

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

И. Гринченко

ЖАНР ХОРОВОЙ МИНИАТЮРЫ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ (на примере «Двенадцати хоров а cappella» op. 27 С. Танеева)

I. Grinchenko

GENRE OF CHORAL MINIATURE IN RUSSIAN MUSIC ON THE BOUNDARY OF THE XIX–XXth CENTURIES (on example of S. Taneev's «Twelve choruses a cappella» Op. 27)

В статье затрагиваются некоторые проблемы развития светской хоровой миниатюры в русской музыке рубежа XIX–XX веков. Художественные достижения данного жанра в упомянутом историческом контексте освещаются на примере хорового творчества С. Танеева (op. 27). В основу аналитических изысканий автора были положены теоретические идеи Е. Назайкинского в области генезиса музыкальной миниатюры.

Ключевые слова: светская хоровая миниатюра, полифонический ресурс, эффект миниатюрности, временная и пространственная характеристики поэтического текста, интериоризация, музыкальная визуализация образа.

The article touches upon some problems of development of secular choral miniature in Russian music on the boundary of the XIX–XXth centuries. In this historical context, artistic achievements of above-mentioned genre are delighted on example of S. Taneev's choral works (Op. 27). E. Nazaikinsky's theoretical ideas in the sphere of genesis of musical miniature were assumed as a basis of analytical studies by the author.

Key words: secular choral miniature, resource of counterpoint, miniature effect, time and space characteristics of poetic text, interiorization, musical visualization of character.

Русская музыкальная культура XIX – начала XX веков отмечена богатейшими достижениями в области хорового искусства. В широком контексте разнообразных вокальных жанров, втягивающих в свою орбиту все новшества музыкального языка, привлекает внимание бурное развитие хоровой миниатюры. Процесс «переплавки» достижений европейской культуры, с одной стороны, и развитие национальных певческих традиций – с другой, – таковы исторические условия формирования данного жанра. В определенной мере его судьба predetermined самыми разными обстоятельствами – и социально-историческими, и художественными. Укажем на некоторые из них. Героические события начала XIX века пробуждают национальное самосознание, «источником художественных замыслов становится отечественная история...» [12, 154].

В хоровой музыке появляются оратории и кантаты патриотического содержания. Наряду с этим, важнейшим явлением русской хоровой культуры становятся концерты Д. Бортнянского, с «выработанным... гомофонно-гармоническим стилем», впитавшие традиции русского канта, особенности партесного пения, достижения зарубежной музыки в области формы, гармонии, полифонии, фактуры [2, 15]. Возрастающий интерес к светскому хоровому пению способствует организации множества помещичьих хоров в России, исполняющих русские песни в европейской манере. Открытие первых певческих классов, основание Русского хорового общества, публикация ряда хоровых сочинений отечественных композиторов, создание нотных библиотек – все это стимулирует творчество русских композиторов в области «чистой хоровой культуры» [2, 21].

Подъем интереса к хоровому искусству был связан и с деятельностью профессиональных певческих коллективов европейского уровня, руководимых выдающимися музыкантами-подвижниками. Особый вклад в процесс развития хоровой культуры внесло оперное искусство. Значение хора в русской опере обуславливалось реалистической трактовкой массовых сцен. Его роль в драматическом действии становилась все более важной. Возрастание содержательной и смысловой нагрузки хора в оперном спектакле привело к усложнению техники хорового письма, что, в свою очередь, благоприятствовало совершенствованию исполнительского мастерства певцов.

Все обозначенные тенденции повлекли за собой ярко выраженный интерес русских композиторов к малым хоровым формам. В образовавшемся музыкально-историческом контексте наметились черты «...особого этапа развития музыкального мышления, нахождения таких способов и средств музыкального формирования, при которых преодолевается неоднородность временных свойств малых и больших форм» [5, 375].

Хоры *a cappella*, написанные во второй половине XIX столетия А. Рубинштейном, М. Мусоргским, Н. Римским-Корсаковым, Ц. Кюи, А. Гречаниновым, представляют красочную палитру светской хоровой музыки обозначенного периода. Миниатюры русских композиторов «...по своим эстетическим функциям не только дополняют монументальное искусство крупных форм, не только создают ему необходимый фон, но и сами по себе исключительно важны и ценны для жизни и искусства» [5, 371]. Светская хоровая миниатюра, обретающая в русской музыке неповторимо самобытный облик к началу XX века, является отражением эстетических и художественных идей соответствующей эпохи. Резонанс, вызванный художественными достижениями инструментальной музыки, литературы, изобразительного искусства этого времени в области малых форм, послужил новым импульсом к развитию жанра. Особенно чуткой оказалась хоровая миниатюра к поэтическому слову. Здесь следует вспомнить о том, что в контексте литературных открытий поэтов Серебряного века вновь создаваемое стихотворение трактовалось как уникальный творческий акт, рождающий форму одновременно с содержанием и без оглядки на традиции. Русская поэзия рубежа XIX–XX столетий отразила, в частности, возросшее значение фонетической составляющей стиха, его «инструментовки»; в поэзии необычайно большое место принадлежало настроению, его художественной «трансляции», особенно в

области лирики. Динамичное обновление поэтических приемов требовало переосмысления традиционных средств музыкального отображения стиха, наполняемых иным содержанием. Результатом взаимного влияния подобных открытий в области музыки и поэзии явилась новая вокальная форма, композиционная, образная и интонационная структуры которой испытывали на себе воздействие поэтического текста.

Этот сложный процесс взаимопроникновения двух различных по природе искусств послужил толчком к формированию хоровой миниатюры как особой жанровой модели. Понять его сущность можно лишь благодаря широкому контекстному рассмотрению данного жанра в связи с историей, философией, светским и религиозным художественным творчеством. При этом допустимо анализировать упомянутое явление как в историко-культурной перспективе, так и в ракурсе творческих достижений отдельно взятого художника. В рамках данной статьи, придерживаясь второго направления, мы обратимся к величественной фигуре С. Танеева.

С нашей точки зрения, танеевское творчество явилось крупнейшей вехой в развитии жанра светской хоровой миниатюры. Современное осмысление композиторского наследия Танеева способствовало более глубокому пониманию его эстетической концепции, все еще до конца не постигнутой: «Высокие художественные достоинства его музыки общепризнанны, но пока еще недостаточно оценена чистота идеалов, определяющих долгую жизнь лучших произведений Танеева...» [8, 209]. Рассмотрим некоторые аспекты упомянутого наследия, связанные с хоровой миниатюрой светского типа. Для этого эскизно наметим творческие устремления великого художника, акцентируя ракурсы, значимые для авторского подхода к данному жанру.

Как известно, в сфере интересов Танеева как композитора и как ученого находился творческий арсенал великих музыкантов эпохи Возрождения, подвергнутый глубокому анализу, изучению и переинтонированию. Ресурс великой полифонической традиции оказался актуальным и для светской хоровой миниатюры. Сочетание в одновременном звучании нескольких равноправных и художественно значимых мелодий стало основополагающим в процессе создания танеевских хоровых произведений. Характер и особенности тематизма определялись его вокальной природой и унаследовали глубокую корневую связь со словом. При этом синтез полифонической и гомофонно-гармонической фактур благоприятствовал открытию новых способов структурирования музыкальной ткани, отражавших «...стремление

художников к неповторимости выражаемого состояния, к индивидуальности экспрессии, и, значит, оригинальности конкретного оформления...» [11, 194].

Танееву близки принципы непрерывного тематического развития, он «...создает хоровую... музыку, опираясь на метод, антиномично сочетающий потенцию к текучести, непрерывности... с потенцией к четкому структурированию...» [1, 71]. Эта концепция претворяется в органичном сопряжении композиционных закономерностей фуги и строфической формы. «Самые стройные хоровые сочинения суть те, – пишет Танеев, – в которых контрапунктические формы соединяются со свободными формами, то есть в которых имитационные формы делятся на части, предложения и укладываются в форме предложений и периодов...» (цит. по: [3, 36]). Сказанное представляется особо значимым, если указать, что интерес к многогранному внутреннему миру человека, предопределяющий специфику содержания танеевской музыки, актуализируется в контексте богатой полифонической образности, широко воплощаемой художником в жанре хоровой миниатюры.

Стремясь выявить суть художественных достижений Танеева в указанной жанровой сфере, осуществим сравнительный анализ нескольких его хоровых произведений. Предварительно следует обозначить некоторые важные для нас позиции, очерченные Е. Назайкинским в связи с проблемами генезиса музыкальной миниатюры. Отметим следующее: ученый определяет понятийную сущность миниатюры, рассматривая «...многоцветную совокупность явлений, с которыми может, так или иначе, сопрягаться рассматриваемое слово» [5, 372]. Среди них Е. Назайкинский выделяет главные, самые «...надежные критерии, позволяющие ориентироваться в этой области». Первым в ряду названных критериев, способствующих обнаружению «эффекта миниатюрности» в малой форме, является соблюдение принципа «большое в малом». Упомянутый критерий «...является не только масштабным и количественным, но также и поэтическим, эстетическим, художественным...» [5, 373].

Разделяя мнение Е. Назайкинского об основополагающей роли данного критерия, соотнесем с вышеуказанным принципом аналитические заметки по поводу отдельных хоров Танеева, чтобы установить, в какой мере этим сочинениям присущи черты жанра миниатюры. Отправным моментом здесь послужит гипотеза: *основные средства и приемы замещения большого малым* охватывают все уровни художественного целого, обуславливая жанровую

специфику хоровой миниатюры. К числу таких приемов, способствующих художественному сжатию смысловой энергии, принадлежит обобщение через жанр, которое реализуется посредством ассоциативной связи с первичными жанрами, с жизненным контекстом [5, 382]. В основе упомянутого приема лежит механизм заимствования смыслов: жанровый прототип миниатюры «передает» ей родовые признаки и специфические особенности, наделяемые конкретными смысловыми функциями исходя из требований художественного целого. Связи с жанровыми прототипами, характерные для произведений Танеева, обнаруживаются прежде всего на уровне тематического материала. Его художественная обработка и развитие осуществляются с привлечением ресурсов полифонии. Помимо первичных жанров, темы Танеева нередко близки древнерусскому богослужебному пению и самобытному стилю отечественной церковной музыки, что свидетельствует о доминирующей роли национальных истоков.

Ярко выраженная национальная природа тематизма подразумевает особую емкость изложения, способность к непрерывному интонационному развертыванию, к вариационным и вариантным преобразованиям. У Танеева это богатство способов видоизменения и обновления тематического материала, как было отмечено, соотносится с одной фундаментальной характеристикой. Речь идет о полифоничности мышления композитора, склонного весьма широко использовать контрапунктические способы экспонирования и развития в духе лучших художественных образцов соответствующей традиции.

В подтверждение сказанному сошлемся на ряд примеров из «Двенадцати хоров а саррелла» ор. 27. Так, в миниатюре-пейзаже «Вечер» главная тема преломляет жанровые черты баркароты. Названная тема активно трансформируется; при этом многоголосное изложение насыщается родственными ей тематическими элементами. Последние «уплотняют» фактуру и расцветчивают ее новыми оттенками благодаря интонационно-ритмическим изменениям «профиля» темы в сопутствующих контрапунктах. Постепенное их «умолкание» в конце произведения создает эффект затухающей звучности, как бы живописуя ночное умиротворение природы.

Другой пример: жанровый облик зажигательной тарантеллы, который присущ побочной теме хора «Развалину башни...», соотносится с картинами «блестящего» прошлого. Указанной побочной теме подчеркнута контрастна главная, рисующая безрадостный «ландшафт» современности. В разработочном

разделе упомянутая жанровая тема трактована в элегическом ключе; благодаря контрапунктическому развитию она приобретает оттенок грусти и горького сожаления.

В основу хора «Посмотри, какая мгла...» положена тема песенного характера. Экспонируемая гомофонно-гармоническими средствами, в дальнейшем она получает развитие при помощи бесконечного канона. Имитационная техника здесь, как и в предшествующем примере, подчинена программности. Изображению природы – «мерцанию» световых оттенков – сопутствуют здесь тембровые контрасты, возникающие при поочередных вступлениях голосов, подхватывающих тематические проведения и образующих «грозди» имитаций. Полифоническая техника оказывается вовлеченной в процесс репрезентации художественного образа. Мастерское владение обширным арсеналом приемов контрапунктического варьирования, способных запечатлеть тончайшие выразительные оттенки, благоприятствует «...созданию легкого, воздушного музыкального образа, превосходно передающего настроение» [9, 146].

Итак, подчеркнем, что принцип «большое в малом» реализуется на уровне тематизма посредством кардинального преобразования первичной жанровой основы главных тем в процессе их интенсивного развития – преимущественно полифонического (с активным использованием ресурсов наиболее сложной области контрапункта – фути).

Рассмотрение специфических механизмов действия исследуемого нами принципа может быть продолжено на образно-содержательном уровне. Этому призван способствовать анализ взаимовлияния литературного и музыкального текстов, которые обнаруживают некое сходство. Их содержание разворачивается путем «точечной» фиксации контрастных образов, исключаяющей фазу развития. Динамика смыслов транслируется слушателю как чередование целостных образов, соотносимых исходя из антиномичности либо тождества последних. Е. Назайкинский, характеризуя упомянутый аспект, пишет об «...отражении крайностей, противостояний, полюсов, которое и без фиксации переходных ступеней, протяженностей, их обычно разделяющих, способно дать представление об объемности вмещаемого между полюсами мира» [5, 382].

Реализация этого приема в хоровой миниатюре, напрямую связанная со смысловой «весомостью» литературного текста, заключается в следующем. Содержательная канва миниатюр Танеева предопределена тяготением композитора к «особым» поэтическим текстам, обла-

дающим значительностью содержания, драматургическим потенциалом, эмоциональностью, возможностью неоднозначного толкования и углубления. Типичным образцом такого подхода к выбору поэтической основы сочинений является упоминавшийся цикл ор. 27 на стихи Я. Полонского, в которых Танеев усматривал необходимый «пластичный» материал для последующего формирования «четкой психологической музыкальной... образности» (Б. Яворский; цит. по: [7, 39]). Не случайно В. Соловьев отмечал: «...в сильной степени и равной мере обладает поэзия Полонского свойствами музыкальности и живописности» [10, 333]. Проанализируем стихотворение Полонского «На могиле», служащее основой одноименного хора. Ниже приводится оригинальный поэтический текст:

Сто лет пройдет, сто лет; забытая могила,
 Вчера зарытая, травкою порастет,
 И плуг пройдет по ней, и прах,
давно остывший,
 Могущественный дуб корнями обовьет –
 Он гордо зашумит вершиною густою;
 Под тень его любовники придут
 И сядут отдохнуть вечернею порою,
 Посмотрят вдаль, поникнув головою,
 И темных листьев шум, задумавшись,
поймут.

Очевидно, что содержание произведения связано с философской темой жизни и смерти. Забытая могила и могущественный дуб с влюбленными под его густой кроной – крайние временные точки стихотворения, между которыми пролегает поток жизни в его «столетнем» измерении. Используя семантический потенциал важнейших слов, поэт заключает в поэтической миниатюре огромный временной промежуток. Следует заметить, что недавно минувшее воссоздается посредством словосочетаний с глагольными формами прошедшего времени (забытая, вчера зарытая, давно остывший). Другому контрастному полюсу – далекому грядущему – сопутствуют глаголы действий и состояний в будущем времени (пройдет, порастет, зашумит, придут, сядут, задумавшись, поймут). Благодаря этому в тексте запечатлеваются временные масштабы происходящего.

Таким же способом, соотнося значения слов, читатель открывает для себя и пространственный объем текста. Например, слова «и плуг пройдет» дают представление о горизонтальном измерении, «зашумит вершиною густою» – указывают на вертикаль (взгляд устремляется ввысь). А словосочетание «посмотрят вдаль» открывает протяженность, неизмеримую ширь изображаемого мира. Для организации пространства в

характеризуемом поэтическом тексте используется чередование «общих» и «крупных» планов:

Сто лет пройдет – расширение поля зрения;

Забытая могила – сужение поля зрения;

Он гордо зашумит вершиною густою – расширение поля зрения;

Под тень его любовники придут – сужение поля зрения;

Посмотрят вдале, поникнув головою – расширение поля зрения;

И темных листьев шум, задумавшись, поймут – сужение поля зрения.

Наделяя поэтическую миниатюру временным и пространственным измерениями, автор достигает значительной яркости представлений, чередующихся в воображении читателя. Преобладание «сферы жизни» в указанном ряду подтверждается широким использованием понятийной лексики (трава, плуг, дуб, корни, вершина, тень, листья, шум и т. п.), а также чувственно окрашенных определений (могущественный, густою, вечернею, темных). При этом воображение периодически активизируется зрительными («могущественный дуб»), слуховыми («он гордо зашумит»), осязательными («под тень его») ассоциациями.

Следует подчеркнуть, что временная и пространственная характеристики не исчерпывают своеобразия поэтической миниатюры. Одной из важнейших ее черт, способствующих восприятию стихотворения именно как миниатюры, является превращение внешне пережитого (объективной реальности) во внутренне пережитое (субъективную реальность), благодаря чему «большое» оказывается свернутым в «малое». На протяжении рассматриваемого текста объективная реальность постепенно и весьма тонко субъективизируется. Описывая явления жизни, связанные с миром природы, автор вводит в сюжетное повествование главных героев (сужая поле зрения и укрупняя план изображения). На словах «и темных листьев шум, задумавшись, поймут» внешний мир превращается во внутренний, «интериоризируется» [4, 28–29]. Этому сужению поля зрения, «интериоризации» изображаемого мира в стихотворении Полонского, композитором найден адекватный музыкальный эквивалент, сущность которого заключается в переинтонировании поэтического текста. Точнее, подразумевается одномоментное сочетание «общего плана», или *характеристики внешнего мира*, в вербальном тексте с «крупным планом», раскрывающим *внутреннее состояние героя*, – в музыкальном. Достигнутая синкретичность музыкально-поэтической строфы обуславливается неразрывной слитностью предмета и отношения к нему.

Именно «разрыв между интонируемым смыслом и лексико-грамматическим определяет семантическую нагрузку на интонацию» [6, 129]. В рассматриваемом двуединстве фоновая роль принадлежит вербальному тексту, а рельефом является музыкальная мысль, образующая синтаксическое целое. Разновременное течение обоих текстов придает глубину и объем музыкально-поэтической строфе.

Рассмотрим подробнее с этой точки зрения вступительный раздел хора. Если в поэтическом тексте («Сто лет пройдет, сто лет...») содержится объективная информация (расширенное поле зрения), то в музыкальном, напротив, композитор прибегает к сужению поля зрения – «крупному кадру», транслирующему субъективные чувства и эмоции. Стремясь к психологизации образа (непримиримого отношения человека к бренности всего живого на земле), Танеев использует ряд выразительных средств. Кратко охарактеризуем их.

Стройное звучание всех голосов, «собранных» в хоральной фактуре, призвано подчеркнуть значительность авторского высказывания. Монолитность вертикали сочетается с последовательно выделяемым «мелодическим контуром» верхнего голоса, что придает объем гомофонно-гармоническому изложению. Будто исторгнутые из глубины души, возникают две тихие интонации, разделенные вздохом-паузой, – образное воплощение философских раздумий (Пример 1).

Метрическое сжатие и динамическое «вхождение» мелодии на дважды повторенных словах «сто лет, сто лет» приводит к яркому, ритмически очерченному декламационному *sforzando* на слове «пройдет», подчеркнутому напряженной гармонической «краской» и высокой тесситурой всех голосов. Звучание обрывается, сникает, после чего первоначальная интонация предстает уже раздробленной благодаря протяженным временным остановкам. В целом создается иллюзия «крупного плана» – этому способствует концентрация внимания на психологической игре оттенков при повторении ключевых слов «сто лет», наделяемых, одновременно, и резюмирующей функцией. Музыкальную логику данного построения можно уподобить суммированию всех фаз изложения музыкального материала, что говорит о концентрации смысловой энергии и, следовательно, о высокой степени психологической насыщенности образа.

Еще одним способом «укрупнения» смыслового контекста, интериоризации изображаемого мира в хорových миниатюрах является визуализация образа посредством звуковой изобразительности, буквально пронизывающая

партитуры Танеева. Особенно впечатляюще упомянутый подход репрезентируется в хорах-пейзажах («Вечер», «Посмотри, какая мгла...» и др.). Принцип одновременного сочетания и взаимодействия изобразительных элементов вербального и музыкального текстов, безусловно, является одним из существенных и актуальных для художественного мышления, тяготеющего к созданию ярко-зримого образа-состояния в хоровой миниатюре.

«Живописная» интерпретация поэтических образов музыкальными средствами нередко осуществляется при помощи ассоциаций с картинами природы. Так, в хоровой миниатюре «Вечер» Танеев с большим мастерством вплетает изобразительные детали в полифоническую ткань, опираясь на имитационное развитие темы. На протяжении ряда красочных эпизодов музыка воссоздает зримые картины морской стихии, «звон бубенчиков нестройных», «качающуюся... морскую пену» [7, 38]. В первом случае звукоподражание достигается благодаря легкому, мягкому туше верхних голосов, звучащих на фоне органного пункта басовой партии, и статичных, многократно повторяемых волнообразных фигур восьмыми в средней tessiture на *pianissimo* (Пример 2). В хоре «Развалину башни...» также содержатся звукоизобразительные моменты, живописующие шум прибрежных волн (на словах «где ветер качает и гонит волну»). Упомянутый эффект достигается благодаря триольному волнообразному движению фигурационных контрапунктов, окружающих основную тему. При этом воссоздаваемый красочный образ навеивает грустные размышления (Пример 3). В хоре «На могиле» имитационные вступления голосов на словах «вершиною густою» ассоциируются с порывами ветра и шумом листвы (Пример 4).

«Инкрустация» живописных зарисовок природы, визуализирующих художественный образ, в музыкальную ткань не только подчеркивает связи последнего с изобразительным искусством, но и способствует его максимальной содержательной плотности.

Освещение механизмов действия вышеупомянутого принципа «большое в малом» на образно-содержательном уровне было бы неполным без характеристики танеевского метода работы над поэтическим текстом. Напряженное интеллектуальное осмысление стиха обязательно предшествовало формированию композиторского выстраивания замысла. Автор создавал *новую* концепцию, рассматривая поэтический текст как «пластичный» художественный материал, допускающий различного рода преобразования. Итогом указанных трансформаций

становился оптимальный вариант литературного первоисточника, достигающий максимальной смысловой насыщенности. Одним из распространенных приемов работы над вербальным «каркасом» хоровых миниатюр было «укрупнение» словесного ряда. Сравним:

- вариант начальный – «Сто лет пройдет, сто лет»;
- вариант окончательный – «Сто лет пройдет, сто лет, *сто лет пройдет, сто лет*».

Подобные текстовые расширения, привносимые в поэтический первоисточник, позволяли композитору «развернуть» музыкальный текст, выстроить на основе отдельных фраз и строк синтаксически законченные построения, наполняя их многообразными интонационными оттенками. Иначе говоря, Танеев стремился не только продлить текстовый ряд за счет повторений слов, синтагм, фрагментов текста, но и существенно «укрупнить» масштабы вторичной текстовой формы, с одновременным изменением границ синтаксических конструкций.

Столь кропотливая и целенаправленная работа с поэтической основой будущего хора, несомненно, способствовала достижению композиционной целостности музыкального текста. Формообразующие процессы, наблюдаемые в хоровых миниатюрах Танеева, представляются весьма существенными для реализации принципа «большое в малом». Рассмотрим указанные процессы подробнее. Вышеупомянутое «сжатие» реализуется благодаря утверждению композиционной логики на уровне тематизма, подчиняемого законам музыкального синтаксиса, где элементами формы являются мотивы, фразы, периоды [5, 374]. Синтаксические конструкции, будучи результатом взаимодействия музыкального и поэтического текстов на протяжении определенной смысловой единицы, служат основными составляющими формы хоровой миниатюры. Необходимо заметить, что в большинстве хоровых произведений Танеева сохраняется опора на строфичность, для которой характерно соответствие музыкальных и поэтических структур. Однако чередование указанных структур, наряду с типом изложения конкретного материала, обуславливается функциональной логикой развертывания музыкальной композиции (фазы экспонирования, развития, заключения). В результате строфическое деление, фиксируя границы частей музыкальной формы (отмеченные, как правило, гармонической, метроритмической каденцией), может сопрягаться с иными процессами формообразования, воплощаемыми посредством контраста, репризной повторности или непрерывного обновления (сквозного развития). Благодаря этому строфичность

служит фундаментом для индивидуально трактуемых форм второго плана – трехчастных, рондообразных, смешанных, сквозных.

Так, хор «На могиле» тяготеет к строфической форме сквозного типа, однако репризное проведение начальных тактов вступительного раздела свидетельствует о влиянии трехчастности. На протяжении хора «Посмотри, какая мгла...» обнаруживается взаимодействие строфичности с рондообразной формой. Хор «Развалину башни...» несет в себе черты сонатного *allegro*. Подобная репрезентация черт сложных композиционных структур в условиях строфичности является важнейшей характеристикой формообразования, присущей хорovým миниатюрам. Наряду с этим, специфика интонационного развития в подобных пьесах обуславливается вариантными преобразованиями основного тематического зерна. Примером в данном случае выступает все тот же хор «На могиле»: здесь ведущая роль принадлежит разработке интонационно сходных элементов главной темы, что позволяет достичь композиционного и драматургического единства. Танеев «создает многоголосный строй на основе интонаций главного мелодического голоса», углубляет музыкальный образ посредством «вариационных превращений избранного тематизма» [9, 132]. Интонационное развитие неизменно сопрягается в упомянутой миниатюре со смысловой акцентуацией вербального текста.

В связи с рассматриваемой проблемой «большое в малом» представляет бесспорный интерес и танеевская трактовка некоторых средств музыкальной выразительности, напрямую связанных с многоаспектными взаимодействиями поэтического и музыкального текстов. Речь, прежде всего, идет о фактуре и гармонии. Так, фактурное развертывание в миниатюрах Танеева – живой, непрерывно развивающийся процесс, чутко реагирующий на смысловые акценты поэтического первоисточника. Подчеркивая наиболее важные смысловые «узлы» вербального текста, композитор «инкрустирует» в полифоническое плетение голосов (к примеру, на словах «он гордо зашумит») гомофонно-гармонические фрагменты, вновь сменяющиеся «гроздьями» канонических секвенций, стретными имитациями (на словах «и темных листьев шум») и т. д. Отмеченная «многосоставность» фактурного изложения способствует индивидуализации образно-содержательной «окраски» любой из музыкально-поэтических строф благодаря особым сочетаниям контрапунктирующих голосов, динамике «последовательного развития содержания», варьируемой концентрации экспрессии [9, 133].

Стремясь акцентировать ключевые слова, композитор применяет удвоения, дублировки, унисоны, *divisi*, вводит имитирующие голоса уже после того, как прозвучала главная мысль (т. 38–39, 60–61), поручает интонирование самых важных слов крайним голосам (т. 38–39, 60–61), стремится к совпадениям слогов в разных партиях; с указанной целью используются и высокие регистры (т. 21–22) или различные группы хора. Иными словами, большое внимание в рассматриваемых миниатюрах уделяется «оркестровке» и «симфонизации» хоровой фактуры, приобретающей драматургическую значимость, что также соотносится с принципом «большое в малом».

Концентрированное изложение и развитие музыкальной мысли проявляется не только в тесной связи с поэтическим текстом, в смысловом его переинтонировании, специфике синтаксиса, в своеобразной «симфонизации» фактуры или хоровой «оркестровке», но и в особенностях гармонических процессов. Имитации, каноны и другие полифонические приемы «...оказываются своего рода полифонической „облицовкой“... лежащей поверх несущей гармонической „кладки“» [11, 194]. Многочисленные отклонения, сложные модуляционные последовательности в границах широко развитой мажоро-минорной системы, включающей элементы переменности и ладового колорирования, – таковы характерные черты гармонического языка, весьма активно представленные в хоровых миниатюрах Танеева.

Итак, завершая рассмотрение специфических механизмов действия вышеуказанного принципа «большое в малом» на примере танеевских хоровых сочинений малой формы, необходимо заметить следующее. Мир хоровой миниатюры Танеева, с его неповторимым музыкальным языком, освобождающимся из «плена литературности» и претендующим на собственно музыкальную содержательность, предстает художественной вершиной в эволюции жанра. Творческие поиски, связанные с отражением смысловых глубин слова и реализуемые посредством имитационно-контрапунктических форм, обуславливают действенную роль главного принципа миниатюрности – «большое в малом» – на всех уровнях музыкально-поэтической композиции. Учитывая сказанное, можно полагать, что на рубеже XIX–XX веков, в контексте весьма интенсивных сближений музыки и слова, устремляющихся навстречу друг другу, перед русской хоровой миниатюрой открываются впечатляющие перспективы дальнейшего развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аминова Г. Национальное в хоровом и инструментальном творчестве Танеева // Моцарт, Танеев, Шостакович: история и современность: матер. Всерос. науч.-практ. конф./ отв. ред. Л. В. Гаврилова. – Красноярск: КГАМиТ, 2007. – С. 70–74.
2. Асафьев Б. О хоровом искусстве: сб. ст. /сост. А. В. Павлов-Арбенин. – Л.: Музыка, 1980.
3. Березина Н., У Ген-Ир. Танеев и Шебалин (К общности стиля хорового творчества) // История хоровой музыки и вопросы хороведения: учеб.-метод. пособие. – Петрозаводск: ПГК, 1996. – Вып. 3. – С. 32–37.
4. Гаспаров М. О русской поэзии: Анализ. Интерпретации. Характеристики. – СПб.: Азбука, 2001.
5. Назайкинский Е. Поэтика музыкальной миниатюры // Назайкинский Е. История в музыке: избр. исслед. – М.: МГК им. П. Чайковского, 2009. – С. 371–391.
6. Невзглядова Е. Интонационная теория стиха // Музыка и незвучащее: матер. Международ. конф. / ред.-сост. Вяч. Вс. Иванов и др. – М.: Наука, 2000. – С. 117–134.
7. Ольхов К. Хора а саррелла С. Танеева // Хоровое искусство: сб. ст. / ред. А. В. Михайлов и др. – Л.: Музыка, 1971. – Вып. 2. – С. 29–53.
8. Паисов Ю. Танеев и Гречанинов (Эскиз к двойному портрету) // Келдышевский сборник: Музыкально-исторические чтения памяти Ю. Келдыша: сб. ст. / сост. С. Г. Зверева. – М.: ГИИ, 1999. – С. 201–210.
9. Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях: Русская классическая и советская музыка. – М.: Музгиз, 1962.
10. Соловьёв В. Поэзия Я. Полонского // Соловьёв В. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. – М.: Книга, 1990. – С. 318–341.
11. Фрайнов В. Учебник полифонии. – М.: Музыка, 2006.
12. Язовицкая Э. Кантата и оратория. С. Дегтярёв // Очерки по истории русской музыки: 1790–1825 / под ред. М. С. Друскина, Ю. В. Келдыша. – Л.: Музгиз, 1956. – С. 143–167.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1

Adagio ♩ = 80

Soprano (S): *p* *f* *p*

Alto (A): *p* *f* *p*

Tenor (T): *p* *f* *p*

Bass (B): *p* *f* *p*

Lyrics: Сто лет прой-дет, сто лет, сто лет прой-дет, сто лет.

4

pp

S за - тих, за - тих по до - ро - ге при - бреж - ной бу - бен - чи - ков го - вор не -

A за - тих, за - тих по до - ро - ге при - бреж - ной бу - бен - чи - ков го - вор не -

T за - тих, за - тих по до - ро - ге при - бреж - ной бу - бен - чи - ков го - вор не -

B - е мо -

14 Tempo I ♩ = 80

p

S И смот - рит се - да - я ска - ла в глу - би - ну,

A где ве - тер ка - ча - ет и го - нит вол - ну, в глу - би -

T И смот - рит се - да - я ска -

B где ве - тер ка - ча - ет и го - нит вол -

Maestoso *f*

S вер - ши - но - ю гу - сто - ю, он

A - мит, он за - шу - мит вер - ши - но - ю гу

T вер - ши - но - ю гу - сто - ю, он

B - мит вер - ши - но - ю гу - сто - ю, он