сознания //Трубецкой С.Н. Сочинения. - М., 1994. - С. 483 - 559.
8. Хомяков А.С. Полное собрание сочинений. В 8т. Сочинения Богословские. Т.II. - М., 1900.
9. Швейцер А. И.С. Бах. - М., 1964.