

Л. А. СКАФТЫМОВА

**ВОКАЛЬНО-
СИМФОНИЧЕСКОЕ
ТВОРЧЕСТВО
С. В. РАХМАНИНОВА
И РУССКАЯ КАНТАТА
НАЧАЛА XX ВЕКА**

Учебное пособие
Издание четвертое, стереотипное



ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ



MUSIC
PLANET

ЛАНЬ

• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

- C 42 Скафтымова Л. А.** Вокально-симфоническое творчество С. В. Рахманинова и русская кантата начала XX века : учебное пособие / Л. А. Скафтымова. — 4-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2021. — 252 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-7695-4 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-1367-0 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-787-2 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Книга представляет собой исследование жанра русской кантаты начала XX века — периода ее наивысшего расцвета. Центральной фигурой является Рахманинов, создавший его вершинные образцы. Вокально-симфонические произведения Рахманинова рассматриваются в историческом, теоретическом, эстетико-мировоззренческом аспектах. Проводятся параллели с сочинениями других жанров, а также с современными композитору философскими течениями и поэзией.

Издание предназначено музыкантам (специалистам), студентам музыкальных вузов, а также всем, кто интересуется историей отечественной культуры.

УДК 786
ББК 85.315

- C 42 Skaftymova L. A.** Vocal and symphonic works of S. V. Rachmaninov and Russian cantata of the beginning of the XX century : textbook / L. A. Skaftymova. — 4th edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2021. — 252 pages. — Text : direct.

The book is a study of the genre of the Russian cantata of the beginning of the 20th century, the period of its highest flowering. The central figure is Rachmaninov, who created his peak samples. Rachmaninov's vocal and symphonic works are examined in historical, theoretical, aesthetic and world outlook aspects. Parallels are drawn with works of other genres, as well as with contemporary philosophical trends and poetry.

It is intended for musicians (specialists), students of music universities, as well as everyone interested in the history of native culture.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

*Светлой памяти отца —
Александра Павловича Скафтымова
посвящаю*



ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга посвящена кантатному творчеству русских композиторов начала XX в. В основе исследования - вокально-симфоническое творчество крупнейшего русского композитора Сергея Васильевича Рахманинова. Актуальность обращения к этой теме определяется тем большим интересом, который вызывает сейчас культуры "серебряного века", которому "суждено было во многом определить дальнейшие пути искусства XX столетия"¹, переосмыслением отношения к русской эмиграции и, конечно, значительностью самой фигуры великого музыканта, его вкладом в развитие русской кантаты, созданием ее вершинных образцов.

Кантаты занимают важнейшее место не только в творчестве композитора, но и в целом в развитии русской музыкальной культуры. О Рахманинове и о его музыке написано достаточно много. Это и научные монографии, вышедшие в 70-е годы, Ю. Келдыша и В. Брянцевой, а также носящие популярный характер книги В. Беляева, А. Соловцова, А. Алексеева; сборники, посвященные его творчеству, под редакцией Т. Цытович, В. Богданова-Березовского, И. Бэлы, А. Цукера, А. Кандинского, А. Скафтымовой (находится в печати в Доме-музее Рахманинова в деревне Ивановка). Издан ряд работ монографического характера, посвященных отдельным жанрам, в которых творил композитор (В. Брянцева, О. Соколова, А. Алексеев, М. Арановский, А. Гаккель, Л. Скафтымова). В многочисленных статьях широко охвачены проблемы и вопросы, связанные со стилем композитора, средствами выразительности его музыки, отдельными произведениями (Б. Асафьев, В. Берков, В. Протопопов, Л. Мазель, В. Цуккерман, Д. Житомирский, А. Кандинский, Т. Бершадская, Е. Вартанова, И. Бобыкина, И. Мирошникова, Е. Шевляков, Н. Бекетова, А. Цукер, Е. Назайкинский, Л. Синявская, Е. Зайцева, Е. Скурко, Ю. Васильев и др.). Источниковедческие труды З. А. Апетян предоставили рахманиноведению бесценные материалы - воспоминания о Рахманинове современников и его литературное наследие. Вышел из печати давно ожидаемый русский перевод книги О. Риземана.

¹ Левая Т. Н. Русская музыка XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991. С. 4.

Между тем в музыке и самой личности композитора остается много неразгаданного. Трудно не согласиться с утверждением А. Цукера, что “музыка Рахманинова вообще с большим трудом поддается изучению и истолкованию” и что его искусство “свою главную тайну хранит где-то глубоко внутри себя, и добраться до этой тайны, до этой самости оказывается крайне сложно”¹.

В последние годы вышли два рахманиновских сборника - под редакцией А. Кандинского и А. Цукера. В них явно видно желание по-новому, без недавнего идеологического пресса осветить творчество композитора. Впервые здесь большое внимание уделяется личности художника, его мировоззрению, эстетике, делаются попытки связать концептуальную направленность его сочинений с важнейшими философскими идеями его современников (И. Ильина, Н. Бердяева, А. Лосева), с современной Рахманинову художественной средой. Ряд авторов вдумчиво и корректно сумели ввести ранее закрытый материал в содержание своих статей, что способствовало появлению оригинальных (хотя иногда спорных) тенденций в исследовании сочинений разных жанров и отражении творческих устремлений Рахманинова. В этом плане наиболее убедительными представляются статьи А. Кандинского, Е. Шевлякова, А. Цукера, Е. Вартановой. Так в работе Шевлякова “Рахманинов современный и “несовременный”² решается вопрос о мере соответствия его искусства XX веку. Автор, говоря о проблеме традиций и новаторства, приходит к мысли, что изобретательность в творчестве не является существенным показателем. Для музыки Рахманинова, по мнению автора, основным критерием ее ценности, значимости в наше время является ее духовность, искренняя обращенность к людям, отражение их духовного мира.

В своеобразной исследовательской манере написана статья Е. Вартановой “Мифологические аспекты симфонизма С. В. Рахманинова”³. Привлекая идеи русской философии, художественной мысли современников композитора и качества православного менталитета России, автор делает вывод, что Рахманинов “создает поистине национально-характерную версию этого жанра”. “Литургия Иоанна Златоуста” оп. 31 впервые получает серьезное научное освещение в статье А. Кандинского⁴,

¹ С. В. Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему. Ростов, 1994. С. 3.

² Там же.

³ В кн.: С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения. М., 1995.

⁴ Там же.

вложившего значительный вклад в рахманиноведение рядом своих работ, отличающихся глубоким проникновением в художественный мир идей и образов композитора. В контексте знаково-образной системы музыки Рахманинова привлекает внимание мысль исследователя о связи “обиходного” тематизма “Литургии” с симфоническими сочинениями музыканта, в частности с “Симфоническими танцами”. Оригинальный аспект придает музыкальному истолкованию Рахманиновым маленькой трагедии Пушкина “Скупой рыцарь” А. Цукер, полагая, что своей идейной направленностью опера обращена к среде и поколению, современным композитору.

К сожалению, предоставленные “равные возможности” привели к неравным и, как представляется, негативным, в плане характеристики творческой и человеческой личности композитора, результатам. Речь идет о некоторых работах (Н. Бекетовой, Г. Калошиной, И. Деминой), в которых ярко выражена тенденция рассматривать сочинения Рахманинова (“Колокола”, симфонии, “Симфонические танцы”) исключительно через призму религиозно-философских концепций, искать в них только религиозную символику. Отсюда религиозно-православная ориентация позволяет им видеть в значительнейших произведениях композитора лишь “священные следы и таинственные уроки Всевышнего”¹. Эти работы изобилуют цитатами, подобными приведенной, и фактически “укладывают” Рахманинова и его творчество в тесный футляр религиозности. Г. Калошина в своей статье “Религиозно-философская символика в симфониях Рахманинова и его современников” прямо говорит об этом: “У Рахманинова симфонические процессы воссоздают православное переживание соборности как воссоединение в Боге, духе и истине”².

В то же время авторы, постоянно цитируя И. Ильина, проходят мимо сказанного им: “Русское искусство намного легче понять, если все произведения русской поэзии, живописи и музыки подвергнуть вопросу, не стремится ли в них на волю и, по мере необходимости, к воплощению какая-то потаенная, может быть, бессловесная, может быть, вовсе не связанная с верой молитва”³.

Дань ли это моде или издержки нового этапа изучения наследия композитора? Религиозность Рахманинова и ее отражение в творчестве -

¹ Бекетова Н. “Колокола” С. Рахманинова: концепция предостережения. В кн.: С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения. М., 1995. С. 65.

² Калошина Г. Религиозно-философская символика в симфониях Рахманинова и его современников. В кн.: Сергей Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему. Ростов, 1994. С. 107.

³ Ильин И. А. Сущность и своеобразие русской культуры. В кн.: Наши задачи. Париж: М., 1992. С. 247.

вопрос, который в настоящее время вряд ли может получить однозначное решение. По понятным причинам тема эта была абсолютно закрыта, а в имеющихся источниках возможны цензурные правки. Учитывая менталитет эпохи, Рахманинов не мог быть атеистом в полном значении этого понятия, однако нет определенных данных, чтобы считать его и религиозным ортодоксом. Поэтому необходим осторожный и бережный подход исследователя в решении этой проблемы, иначе фигура великого певца России предстанет в неизбежном искажении.

Примером серьезного, объективного, нового подхода к проблемам развития русской музыкальной культуры “серебряного века” (Н. Бердяев) является работа Т. Левой¹. Следует выделить мысль автора о том, что художественные “эксперименты (начала XX в. - А. С.) подчас оборачивались пустоцветом, однодневкой (тем более что новаторский бум охватил художников всех уровней и рангов), были обречены на скорое устаревание. С другой стороны, те, чья установка казалась в те годы “несвоевременной” и даже открыто противопоставляла себя модернизму (Танеев, Метнер, Рахманинов), вполне вписывались в современность с точки зрения перспективы и актуальных идей эпохи”². В поле зрения исследователя попадают сочинения Рахманинова, связанные с символизмом (“Остров мертвых”, “Колокола”, романсы ор. 38). Некоторые положения автора, тем не менее, представляются малооправданными. Трудно, например, согласиться с тем, что “смысл его (рахманиновских. - А. С.) колокольных звонов (в “Колоколах”. - А. С.)... в чем-то близок мистериальным идеям Скрябина”³.

При всей обширности музыковедческой литературы о Рахманинове его кантатное творчество остается мало исследованным. В дореволюционный период - это немногочисленные рецензии, посвященные первому исполнению произведений, и отклики современников, дошедшие до нас в мемуарном и эпистолярном наследиях. Вокально-симфоническое творчество Рахманинова только начинает разрабатываться. Исследуя проблемы драматургии в кантатах и ораториях советского периода, Л. Данилевич обращается и к произведениям русских композиторов XIX - начала XX столетия, в том числе к кантате “Весна” Рахманинова⁴.

¹ Левая Т. Н. Русская музыка начала XX в. в художественном контексте эпохи. М., 1991.

² Указ. монография. С. 12.

³ Указ. монография. С. 33.

⁴ Данилевич Л. Советская музыка. Теоретические и критические статьи. М., 1954.

А. Хохловкина в разделе своей работы, посвященной советской кантате, говорит о жанровом своеобразии кантаты “Весна” и поэмы “Колокола”¹. В научно-популярной брошюре О. Соколовой, носящей характер аннотации, рассматриваются произведения композитора для хора - от ранних хоров до “Трех русских песен” (за исключением, кстати, высочайших образцов - “Литургии Иоанна Златоуста” и “Всенощного бдения”)².

Обзорные характеристики “Весны” и “Колоколов” содержатся в монографии Ю. Келдыша. В известной книге В. Брянецовой рассмотрены все три произведения. Оба автора несмотря на краткость изложения высказывают интересные мысли, подчеркивая нетрадиционное воплощение Рахманиновым жанра кантаты.

“Колоколам” посвящены талантливые работы А. Кандинского³, в которых дан глубокий и оригинальный анализ частей поэмы в аспекте характерных и специфических принципов симфонического мышления композитора. Читая “Колокола” вершиной русской музыки XX в., автор справедливо отмечает, что сочинение еще мало освещено в музыковедческой литературе и недостаточно изучено. Как все работы этого исследователя, очерки отличаются тонкостью наблюдений, многообразием и широтой проблематики, оригинальностью мышления исследователя, дают толчок к дальнейшему размышлению об особенностях этого сложнейшего произведения.

Недавно опубликованы упоминавшаяся ранее статья о “Колоколах” Н. Бекетовой, а также А. Демченко⁴. Наименее изученным до настоящего времени остается последнее вокально-симфоническое сочинение Рахманинова - “Три русские песни”, о котором специального музыковедческого исследования не появилось. В сборнике “Искусство хорового пения” помещен очерк К. Птицы о “Трех русских песнях”⁵, посвященный задачам исполнения этого сложного произведения хорovým коллективом⁶.

¹ Хохловкина А. Советская оратория и кантата. М., 1955.

² Соколова О. Хоровые и вокально-симфонические и критические статьи. М., 1963.

³ Кандинский А. Симфонизм Рахманинова и его поэма “Колокола” Советская музыка. 1973, № 6, 7.

⁴ Демченко А. “Колокола” Рахманинова как социально-психологический феномен. В кн.: Сергей Рахманинов: От века минувшего к веку нынешнему. Ростов, 1994.

⁵ Птица К. “Три русские песни” Рахманинова: Очерк: Из опыта хормейстерской работы. В кн.: Искусство хорового пения. М., 1963.

⁶ Фольклорным первоисточником “Трех русских песен” посвящена статья Е. Зайцевой “Русские народные песни в обработке С. В. Рахманинова”. (Сб.: С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения. М., 1995).

Цель настоящего исследования - дать целостное представление о вокально-симфоническом творчестве Рахманинова. Три его кантаты рассматриваются в историческом, теоретическом и мировоззренческом аспектах. Наиболее подробно исследуются идейно-образный строй сочинений, анализируются особенности тематизма, гармонии и их эволюция, а также процесс формирования, трактовки композитором хорового и оркестрового пластов, их взаимодействие. Оркестру уделяется особое внимание, так как он получает в этих произведениях исключительную художественную емкость, между тем в имеющихся работах проблема оркестрового письма Рахманинова фактически не ставилась. Определяется роль оркестра в драматургии произведений и типичные приемы оркестровки. Вокально-симфоническое творчество Рахманинова рассматривается не только в связи с другими его произведениями, но и в контексте кантатного творчества других русских композиторов конца XIX - начала XX в. Таким образом, появляется возможность в целом проследить развитие жанра кантаты в русской музыке данного периода. В ракурс исследования вводятся наиболее яркие и типичные образцы вокально-симфонического творчества композиторов - современников Рахманинова разных поколений. Впервые подробно анализируются кантаты Римского-Корсакова "Свитезянка", "Песнь о вещем Олеге", "Из Гомера". Здесь же приводятся наброски композитора из неосуществленного оперного замысла "Навзикая", музыкальный материал которых с некоторыми изменениями использован им во второй части прелюдии-кантаты "Из Гомера"¹. Также впервые исследуется уникальное сочинение Кастальского "Братское поминовение"², "Звездоликий" Стравинского, "Семеро их" Прокофьева³.

Большой раздел посвящен Танееву, его личности, мировоззрению, этико-философским взглядам. Основное внимание уделяется его последнему монументальному полотну - "По прочтении псалма".

Во введении дается краткий исторический обзор развития жанра кантаты от ее истоков до периода наивысшего расцвета (1909 - 1916), позволяющий проследить, как кантата, долгое время - жанр "периферийный", - постепенно становится жанром гибким, мобильным, отражающим существенные явления, происходящие в русской национальной жизни и в музыкальном искусстве и фактически сравнивается с оперой и симфонией.

¹ Этот материал обнаружен нами в ОР РНБ.

² Когда книга была в наборе, вышла в свет "История русской музыки". Т. 10 (М., 1998), где один из разделов посвящен А. Д. Кастальскому.

³ Некоторые сведения об этой кантате содержатся в монографии И. Нестьева "Прокофьев" (М., 1957).

ВВЕДЕНИЕ

Развитие жанра кантаты протекало в России своеобразно и необычно. Его появление в XVIII веке, как и ряда других жанров, было связано с деятельностью композиторов-иностранцев¹. Именно они в течение всего века, соответственно своим служебным обязанностям, поставляли кантаты, освещавшие события придворной жизни и придавали им надолго сохранившийся в этом жанре официально-торжественный характер.

Музыкальная культура “века просвещения” в условиях крепостнической монархии концентрировалась в пределах императорского двора. Музыка в тех или иных формах являлась частью придворного этикета, отличавшегося в послепетровское время при Анне Иоанновне и Елизавете Петровне пышным великолепием. Задачи развлечения придворной верхушки и возвеличивания особы монарха и выполняла кантата.

Возникновению жанра кантаты на русской почве не способствовала ставшая канонической в православной культовой музыке традиция, допускавшая и развивавшая лишь хоровое пение без инструментального сопровождения. Однако существовали предпосылки появления кантаты, таившиеся и в русском культовом пении в виде различных величаний, славлений², “многолетий”, “акафистов” Иисусу Христу, Богородице, святым, а также хвалебные псалмы XVII в., виватные канты петровского времени, партесные концерты. Все перечисленные разновидности примыкают к типу хорового пения а capella, но важно, что по содержанию и эмоциональному настрою это музыка воспевания, торжества, восхваления.

¹ В 1730 году итальянский композитор Джованни Ристори (1692 - 1753) написал коронационную кантату к восшествию на престол Анны Иоанновны. Его творчество помимо комических опер и инструментальных сочинений включает шестнадцать кантат.

² В сказании о житии Александра Невского говорится, что при возвращении его с Ледового побоища псковичи, встречая князя у ворот города, пели ему “Славу”.

Первым русским композитором, писавшим кантаты, стал Петр Алексеевич Скоков (1758 - 1817), учившийся сначала в Санкт-Петербурге у итальянца Луини, затем у падре Мартини в Болонье. Среди скудных сведений о нем упоминаются кантаты в честь Павла Петровича и Марии Федоровны, на пятидесятилетие Академии художеств, на победу при Очакове. Кантата, будучи сочинением, создававшимся на заказ, на определенное событие, с начала своего зарождения зависела от вкусов, доминирующих в придворных кругах. Все это задерживало ее свободное творческое развитие, мешало воспринимать и впитывать новые веяния и, что самое главное, национальные черты, которые со второй половины столетия стали неотъемлемым качеством музыкального языка русской оперы. Кантата же продолжала целиком оставаться под влиянием стилистики итальянской оперной музыки.

В XVIII в. основным жанром, синтезирующим вокально-инструментальное начало со словом и театрализованным представлением, была опера. Она, так же как и кантата, появилась в России в послепетровскую эпоху и была связана с приездом в Москву итальянской оперной труппы (1731) и также стала частью придворного быта. Роскошная постановка опер - серия, "высокий стиль" оперной героики, монументальные массовые сцены соответствовали помпезности и блеску дворцовых ритуалов.

Позже, в семидесятых годах, возникают оперы русских композиторов - М. Соколовского, В. Пашкевича, Д. Бортнянского. В основном это бытовые комические оперы, национально-песенные в своей основе, сюжетно связанные с русской действительностью, живо и непосредственно отображавшие простого русского человека, то веселого и разудалого ("Мельник - колдун, обманщик и сват" Соколовского), то глубоко переживающего свои печали ("Несчастье от кареты" Пашкевича).

Краткая характеристика состояния оперы в XVIII в. вызвана необходимостью сравнения этого жанра, профессионально наиболее развитого, привлечшего лучшие творческие и исполнительские силы, с положением кантаты, остававшейся наименее восприимчивой к обновлению тематики и языка, статичной формой торжественно-приветственного повествования.

Дмитрий Бортнянский (1751 - 1825) в отличие от других стал выразителем принципов классицизма конца XVII в. Зрелый мастер, работавший в различных жанрах, в особенности в области хоровой

музыки а сарелла, он внес в оперу черты аристократичности, галантности, интимной лирико-сентиментальной настроенности.

Наиболее популярными у самых широких кругов слушателей были его духовные концерты. Эти крупные циклические произведения, не связанные с церковными канонами, давали композитору свободу самовыражения и отличались разнообразием эмоций - от праздничной торжественности до лирики, наполненной элегической печалью. Духовный концерт был наиболее развитой формой у русских композиторов XVIII в., предвалявшей хоровую классику последующего столетия.

Творческому наследию Бортнянского принадлежат семь известных в большинстве своем лишь по названию кантат¹, поскольку нотный материал не сохранился. На текст Державина написаны пять кантат, одна из которых - "Страны российские, ободритесь" - связана с освободительной борьбой против наполеоновских войск, как и хоровая песня на слова Жуковского "Певец во стане русских воинов"².

XIX в. - век интенсивного, всестороннего развития и утверждения национальной культуры, в том числе и музыки. Русская композиторская школа в своем динамичном, поистине стремительном профессиональном и идейно-эстетическом росте уже в двадцатые годы выдвигает классика русской музыки - Глинку, а во второй половине столетия творчеством Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского поднимается до высших образцов мировой музыкальной культуры. Сложный, во многом драматичный по происходившим в нем историческим событиям XIX в. не менее сложен и противоречив в отношении главенствующих направлений в искусстве - прежних, уже изживающих себя (классицизм, сентиментализм) и вновь возникших, утверждающихся (романтизм, реализм).

Начало века связано с ростом патриотического подъема в связи с наполеоновскими войнами, в которых Россия принимала участие в составе коалиции европейских стран, противостоящих Наполеону (1805,

¹ В монографии М. Рыцаревой (Бортнянский. Л., 1979) в списке сочинений композитора имеется семь названий кантат. В цитируемой статье А. Виханской указаны также кантаты "Господи, силою твоею возвеселится царь" и "Кантата по случаю празднества мира с турками".

² Тот же текст использовал А. Н. Верстовский в своей Патриотической кантате (1827).

1806-1807). Именно с этими событиями связано стихотворение Державина “Страны российски, ободряйтесь” и написанная на этот текст упомянутая выше кантата Бортнянского. Наиболее мощный всплеск патриотических чувств, охвативших все социальные слои России, вызвала Отечественная война 1812 г. Кантата почти не откликнулась на этот наиболее значительный для страны и народа исторический катаклизм начала века.

Появление в предвоенном 1811 г. оратории С. А. Дегтярева (1766 - 1813) “Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы” стало одним из значительных явлений в ряду вокально-симфонических сочинений своего времени, но одновременно и доказательством их зависимости от оперного творчества. В этом трехчастном монументальном произведении в определенной мере заложены элементы исторической трагедии в отражении прошлого России, получившие убедительное и яркое воплощение у Глинки.

С оперой ораторию Дегтярева сближает персонификация солистов, наличие арий, дуэтов и в особенности динамичная и единая линия развития действия. Важную роль в становлении героической образности оратории играет оркестровое вступление к первой части и программная симфоническая картина сражения перед последней. Вступление и батальная картина являются ранним примером осознания значения симфонического начала в вокально-симфонической музыке, получившее дальнейшее широкое развитие в сочинениях второй половины XIX - начала XX в.

Тема освободительной войны 1812 г. нашла свое отражение в музыкально-театрализованном жанре дивертисмента, синтезировавшем черты оперы, балета и пантомимы. Названия дивертисментов и даты их создания последовательно отражают этапы войны и ее победного завершения: “Ополчение, или Любовь к отечеству” (1812), “Русские в Германии” (1813), “Торжество России, или Русские в Париже” (1814) Кавоса; “Крестьяне, или Встреча незваных” (1814) Титова, “Торжество победы” Давыдова. Основой популярности этих сочинений стали народные песни и танцы, сценическое воспроизведение хороводных гуляний, народных обрядов.

Черты кантаты приобрели эпические песни для хора с инструментальным сопровождением патриотического содержания. В этом жанре выдвинулся Д. Н. Кашин (1773 - 1844) - композитор, дирижер, преподаватель музыки в Московском университете. Его крупные по протяженности, отличавшиеся профессиональным

владением возможностями хорового звучания песни - "Авангардная песнь", посвященная графу Милорадовичу, "Защитники Петрова града", "Гремит ужасный гром" на слова Карамзина и др. - были весьма популярны, как и написанные в той же манере песни Алябьева, Бортнянского и Глинки. "Прощайте, добрые друзья" из цикла "Прощание с Петербургом".

Оригинальным жанром двадцатых годов, в котором проявились черты раннего романтизма, стала *баллада*, или, как ее называли тогда, "драматическая кантата". Фактически она представляла собой сольную песню типа свободно развернутого драматического монолога с декламационно-выразительной партией певца и картинно-образительным сопровождением фортепиано или оркестра. Создатель жанра, давший наиболее яркие его образцы, Верстовский писал баллады на тексты Жуковского ("Три песни", "Бедный певец") и Пушкина ("Черная шаль"). Успеху этих сочинений у любителей музыки способствовало исполнение баллад на сцене - в костюмах и с декорациями.

Определенный интерес в аспекте появления новых черт представляет кантата Даргомыжского "Торжество Вакха" на текст Пушкина. Несмотря на античный мифологический сюжет, композитор вводит в музыку кантаты жанрово-бытовой элемент, противостоящий классицистскому, обобщенно-гимническому строю музыки кантат первой половины XIX в. Особенности таланта и мироощущения Даргомыжского влекли его к жанрово-реалистическому отражению сюжета, образов в музыке, неподражаемо точному до реального, зрительного ощущения ("Старый капрал", "Титулярный советник", "Червяк", сцена свадьбы из второго действия "Русалки" и др.).

Впоследствии, в конце века в связи с тенденцией демократизации кантаты жанровые формы встретятся и в кантатах Римского-Корсакова. У него же и у других композиторов появляются образы героев, представляющих низшие социальные слои (Ловчий в "Свитезьянке", Крестьянин в "Весне" Рахманинова).

Хотя кантата в первой половине XIX века в целом продолжала выполнять функцию приветственно-поздравительную, она постепенно теряла свойственную ей ранее тесную связь с ритуалами придворной жизни. Расширение образно-содержательной сферы, появление элементов жанровой, социальной тематики и ранних романтических устремлений в произведениях этого жанра подготовило почву для восприятия и развития указанных тенденций кантатой во второй половине XIX в.

При высокоразвитой культуре хорового пения и симфоническая музыка в своем развитии к третьему десятилетию века имела свои немалые завоевания. Ее крупная форма - программная увертюра к опере или драматическому спектаклю получает яркое воплощение в творчестве Козловского, Давыдова, Верстовского, Алябьева. В их оркестровых партитурах заметна тенденция к усилению самостоятельности групп, разнообразию их функций. Увеличивается роль солирующих инструментов, из них предпочтение отдается виолончели, валторне, в тембре которых композиторов привлекает способность к выразительно-романтическому высказыванию. Последнее не случайно, поскольку романтические тенденции явственно ощущаются и в самом замысле увертюры, в тематизме, отличающемся яркой контрастностью и жанровой характерностью, в колористической трактовке оркестра.

Кантата первой половины XIX в. все еще не вышла за пределы своих установившихся ранее жанровых особенностей. Немногочисленные отдельные сочинения получали новые, прогрессивные черты, однако не в результате последовательной эволюции жанра, а, скорее, в связи с индивидуальными творческими устремлениями композиторов. Примером может служить "Торжество Вакха" Даргомыжского.

После грандиозного ускорения, данного Глинкой, в активно развивавшейся музыкальной культуре России второй половины XIX в. кантата, при наличии высоких образцов, в целом не заняла значительного места в творчестве композиторов. К ней обращаются время от времени.

Однако оригинальные особенности прерывистой линии развития кантаты заключаются в том, что обращение к этому жанру почти каждый раз расширяет его традиционные рамки, обогащает образно-содержательную сторону, средства выразительности, приемы развития, дает творчески индивидуальную трактовку вокально-хорового и оркестрового пластов, способствует появлению новых жанровых разновидностей.

Примечательный факт - эти благотворные тенденции нередко проявляются в кантатах, создаваемых в связи с определенным событием, по заказу, но в них вкладывается уже серьезное, иногда значительное содержание, они получают индивидуальное, соответствующее замыслу композитора раскрытие.

В 60 - 70-х годах кантата определенно выходит за пределы рода торжественно-церемониальной музыки. Разнообразие тематики и

широта круга эмоций приводят к возникновению сочинений яркой патриотической направленности, основанных на исторических событиях, связанных с грозными, драматическими годами отечества. Характерной особенностью становится проникновение сильной лирической струи в воплощаемую эпическую тематику, а также фольклорных элементов в мелодический тематизм. Так возникает лирико-эпическая разновидность, ставшая одной из основных в развитии русской кантаты.

Первые образцы, определившие стилистические особенности лирико-эпической кантаты, связаны с творчеством Чайковского. Уже первой своей кантатой "К радости" (слова Шиллера в переводе К. С. Аксакова, 1865), экзаменационной работой, написанной при окончании консерватории, Чайковский сумел "создать произведение с широким кругом эмоциональных состояний, ...как бы "уравнял в правах" кантату с другими жанрами"¹.

Следует отметить, что именно кантата часто предлагалась в качестве выпускной экзаменационной работы по окончании курса свободного сочинения. Она могла получить предпочтение перед другими жанрами в качестве дипломной работы, как представляется, по двум причинам. Как жанр синтетический, кантата позволяла определить степень владения молодым композитором хором, сольным вокальным письмом и симфоническим оркестром. Во-вторых, значительно расширившиеся в этот период возможности жанра предоставляли большую свободу и самостоятельность в воплощении содержания, трактовке образов, выборе средств выразительности, наконец, позволяли наиболее полно проявить творческую индивидуальность каждого.

Такой принцип сочинения - не по собственной инициативе - привел в результате к появлению ряда кантат, отличающихся оригинальностью творческого решения, разнообразием жанровых признаков, высоким уровнем мастерства².

Наиболее полно стилевые особенности лирико-эпической кантаты проявились в третьей кантате Чайковского "Москва", написанной композитором к официальным торжествам - в связи с коронацией Александра III (1883). В шести ее частях патриотическая тема раскрыта

¹ Виханская А. М. Об особенностях развития кантаты в России. В кн.: Становление и развитие национальных традиций. Л., 1982, с. 40.

² Отметим "Мессинскую невесту" Лядова (1878), упомянутую выше "К радости" Чайковского, а впоследствии "Сказание о граде Китеже" С. Василенко.

через лирическое восприятие исторических судеб родины. В согретой искренним лирическим чувством музыке кантаты Чайковским отражен свойственный русскому народному искусству, идущий от народной поэзии и протяжной песни лирически-повествовательный характер высказывания. Линию лирико-эпической разновидности жанра, идущую от Чайковского, продолжил Глазунов в кантатах “Коронационной” (1895) и “Торжественной в память столетней годовщины Пушкина” (1899). Позже глубоко индивидуально решаемое соотношение лирического и эпического стало общезначимым в музыке Рахманинова, в том числе в его вокально-симфоническом творчестве.

На примерах кантат Чайковского и Глазунова отчетливо видно, что “несвободный” стимул сочинения по случаю официальных торжеств уже не является преградой для появления полноценных, высокохудожественных произведений, в совершенно новом, своеобразном аспекте отразивших национально-патриотическую идею.

Наряду с лирико-эпической открывает новую разновидность жанра кантата Балакирева “На открытие памятника Глинке”. Ее ярко выраженная фольклорная основа (в кантате использованы песни “Эй, ухнем” и “Дубинушка”) значительно позже, при полностью преобразованных, далеких от устремлений кучкистов содержаниях, образом строе и типе драматургии, способствовала появлению “Трех русских песен” Рахманинова и “Курских песен” Свиридова.

Почти рядом с “Москвой” Чайковского по времени создания стоит “Иоанн Дамаскин” Танеева (1883 - 1884). Обе кантаты явились классическими образцами вокально-симфонической музыки, знаменовавшими процесс расширения и обновления возможностей жанра. Чайковский впервые дал законченный тип лирико-эпической кантаты, Танеев - лирико-философской, несущей высокую этическую идею. В немалой степени оригинальным, но соответствующим индивидуальному типу творческого мышления композитора стало решение крайних частей кантаты в широко развернутых, развитых полифонических формах.

Выход кантаты за узкие пределы прежней трактовки жанра связан с общей динамикой развития русской музыки последней четверти XIX в., в особенности оперной и симфонической. В область кантаты, начиная с Чайковского, стали проникать элементы оперных форм на уровне интонационном, эмоционально-образном, драматургическом. С другой стороны, постепенно возрастало значение оркестрового слагаемого в сумме средств, определяющих своеобразие жанра, в частности, интенсивных, симфонического типа, приемов развития. Забегая

несколько вперед, в начало XX в., следует отметить и такое явление, как симфонизация хоровых жанров, заметная в хоровых циклах Танеева и наиболее широко проявившаяся в его кантате “По прочтении псалма”, “Всенощном бдении” Рахманинова и его кантате “Колокола”.

Конец XIX - начало XX в. - период, вокально-симфоническому творчеству которого посвящено настоящее исследование, отмечен возрастанием значимости хорового творчества, в том числе и жанра кантаты. Этот весьма сложный и во многом противоречивый период, характеризующийся ускоренной сменяемостью исторических событий и, соответственно, явлений искусства, внес свои коррективы в установившееся ранее относительное равновесие между музыкальными жанрами. “Возвышение” хорового и вокально-симфонического жанров в это время порождено целым рядом причин.

Древнейший в России жанр хоровой музыки на пороге веков получает новые импульсы развития. В противовес давно установившейся традиции, связывавшей хоровую музыку прежде всего с практическим применением в культовой сфере, получает развитие светское хоровое пение. Возникает много новых хоровых коллективов широкой социальной ориентации вплоть до рабочих хоров, значительно увеличивших круг слушательских центров и содействовавших демократизации хорового дела.

Виднейшие композиторы участвовали в создании светской хоровой музыки. Здесь прежде всего должны быть отмечены имена Танеева и Кастальского. Свой цикл из двенадцати хоров на слова Я. Полонского op. 27 Танеев посвятил хору Пречистенских рабочих курсов. Кастальский, крупнейший исследователь и знаток русского народного творчества, создает музыкально-сценическую композицию “Картины народных празднований на Руси” (для хора, солистов, чтецов и фортепиано), в основу которой положены хоровые обработки русских народных песен. Общественно-просветительская деятельность Ипполитова-Иванова привела к оригинальному творческому опыту сочинения кантат для детских хоров городских школ¹.

¹ В 1895 г., будучи преподавателем Женского Мариинского училища, Рахманинов написал шесть хоров для женских или детских голосов, исполнявшихся ученицами училища, существовавшего попечительством о бедных.

В предоктябрьское десятилетие помимо того стал ясно ощущаться упадок в области оперного жанра, до недавнего времени приносившего высочайшие классические образцы. Этот период нередко определяют как период кризиса русской оперы. Однако кризисной оказывалась фактически лишь сфера оперного творчества. "Жизнь оперного театра в России была в ту пору чрезвычайно интенсивной и изобиловала многими выдающимися явлениями, - пишет Ю. Келдыш, - но высокий расцвет оперно-исполнительского искусства особенно остро подчеркивал скудость и незначительность того, что возникало в области оперного творчества"¹.

Думается, подъем хорового творчества и появление целого ряда кантат, значительных по замыслу и оригинальных по индивидуальному решению, не стали прямым следствием упадка, который переживала опера, как это может показаться на первый взгляд. Вряд ли один жанр на том или ином историческом этапе может стать простой подменой другого. Вероятнее всего, в процессе исторического движения музыкальной культуры меняющееся воздействие действительности предоставляет какому-либо из них возможности более глубоко и отчетливо выражать тенденции, философские и нравственные идеи своего времени.

Уже в 70-80-е годы XIX столетия кантата сумела проявить себя жанром мобильным, гибким, улавливающим существенные явления, происходящие в русской национальной жизни и музыкальном искусстве, хотя и отражала их в сравнении с другими жанрами (опера, симфония) с некоторым запозданием.

Историческое содержание короткого периода от начала XX в. до 1917 г., небывалого по концентрации событий, определявших судьбу России, не могло не получить отражения в музыке. Здесь среди различных идеологически противоречивых явлений в музыкальном искусстве жанром наибольшей этико-философской значимости, высоких гуманистических помыслов стала кантата.

Приоритет ее в лучших, своеобразных и индивидуально решенных образцах несомненен. Она становится ведущим жанром, в котором, несмотря на различие эстетических взглядов и стилистики композиторов старшего и нового поколений, наиболее ярко отразились напряжение и драматизм эпохи.

¹ Келдыш Ю. В. Оперный театр. В кн.: Русская художественная культура конца XIX - начала XX века. Кн. 3. М., 1977. С. 310.

В ряду вокально-симфонических сочинений этого периода, бесспорно, наиболее значительное место занимает поэма-кантата Рахманинова “Колокола” - произведение несомненно трагедийное. Примечательно, что трагедийное у Рахманинова лишено характера высказывания “постороннего”¹, объективизации, придающей изложению тон повествования. Напротив. Убеждающая сила музыкальной речи в отражении антагонистических образов добра и зла, как и в самих событиях жизни, современником которых был Рахманинов, заставляет и принять как неизбежность эти непримиримые категории и ощутить философски широкое обобщение всей концепции сочинения.

Уже в ранних произведениях композитора заметна глубоко индивидуальная манера выражения, исполненная высокого эмоционального накала, искренности, в которой ощутима открытость души. Юношеская интимно-романтическая “минорность” сменилась вскоре все чаще звучащей встревоженностью, пафосом отрицания, концентрацией драматической образности. “Колокольность”, ставшая в творчестве Рахманинова оригинальным символом Родины, получила широкую, неоднозначную, нередко трагическую трактовку. Таковой предстает концепция “Колоколов”, сильно, правдиво и глубоко гуманистически раскрывающая эпопею человеческой жизни в обстановке сложной и грозной русской действительности.

¹ В этом он прямой наследник Чайковского.

ГЛАВА I

КАНТАТА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ НАЧАЛА XX В.

С. И. ТАНЕЕВ И ЕГО КАНТАТА “ПО ПРОЧТЕНИИ ПСАЛМА”

С. И. Танеев в ряду русских композиторов (старших и младших современников) второй половины XIX - начала XX в. занимает особое место, благодаря специфике формирования и эволюции своей творческой личности. Оригинальность фигуры Танеева в творческом и человеческом аспектах отнюдь не “вытаскивает” его как из этого ряда, так и всей линии развития русской профессиональной музыки указанного периода. Воспитанник Московской консерватории, руководимой Н. Рубинштейном, ученик Чайковского, первым окончивший ее с большой золотой медалью, впоследствии профессор и директор ее, Танеев не мог не воспринять идей и принципов московской композиторской школы. Крепкие связи с музыкальным Петербургом также были и разносторонними, и благотворными.

Необычность художественной индивидуальности Танеева, сама фигура художника, мастера и мыслителя, неуклонно следовавшего своим принципам, далеко не всегда получали должную оценку современников. И это в конечном счете закономерно, поскольку Танеев рано определил свое отмеченное неповторимой индивидуальностью место в русской музыке. Творческая личность композитора в целом вливалась в русло процессов, происходивших в русской жизни, русском искусстве, но необычно новыми, не укладывающимися в господствующие художественные направления, представлялись конкретные пути и задачи, далеко вперед идущие цели, поставленные волевым импульсом его разума.

Рациональное начало, вера в исключительные возможности разума, осознанно-аналитический подход к явлениям искусства и своему творчеству - вот основные слагаемые мышления и эстетико-философских установок Танеева. Уравновешенность, сосредоточенность, серьезность, абсолютная дисциплинированность являлись внешним выражением его мышления, существенными чертами его натуры. Вырисовывается портрет скорее ученого-мыслителя, нежели композитора-творца. В Танееве последовательно сложился определенный тип художника, который волевым актом исследователя сумел овладеть тайной творчества.

Лирический подъем, открытость эмоционального высказывания, взлеты вдохновения не были в целом свойственны музыке Танеева. Единство, соответствие природы Танеева - человека и композитора, - придали особую направленность его творчеству, определили иные ценности, свойственные его музыке. Среди них - концептуальность, насыщенность глубоким философским содержанием, композиционная стройность, завершенность формы, интенсивное тематическое развитие. Многим страницам присущи настроение просветленного созерцания, умиротворения, сдержанной печали или радости, утверждающей позитивность, в целом оптимистического мировоззрения композитора. Целостное идейное содержание музыки Танеева связано с проповедью возвышенных этико-философских идеалов добра, справедливости, совершенствования человеческой личности, высокой нравственности.

Склонный к трезвому анализу различных явлений музыкального искусства в их исторической последовательности, к теоретизации композиторского творчества, он, естественно, в силу индивидуального интереса и в особенности, как он считал, в силу исторической необходимости¹ остановил свое внимание на эпохе Высокого Ренессанса, эпохе великих полифонистов - Палестрины, Жоскена Дебре, Орландо Лассо и от них к Баху и Генделю. Обращение к композиторам-полифонистам прошедших веков и постепенное, последовательное овладение техникой контрапункта, видимо, поначалу были связаны с ранним осознанием Танеевым своего полифонического дарования. Не случайно за консерваторский период, а полифонию проходили на старших курсах, им написаны 32 фуги. Нарращивая свою полифоническую технику, причем этот принцип составлял существенную часть его творческого метода, Танеев впоследствии достиг небывалого полифонического мастерства.

Увлечение контрапунктом, преувеличенная забота о развитии композиторской техники порождали недоумение московских музыкантов и тревогу Чайковского по поводу неверных, с его точки зрения, путей становления молодого композитора. Исполнение почти каждого его сочинения вызывало более чем негативную критику, изобилующую весьма нелестными отзывами. Наиболее объективный и умеренный в своих высказываниях С. Круликов так отзывался о Втором (до-мажорном) квартете (1894 - 1895): "...Очень контрапунктическая техника, но полнейшее пренебрежение по отношению к роскошным средствам современной гармонии; отсутствие поэзии, вдохновения, везде

¹ Об этом см. ниже.

чувствуется работа, одна только добросовестная и умелая работа - это все, что можно сказать про С-диг'ный квартет Танеева"¹. "Грузный, утомительный стиль", "какая-то алгебра, а не музыка", "полифоническая машина", "ретроград" - эти и подобные им определения и эпитеты можно было в то время прочесть в рецензиях и работах, услышать в разговорах музыкантов.

Эта чрезмерная приверженность к полифонии, к насыщению сочинений различных жанров усложненной полифонической тканью приводила к странным, с точки зрения нашего времени, неправомерным и просто удивительным заключениям и выводам критиков, касающихся самых различных моментов творчества Танеева. В одном из ранних сборников, посвященных Танееву, помещена большая статья П. Ковалева. Камерно-инструментальную музыку композитора он делит на две группы - сочинения с фортепиано и без него. Первая получает негативную оценку именно из-за наличия в ансамбле фортепиано: "Полифонические возможности фортепиано слишком соблазняют автора, возможность широкого применения многоголосия увлекает его в сторону сложнейшей контрапунктической работы, и в результате получается грузный и утомительный стиль", - пишет критик и как характерный пример приводит квинтет ор. 30. "Остальные камерные сочинения Танеева с участием фортепиано в общем соответствуют сказанному", - заключает автор².

В связи с отмеченными недостатками оркестровки двух известных автору статьи сочинений - увертюры "Орестей" и концертной сюиты для скрипки с оркестром ор. 28 - автор приходит к пространному рассуждению о том, что "Танеев был чужд размышлениям над самим собой и над уяснением себе характера своего собственного дарования в смысле эстетическом..." и, наконец, заканчивает категорическим выводом: "...Он не должен был сочинять никогда никакой иной музыки, кроме камерной (видимо, имеется в виду камерно-инструментальная. - Л. С.), полифонической хоровой, симфонии..."³. В приведенных цитатах

¹ Цит. по: Памяти Танеева. М., 1947. С. 39.

² С. И. Танеев. Личность, творчество и документы жизни. М., 1925. С. 30.

³ Там же, с. 37. Остается непонятным, как критик объединяет цитированные строки со своей же характеристикой Танеева, имевшего "ясность мысли", "ум, склонный к анализу, индукции, с явным позитивным уклоном". Да и вообще сам тон рассуждений автора статьи свидетельствует о том, что Танеев был совсем не "чужд размышлениям над самим собой и над уяснением себе характера своего собственного дарования".

разве что может привлечь сам тон подкупающей искренности, откровенности высказывания, суть же не требует комментариев.

Виднейшие критики того времени старшего и младшего поколений единодушно признавали высочайшее мастерство Танеева, однако идейно-эстетическая направленность его взглядов и само его творчество вызвали непонимание, отчуждение, отрицание и близких друзей, и музыкантов, значительно менее близко с ним соприкасавшихся, даже любимых учеников. Так, в некрологе Ю. Д. Энгель отметил наибольшую близость музыки своего учителя к идеалам далекого прошлого. Другой его ученик - А. А. Сабанев в своих воспоминаниях пишет: "Он был все время привязан к музыкальному прошлому и остался стоек в этом: я же последовал за современностью, и мы не нашли общего языка". Далее он продолжает: "Его уважали и не понимали"¹. В. Г. Каратыгин, проницательно увидевший близость идеи Глинки, желавшего объединить русский мелос и западную фугу с устремлениями Танеева, все же приходит к мысли, что он опоздал родиться "несколькими веками" раньше.

Переписка Танеева с Чайковским (70-80-е гг.) является историческим документом исключительной ценности. Это редкий случай подробного до деталей, абсолютно откровенного до высказывания сокровенного, разговора ученика и учителя, людей разных, не сходных по темпераменту, типу композиторского дарования, по пониманию и практическому воплощению ряда коренных вопросов музыкального искусства. Их объединяет прежде всего духовная активность в решении творческих задач, широкая постановка эстетических проблем русской музыки, убежденность в правоте своего подхода к осуществлению творческого процесса.

Пристально, с глубоким желанием помочь, направить в нужное русло своего ученика, исходя из собственного понимания, согласно своей собственной природе, следил Чайковский за его необычайными способами достижения композиторского мастерства. При этом не следует думать, что Чайковский не понимал особенностей человеческой и творческой природы Танеева или, не обращая на них внимания, пытался творить его по своему образу и подобию. "Твоя работа для тебя наслаждение... она нисколько не мешает тебе... уделять часть времени не только на составление руководства к контрапункту, но и на

¹ С. И. Танеев. Личность, творчество и документы жизни. М., 1947. С. 34.