

Сидоров М. А., аспирант

ХГУИ им. И. П. Котляревского

## ЛИТУРГИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ

### ТЕМАТИЗМА КАНТАТЫ

#### С. И. ТАНЕЕВА

#### «ИОАНН ДАМАСКИН»

**Аннотация.** Литургический напев «Со святыми упокой» и его гармонизация рассматриваются как равнозначные источники формирования тематизма кантаты «Иоанн Дамаскин».

**Ключевые слова:** тематизм, панихида, монодия, гармонизация.

**Анотація.** Сидоров М. О. Літургійні джерела тематизму кантати С. І. Танєєва «Іоанн Дамаскін». Літургійний напів «Со святыми упокой» та його гармонізація розглядаються як рівнозначні джерела формування тематизму кантати «Іоанн Дамаскін».

**Ключові слова:** тематизм, панахида, монодія, гармонізація.

**Annotation.** Sydorov M. O. Liturgical sources of the thematic set in cantata "Ioann Damaskin" by S. I. Taneev. Liturgical melody "So svyatymi upokoi" and its harmonization are considered as equivalent sources which form the thematic set in cantata Ioann Damaskin.

**Key words:** thematic set, service for the dead, monody, harmonization.

**Постановка проблемы.** Общеизвестно, что С.И.Танеев положил в основу кантаты «Иоанн Дамаскин» напев заупокойного кондака «Со святыми упокой». Некоторые вопросы, связанные с обработкой этого напева в процессе подготовки тематического материала кантаты освещает Л. З. Корабельникова в монографии «Творчество С. И. Танеева» [3, с. 48-51], исходя из предположения, что композитор работал исключительно с его монодической версией. Аналогичной версии придерживается в статье «О творческом процессе С. И. Танеева» Е. В. Вязкова [2, с. 94-95].

**Цель** настоящей статьи — расширить представления о тематических источниках кантаты «Иоанн Дамаскин», сосредоточив внимание на ее первой части, где напев «Со святыми упокой» используется наиболее активно и разнообразно. Для этого представляется необходимым вначале более детально, чем это сделано в монографии Л. З. Корабельниковой, проанализировать соотношение исходного монодического напева с начальным изложением главной темы, которым начинается оркестровая интродукция кантаты. Кроме того, на наш взгляд, следует сопоставить главную тему кантаты не только с монодическим напевом, но и с его четырехголосной гармонизацией, которая содержится в Обиходе, изданном Придворной певческой капеллой. Корабельникова приводит эту обработку, который и по сей день используется в богослужбной практике, только как пример неудачной гармонизации, оттеняющий достоинства танеевской. С нашей же точки зрения оба варианта — и монодический, и четырехголосный — в равной степени влияют на формирование главной темы кантаты.

**Результаты исследования.** Л. З. Корабельникова выдвигает предположение, что Танеев при работе над напевом мог воспользоваться изданием Обихода, вышедшим в 1772 г. [3, с. 49]. Согласно Корабельниковой, экземпляр этого издания имелся в личной библиотеке протоиерея Н. Разумовского, одного из консерваторских преподавателей Танеева, и мог быть доступен последнему. Кроме того, в монографии Корабельниковой приводится — к сожалению, не полностью — фотокопия страницы тетради эскизов Танеева, на которой скопированы четыре варианта напева «Со святыми упокой». В фотокопии отчетливо видно, как Танеев, выбрав наиболее, с его точки зрения, подходящий для дальнейшей обработки вариант, отчеркнул его жирной линией. Этот вариант — не основной, а так называемый «ин напев» (что отмечено композитором), то есть вариант, допустимый к исполнению во время службы по усмотрению регента.

Корабельникова отмечает, что напев «Со святыми упокой», если представить его себе разделённым на такты, занимал бы восемнадцать тактов в размере четыре четверти (для этого, вероятно, ей пришлось вдвое увеличить длительность седьмой ноты напева). Такие размеры с точки зрения исследовательницы чрезмерно велики и не соответствовали задачам, которые ставил перед собой Танеев. Поэтому композитор «испробовал» более десяти вариантов сокращений, и лишь в конце следующей страницы рукописей нашел окончательный текст, который,

Надійшла до редакції 16.06.2010

таким образом, можно назвать танеевской редакцией напева» [3, с. 49]. Е. В. Вязкова приводит упомянутые варианты [2, с. 95], что позволяет глубже проникнуть в непростой и даже драматичный процесс преобразования монодического напева в главную тему кантаты. Представляется, однако, необходимым более четко зафиксировать соотношение между исходной и конечной точкой этого процесса, то есть монодическим напевом «Со святыми упокой» и темой, звучащей в интродукции кантаты. Однако прежде чем сделать это, обратим внимание на еще один возможный источник тематического материала кантаты.

На страницах 49-50 монографии Корабельниковой приводится гармонизация напева, выполненная А. Львовым, с добавлением тактовых черт, отсутствующих в издании Придворной певческой капеллы. Исследователь отмечает единственное существенное изменение, внесённое Танеевым: «затакт перед четвёртым тактом введён с учетом ямбического метра поэмы Толстого» [3, с. 50]. К сожалению, не без внимания оставлена одна существенная деталь гармонизации Львова: здесь также имеется затакт к четвёртому такту напева. Очевидно, что Львова совершенно не интересовал ямбический метр поэмы А. К. Толстого «Иоанн Дамаскин» — он ориентировался скорее на общепринятую литургическую практику своего времени, согласно которой этот затакт добавлялся для подчёркивания ударения на слове «Христе́», а также, возможно, необходимостью взять дыхание перед следующей фразой.

Теперь рассмотрим более подробно особенности того, что в монографии Л. З. Корабельниковой названо «танеевской редакцией» напева. Во-первых, исходный напев содержит сорок нот, тогда как у Танеева — всего девятнадцать, из которых одна, как отмечалось выше, добавлена. Если быть точным, Танеев использовал лишь 45 % исходного материала, и поэтому более корректно, видимо, говорить не о редакции, а о своеобразном «конспекте», в котором отражены мелодически наиболее яркие участки напева (см. Пример 1 на след. стр.; для удобства сравнения начальное мелодическое построение кантаты транспонировано из *fis-moll* в *d-moll*).

Л. З. Корабельникова утверждает, что Танеев сохранил все особенности подлинника, но при этом отмечает своеобразие структуры построения, образовавшегося после сокращения и метризации исходного напева: «Структура получившегося в результате периода очень своеобразна: хотя композитор свёл мелодию к традиционному для классической европейской музыки восьмитакту, в нём совершенно отсутствует квадратность. Он ассиметричен, делится на две неравные части — 3 и 5 (2+2+1) тактов» [3, стр. 48].

Представляется необходимым указать, вопреки приведенному выше утверждению автора монографии, на существенные отличия в строении периода, открывающего кантату Танеева от монодического напева «Со святыми упокой». Они касаются именно структуры. В соответствии с разбиением словесного литургического текста на строки и фразы, напев складывается из трёх построений, тогда как у Танеева образуется двухчастная структура. Кроме того, внутренние членения в одноголосном напеве обусловлены синтаксисом словесного текста, причем

некоторые из них подвижны: на словах «идеже несть болезнь, ни печаль, ни воздыхание» цезуру можно сделать либо после первой, либо после второй запятой — там, где поющий почувствует необходимость переменить дыхание, и никакие особенности напева этому не препятствуют. У Танеева же цезура во втором построении образуется благодаря мелодической секвенции и трактуется совершенно однозначно.

Излишне, наверное, подчёркивать, что в каноническом напеве секвенции нет. Чтобы такая секвенция появилась, Танееву понадобилось не только ритмизировать напев, но и изменить — правда, только в одном месте — его ритмическую структуру. Изменение ритма в этом такте танеевского варианта, приводящее к образованию мелодической секвенции, сделано, как и вставка затактовой ноты в третьем такте, под очевидным влиянием четырёхголосного Обихода. Здесь напев изложен таким образом, что одна и та же музыкальная фраза трижды повторяется с разным текстом. Понятно, что ничего подобного в одноголосном напеве нет и быть не может:

Позволим себе на основании сказанного утверждать, что изменения, внесенные Танеевым в напев «Со святыми упокой», обусловлены не только необходимостью сократить мелодическое построение, размеры которого оказались слишком велики для экспозиционного материала кантаты, но и влиянием четырёхголосного обихода и, соответственно, гармонического музыкального мышления. Мелодико-синтаксические особенности монодического напева сохраняются Танеевым лишь в той мере, в которой они не противоречат закономерностям гармонического музыкального мышления.

Кроме напева «Со святыми упокой», в кантате, по мнению Л. З. Корабельниковой, используется ещё один обиходный напев — заповесть канона «Упокой Господи душу усопшего раба твоего»<sup>□</sup>. В монографии приводится фрагмент клавира [3, с. 57], который, как считает автор, соответствует первому проведению этого напева. В связи с приводимым примером не могут не возникнуть некоторые вопросы. Первый из них: какой именно из вариантов напева здесь использовал Танеев? Ведь в отношении напева «Со святыми упокой» точно известно не только, каким литургическим источником пользовался композитор, но и какие именно четыре варианта напева первоначально привлекли его внимание<sup>□</sup>. В отношении «Упокой Господи душу усопшего раба твоего» ничего подобного не наблюдается: в тетрадах эскизов нет следов ни самого напева, ни его обработки.

Второй вопрос: как соотносить литургический текст и приводимый Корабельниковой музыкальный материал? Ведь если попытаться подтекстовать этот материал, картина получается весьма несуразная: литургический текст не вмещается в мелодическую фразу, а в той его части, которую всё-таки удаётся втиснуть в мелодическое построение, возникает чудовищное несоответствие между словесными и музыкальными (метрическими) ударениями. Чтобы хоть как-то привести литургический текст с его предполагаемым музыкальным воплощением, приходится пожертвовать ключевым словом

## Пример 1

Обиход

Со свя - ты-ми у - по - кой Хри - сте ду - шу ра - ба Тво - е - го и  
де - же несть бо - лезнь ни пе - чаль ни воз - ды -  
ха - ни - е но жизнь без - ко - не - чна - я

## Пример 2

SOPRANO  
ALTO  
TENOR  
BASS

Со свя - ты-ми у - по - кой Хри - сте ду - шу ра - ба Тво - е -  
го и - де - же несть бо - ле - знь ни пе - чаль ни во - зды -  
ха - ни - е но жи - знь без - ко - не - чна - я

«Господи». Можно попытаться спасти гипотезу об использовании ещё одного напева в кантате. Для этого необходимо учесть, что в каноническом тексте начальное слово запева не «Упокой» (этот вариант появился, скорее всего, позже), а «Покой». Впрочем, используя для подтекстовки канонический вариант, всё равно приходится идти на жертвы — на этот раз эти важным словом будет «душу», не говоря уже о нелепом ударении в слове «покой»:

Откуда же появилась гипотеза об использовании Таневым этого напева? Предположим, что Л. З. Корабельникова — исследователь в высшей степени добросовестный и внимательный к мельчайшим деталям — опирается в данном случае на какую-то достаточно почтенную устную традицию. Ответ на вопрос о корнях этой традиции даёт Г. Б. Бернандт,

который в монографии «С. И. Танеев» приводит ряд откликов на первые исполнения кантаты «Иоанн Дамаскин» в Москве и Петербурге. Особый интерес представляет отклик Ц. Кюи на первое исполнение кантаты в Санкт-Петербурге, которое состоялось 19 декабря 1887 г. в зале Дворянского собрания под управлением автора. В целом положительно оценивая произведение Кюи, однако, замечает: «В постройке кантаты один только эпизод мне кажется неуместным — это употребление несколько раз в первой части церковного напева «Упокой Господи душу усопшего раба Твоего» без всякого изменения» [1, с. 78].

Приведённая цитата важна в двух отношениях. Во-первых, из неё становится виден источник представлений об использовании Таневым ещё одного литургического напева. Во-вторых, из неё

Пример 3

1. У - по - кой, Гос - по - ди, ду - шу у - соп - ше - го ра - ба...  
 2. По - кой, Го - спо - ди, ду - шу у - соп - ше - го ра - ба Тво...  
 3. У - по - кой... ду - шу у - соп - ше - го ра - ба Тво - е - го.  
 4. По - кой, Го - спо - ди, ...у - соп - ше - го ра - ба Тво - е - го.

Пример 4

У-по-кой, Го-спо-ди, ду-шу у - со - пше - го ра - ба Тво - е - го

видно каким образом эти представления возникли: очевидно, что Кюи опирается не на конкретную связь с обиходом, а на произвольную ассоциацию, возникшую во время слушания музыки. Можно было бы ограничиться констатацией того, что утверждение Кюи не соответствует действительности просто потому, что запев «Покой Господи» выглядит в каноне — как в службе погребения, так и в панихиде — совершенно не так, как первый элемент побочной партии, о котором пишется в рецензии, а именно следующим образом (см. Пример 4 на след. стр):

Нетрудно убедиться, что приведенный пример не имеет практически ничего общего с первым элементом побочной партии в первой части кантаты, кроме, пожалуй, использования репетиции.

Однако ассоциация, пусть даже произвольная, которая возникает у большого музыканта и выдающегося музыкального критика заслуживает, видимо, более серьёзного отношения. Вдумываясь в природу этой ассоциации, следует обратить внимание на то, что четырёхголосный хор в первой части кантаты — хор «светский», которому поручено исполнение авторского музыкального материала (оригинального, а не заимствованного из литургического источника). Вплоть до цифры 15, где у альтов впервые проводится начальное построение (инципит) напева «Со святыми упокой», весь материал, так или иначе связанный с церковным пением, звучит исключительно в оркестре: в начале интродукции, в цифре 8 — именно здесь Кюи впервые послышалось звучание литургического напева — и в аналогичных местах оркестр выполняет функцию своеобразного «бессловесного» церковного хора.

Между перечисленными вступлениями «бессловесного хора» много общего: использование деревянных духовых и струнных (в интродукции — смешанные тембры, в цифре 8 — чередование чистых), четырёхголосное аккордовое изложение, само по себе вызывающее ассоциацию с хоралом, утяжелённый штрих *portamento*. Перечисленные особенности позволяют адекватно интерпретировать ещё один фрагмент первой части кантаты, играющий чрезвычайно важную роль в формировании общей линии развития, но по непонятным причинам, обойдённому вниманием исследователей. Речь идёт о цифре 17, которая представляет собой «тихую кульминацию» первой части кантаты и знаменует перелом в развитии. Здесь,

как и в цифре 8, вначале звучат только четырёхголосные аккорды деревянных духовых и низких струнных, к которым добавляется триольный аккомпанемент вторых скрипок. Так же как и в начале интродукции и в цифре 8, возникают ассоциации со звучанием церковного хора. Эти ассоциации, в отличие от тех, которые возникли у Кюи в связи с цифрой 8, имеют самое прямое отношение к напеву «Со святыми упокой», но только не в его исходной одноголосной версии, а в четырёхголосной гармонизации Львова. Вернемся к Примеру 2 и обратим внимание на троекратно повторяемое построение, которое начинается из затакта к 6 такту. За исключением нижней вспомогательной ноты, имеющейся у Львова и отсутствующей у Танеева, это построение мелодически идентично началу цифры 18. Идентична и гармонизация с отклонением в параллельный мажор через трезвучие натурального VII ступени (I – VII – III) и последующим зеркальным обращением этого оборота. Следует заметить, что современной литургической практике данный участок гармонизации «Со святыми упокой» используется и с другим текстом, над которым Танеев размышлял, приступая к сочинению кантаты — «Вечная память». Если предположить, что богослужебная практика 80-х годов девятнадцатого века не слишком отличалась от современной, то в цифре 18 первой части «встречаются» первоначальный замысел композитора и ранее не использовавшийся фрагмент напева «Со святыми упокой».

Обращаясь к откликам на первые исполнения кантаты «Иоанн Дамаскин», нельзя обратить внимания на высочайшую оценку, которую дал этому произведению П. И. Чайковский. Известно, что Чайковский внимательно следил за творческим развитием своего талантливого ученика и высказывал опасения по поводу многочисленных контрапунктических упражнений, угрожавших, по его мнению, естественному развитию дарования Танеева. В переписке между Чайковским и Танеевым нашёл отражение их спор по вопросам, связанным с совершенствованием контрапунктической техники, в котором Танеев после успешного исполнения кантаты счёл себя победителем. Соответствующий фрагмент переписки приводится в целом ряде исследований — в частности, в монографии С. И. Савенко [4, с. 62-63]. Однако С. И. Савенко, в отличие от других исследователей, не ограничивается констатацией известных фактов, а делает следующее

*Молебен канон ко Пресвятой Богородице, ирмос 6:  
Молитву пролию ко Господу,  
И Тому возведу печали моя,  
Яко зол душа моя исполнися,  
И живот мой аду приближися*

небезосновательное предположение: «Обращение Танеева к обиходному материалу...» дало любопытные плоды. Навряд ли вне танеевского воздействия тема «Со святыми упокой» появилась, десятью годами спустя, в гениальной Шестой симфонии Чайковского — тоже как символ смерти, жестокой силы, безжалостно разрушающей человеческие надежды на счастье. Цитата, естественно, звучит у Чайковского по-иному, но сама драматургическая эффектность ее появления может напомнить об «Иоанне Дамаскине», где чисто театральные контрасты и переключения играют немаловажную роль. Возможно, эта подспудная театральность кантаты, столь близкая творческой натуре самого Чайковского, и повлияла на него сильнее всего» [4, с. 64]. Дополним это предположение следующим наблюдением, которое подчеркивает сходство между проведениями напева «Со святыми упокой»: и у Танеева в разработке первой части кантаты, и у Чайковского в разработке первой части Патетической симфонии инципит звучит на фоне триольного ритма (первоначально Чайковский предполагал провести его на фоне квартальных фигур, но позже изменил решение; насколько осознанно здесь использовано то же ритмическое оформление, что и у Танеева, судить трудно).

По-видимому, исследователям творчества Чайковского трудно согласиться с тем, что в последние годы композитор, достигший вершин мастерства, мог испытывать влияние своего ученика. Однако Чайковский, как известно, внимательно прислушивался к советам Танеева: так, он одобрил предложенные Танеевым изменения в фортепианной партии Патетического трио (оно, как и «Иоанн Дамаскин» посвящено памяти Н. Г. Рубинштейна). Позволим себе, опираясь на соображения С. И. Савенко о скрытой театральности кантаты Танеева, указать на фрагмент из другого шедевра Чайковского, относящегося к тому же периоду творчества, что и Симфония № 6, где, с нашей точки зрения, могло своеобразно преломиться влияние первой части кантаты. Речь идет о вершине оперного творчества Чайковского — «Пиковой даме». В начале пятой картины (№18, Антракт и сцена в комнате Германа), где главному герою является призрак графини, герой не может избавиться от воспоминаний о заупокойной службе. Эти воспоминания воплощаются в партитуре звучанием хора за сценой. Словесный текст здесь, разумеется, не канонический — цензура не допустила бы произнесения литургического текста в оперном спектакле. Однако данный текст представляет собой свободную обработку шестого ирмоса Канона Пресвятой Богородице «Молитву пролию ко Господу». Приведем оба текста для сравнения (см. табл.).

Гармонизация для семи голосов выполнена П. И. Чайковским в традициях Обихода Придворной певческой капеллы, к которому композитор относился не слишком благосклонно. В данном случае обращение к «казенной» гармонизации обусловлено сценической ситуацией: панихида, как и всё действие оперы,

*М. И. Чайковский, либретто оперы «Пиковая дама»:  
Господу молюся я,  
Чтобы внял он печали моей,  
Ибо зла исполнися душа моя,  
И страшуся я пленения адова*

происходит в Петербурге, где, разумеется, должен звучать именно вариант, утверждённый Придворной певческой капеллой. Однако наиболее интересная деталь, свидетельствующая о возможном косвенном влиянии кантаты Танеева, следующая: в последовании погребения младенцев после цитированной выше шестой песни Канона следует кондак «Со святыми упокой».

**Выводы.** В поисках тематической основы кантаты «Иоанн Дамаскин» Танеев обращается к литургической монодии, однако его работа с исходным мелодическим материалом далека от прямого цитирования: композитор ищет компромисс между выразительностью напева и требованиями гомофонной формы. Органичность синтеза монодического и гармонического начал в интродукции кантаты обусловлена, с нашей точки зрения, ориентацией не только на одноголосный Обиход, но также и на четырехголосную гармонизацию напева, выполненную кн. Львовым. Учет этой гармонизации в качестве относительно самостоятельного источника тематизма кантаты позволяет переосмыслить роль «тихой кульминации» первой части, которая из интермедийного становится тематическим разделом формы. Аналогичную мысль о более значительной роли данного раздела высказывает Е. В. Вязкова [2, с. 99-100]. Однако устанавливаемые ею связи данного эпизода с главной темой экспозиции представляются чрезвычайно слабыми, тогда как обнаружение почти прямой цитаты из широко известного источника, каковым являлась гармонизация Львова, позволяет, на наш взгляд, точнее объяснить драматургический эффект, который производит цифра 18.

Возможные связи между кантатой «Иоанн Дамаскин» и поздними произведениями Чайковского позволяют подкрепить и в известном смысле «материализовать» неоднократно высказанную в литературе мысль о взаимовлиянии двух композиторов. Кроме того, они позволяют музыкантам-исполнителям расширить диапазон ассоциаций, возможных и уместных при работе над партитурами Патетической симфонии и «Пиковой дамы». Вообще дальнейшее исследование влияния, которое кантата Танеева оказала на воплощение лирико-философской тематики в творчестве отечественных композиторов, представляется весьма перспективным.

#### Литература:

1. Бернандт Г. Б. С. И. Танеев [текст] / Г. Б. Бернандт. – М. : Музгиз, 1950. – 378 с.
2. Вязкова Е. В. О творческом процессе С. И. Танеева (по эскизным материалам кантат) [текст] / Е. В. Вязкова. // Процессы музыкального творчества : сб. трудов. – М., 1994. – Вып. 130. – С. 90–111.
3. Корабельникова Л. З. Творчество С. И. Танеева : Историко-стилистическое исследование [текст] / Л. З. Корабельникова. – М. : Музыка, 1986. – 296 с.
4. Савенко С. И. Сергей Иванович Танеев [текст] / С. И. Савенко. – М. : Музыка, 1985. – 172 с.
5. Чайковский П. И. Пиковая Дама : Переложение для пения и ф-но [ноты] / П. И. Чайковский. – М. : Музыка, 1966. – 314 с.