

Милена Науменко

**ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ
ЦИКЛА «ИММОРТЕЛИ» С.И. ТАНЕЕВА
С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЖАНРОВОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ**

Цикл «Иммортели» по праву считается одним из высочайших достижений русской вокальной лирики. Созданный в невероятно сжатые сроки – меньше чем за две недели – цикл стал во многом новаторским. Отметим, что 10 стихотворений ор. 26 – первый в России вокальный цикл, написанный в жанре стихотворения для голоса и фортепиано. Обращение Сергея Танеева к этому жанру было обусловлено тем, что «сам термин был “знаменем времени” и отражал качественно иное взаимодействие музыки и текста, вокальной партии и партии фортепиано» [4, 76]. По замечанию Л.З. Корабельниковой «некоторые романсы Танеева были одним из первых крупных явлений такого рода на русской почве, в них сказались и новые формообразующие процессы, и другие новые черты музыкального языка» [там же].

Следует признать, что сам жанр стихотворения – довольно противоречивое и неоднозначное явление, отразившее глубокие изменения в вокальной миниатюре начала XX века. Ее ключевую проблему – соотношение слова и музыки – пытались разрешить с середины XIX века выдающиеся композиторы Франции (Г. Берлиоз, А. Дюпарк, Э. Шоссон), Германии (Р. Шуман) и России (А. Даргомыжский, М. Мусоргский). Их творческий метод отличался особым отношением непосредственно к поэтическому тексту. Стремясь отразить не только лишь общее настроение стихотворения, а раскрыть его образный строй во всех деталях, композиторы

разрабатывали особый тип мелодии, в основе которого была речевая выразительность. Она воплощалась при помощи ритма, подчиненного законам поэтического текста, а также особых интонационных ходов. Ведущая роль слова определила и повышенный психологизм в миниатюрах композиторов: они раскрывали поэтический образ во всей его полноте, отражая глубину человеческих переживаний.

Вместе с тем возрастает роль фортепианной партии, которая становится средоточием сокровенных чувств, душевных переживаний. Следуя за словом, она чутко реагирует на смену состояний и образов, подчеркивая изменения при помощи фактуры, динамики и гармонических оборотов. Большое значение в этом контексте приобретают большие фортепианные вставки – прелюдии, постлюдии и комментарии, позволяющие всесторонне раскрыть образный строй стихотворений. Партия фортепиано в стихотворениях приобретает исключительную ансамблевую значимость.

Все эти тенденции в полной мере воплотились в творчестве Клода Дебюсси, Хуго Вольфа и Сергея Танеева. Синтезировав достижения предшественников, композиторы создавали первые циклы Стихотворений для голоса и фортепиано в период, занимающий около 30 лет.

Танеев обратится к жанру стихотворения позже всех – в 1908 году – во время расцвета русского символизма. Имея широкие и разносторонние литературные интересы, композитор всегда был осведомлен о передовых событиях и «был знаком с новым поэтическим направлением от его истоков» [4, 64]. В личной библиотеке композитора можно было встретить сборники стихотворений К. Бальмонта, А. Курсинского, с дарственными надписями от самих поэтов, а также сборники «Русские символисты» — «самые первые плоды русского поэтического “декадентства” [там же]. Танеев лично общался с А. Белым, Эллисом¹, П. Батюшковым, М. Эртелем, С. Соловьевым, В. Брюсовым и многими другими поэтами-символистами, которые стали

¹ Эллис – псевдоним Л.Л. Кобылинского.

частыми гостями «танеевских вторников»²: на знаменитых встречах звучала не только музыка, но и читались стихи.

Именно в это время Танеевым создаются «Иммортели», которые возникают как «отклик на своеобразное явление русской поэзии» [4, 73]. Цикл состоит из 10 миниатюр, написанных на стихи европейских поэтов в переводе поэта-символиста Эллиса. Несмотря на большой временной разрыв выбранных стихотворений – от Данте до Метерлинка, «сборники Эллиса также были событием сугубо современным» [4, 66]. Живо интересующийся новой литературой, Танеев «едва ли не первым из крупных русских композиторов обратился к символистской поэзии» [1, 190]. Как отмечает О.А. Штейнер, Танеев «тонко чувствовал новые музыкальные черты поэзии современников <...>, откликаясь на символическую глубину образов и звуковую инструментовку стихотворений Серебряного века...» [11, 17].

Из всего сборника Эллиса композитор выбрал стихи двух типов – лирические, составляющие первые семь номеров, и гражданские³ – последние три. Таким образом, весь цикл группируется на две неравные части, которые объединяются идеей Смерти и Бессмертия. Невероятно тонкая фактурная работа, а также особая изысканность первой группы стихотворений создают контраст по отношению к «широкой картинности» последних трех номеров.

По справедливому замечанию Л.З. Корабельниковой «"Иммортели" — самый ценный из вокальных циклов Танеева. В него входят романсы, относящиеся к высшим достижениям вокальной лирики не только этого композитора, но, пожалуй, целого периода истории русской музыки...» [4, 73]. Произведения, обладающие столь высокими художественными достоинствами, ставят перед исполнителем немало задач.

2 Вторник был традиционным приемным днем у С.И. Танеева.

3 Гражданская поэзия — поэтические произведения, идеи, темы и образы которых непосредственно связаны с общественной жизнью и борьбой народа за свободу и счастье.

Одну из главных исполнительских трудностей составляет проблема ансамбля. Как уже отмечалось ранее, роль фортепианной партии в стихотворениях значительно возрастает. Аккомпанемент становится не только ритмо-гармонической поддержкой, но и фактором усиления психологизации, выражающим подтекст и подчеркивающим выразительность мелодии и текста. По замечанию Е.В. Шендеровича, «пианист превращается в полноправного партнера певца, в ансамблиста» [10, 92]. В связи с этим представляется особенно важным живая эмоциональная связь между исполнителями, их непрерывное творческое взаимодействие. Как справедливо отмечает А.Д. Готлиб, «взаимопонимание и согласие лежат в основе создания единого плана интерпретации» [2, 6].

Постижение замысла автора и смыслов поэтического текста исключительно важны в формировании цельного художественного образа. В свою очередь, пианист должен обладать особой чуткостью не только к значимости и краске слова, но и соответствующей вокальной интонации. В этом контексте необходимо учитывать специфику строения фраз в обеих партиях, а также особенности дыхания певца, атаки звука, артикуляции, его тесситуру и динамические возможности.

К примеру вокальная партия «Канцоны XXIII» отличается особой гибкостью: обилие скачков на широкие интервалы, а также высоких нот в нюансе *piano* или *pianissimo* представляют определенную техническую трудность для певца. Это, в свою очередь, требует от пианиста агогической и динамической реакции на изменения в нюансе.

Другой пример – в кульминационной части «Отсветов» (т. 14), где экспрессивные интонации с широкими ходами на сексту и септиму, подчеркнутые гемиолой в партии фортепиано, несомненно, требуют особого внимания и темповых отклонений. «Рабочими пометками» для исполнителей в этом месте могли бы стать *colla parte* и *tempo rubato*.

Наряду со специфическими ансамблевыми задачами, на пианисте лежит большая ответственность в исполнении сольных фрагментов, в том числе фортепианных прелюдий. Как отмечает Шендерович, «образ романса начинается с первой ноты фортепианной партии» [10, 17]. Очень важно не только настроить слушателей на необходимый лад, но и создать энергетический импульс для певца. Именно от прелюдии во многом зависит эмоциональный строй вокальной миниатюры.

Рассмотрим эту проблему на примере вступления к «Сталактитам». Исходя из текста, в стихотворении преобладает настроение сдержанной печали, а также присутствует ощущение оцепенения. Это выражается в мерном остигатном биении нисходящих восьмых, посредством которых пианисту необходимо изобразить музыкальными средствами образ ниспадающих капель, сопоставимых с человеческим горем. Стаккато при этом стоит играть при помощи кисти, без излишней отрывистости. Очень важно сыграть всю прелюдию на одном дыхании, предваряя «”сплошную”, без пауз для дыхания <...> мелодию» [4, 82].

Особое внимание в цикле стоит обратить на агогику, которая выступает здесь как одно из важнейших средств выразительности. Небольшие темповые изменения позволяют подчеркнуть ключевые по смыслу слова и фразы вокальной мелодии, рельефно обозначить кульминации и особенно выразительные гармонии. Агогическая гибкость способствует выявлению формы произведения, его более явному членению. Так, в «Фонтанах» небольшое замедление в 8-ом такте кажется справедливым сразу по ряду причин: оно не только придаст большей изящности, но и подчеркнет отклонение в *c-moll*, а также рельефно обозначит начало нового построения. Так же, исходя из контекста, кажется логичным заранее подготовить *tempo mosso*. На словах «они прервут полет, спокойно засыпая» ответные реплики фортепиано с каждым разом должны притормаживать движение, готовя смену состояния.

Небольшое ускорение допустимо в развивающем разделе «Отсветов» (тт. 8-13). Восходящие реплики солиста, уплотнение фактуры и усиление звучности в сочетании с дополнительным движением позволят подготовить кульминационную реплику, в которой должна произойти компенсация времени. Аналогично в разделе *Tempo I* «Рождения арфы» возможно некоторое сжатие в кульминационной точке на словах «но с той же тоскою рокошет и стонет, и дышит струна» и в последующем фортепианном комментарии. В таком случае дальнейший спад будет звучать более органично, если начать выписанное *ritenuto* немного заранее.

Артикуляция играет не менее важную роль в интерпретации произведения, выявляя его выразительно-смысловую сущность. Поэтому используя тот или иной прием звукоизвлечения, необходимо отталкиваться от звукообразных ассоциаций и стилевых особенностей произведения.

В стихотворении «Фонтаны» композитор очень подробно выписывает необходимые штрихи: стаккато, маркированное стаккато, парные лиги и общее указание *marcato*. Исходя из очевидного звуко-изобразительного характера партии фортепиано, ее исполнитель в первую очередь должен отталкиваться от главного образа стихотворения. При этом важно учитывать общий нюанс *piano* и наличие ремарки *leggiero* в вокальной строчке, которая может быть справедливо отнесена и к партии фортепиано. Стаккато и акценты не должны исполняться очень резким и сухим приемом. Чтобы добиться блестящего и легкого звучания следует преимущественно использовать кистевое стаккато. Изящные парные лиги на слабой доле создают синкопу. При том, что опорное значение начала лиги не исчезает, его следует смягчить во избежание излишнего дробления фразы.

В «Менуэте» Танеев воссоздает очарование старинного танца «с его умильным замиранием», обращаясь к венско-классической стилистике. Изобилие коротких артикуляционных лиг, характерных для музыки той эпохи, выступает здесь как выразительный нюанс, подчёркивающий гармонические и интонационные структуры. Точное исполнение штрихов не

должно стать формальным и лишить музыку своей изящности излишним членением.

Еще один пример мы видим в постлюдии «Отсветов». Исходя из контекста, акценты в правой руке можно уподобить колокольному перезвону. Они должны быть сыграны достаточно интенсивно, с отзвуком. При этом необходимо принять во внимание не только общую динамику *pianissimo*, но и выдержанную ноту в партии солиста. Здесь задача пианиста — как бы «встроиться» в звучание голоса и, не перекрывая, поддерживать его.

В данной статье мы рассмотрели лишь небольшой ряд задач, стоящих перед концертмейстером в цикле «Иммортели». Однако проведенный интерпретационный анализ позволяет утверждать, что партия фортепиано играет исключительной важную роль в создании целостного художественного образа. В связи с повышенной ролью поэтического текста в Стихотворениях от пианиста требуется особое внимание к замыслу автора, значимости каждого слова. В процессе формирования интерпретации необходимо отталкиваться в первую очередь от содержания, а также специфических вокальных задач солиста. Важно, чтобы все музыкальные средства выразительности, применяемые пианистом, работали на раскрытие образной стороны стихотворения и выявляли смысловую сущность текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бернандт Г.С. С. И. Танеев. Монография. М.: Музыка, 1983. 290 с.
2. Готлиб А.Д. Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971. 94 с.
3. Друскин М.С. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX век: уч. пособие. М.: Музыка, 1983. 159 с.

4. Корабельникова Л.З. Творчество С.И. Танеева. М.: Музыка, 1986. 296 с.
5. Резницкая Т.Б. Песни Хуго Вольфа: к проблеме композиторского стиля и исполнительской интерпретации // Исторические, философские, политически и юридические науки, культурологи и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. №9 (35): в 2-х ч. Ч. I. С. 137-143.
6. Ручьевская Е.А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Работы разных лет: сб. ст.: в 2 т. СПб.: Композитор, 2011. Т. 2. С. 43-90.
7. Савенко С.И. С.И. Танеев. М.: Музыка, 1984. 288 с.
8. Филенко Г.Т. Вокальная лирика Клода Дебюсси в свете развития жанра // Дебюсси и музыка XX века: сб. статей / под ред. В. С. Буренко. Л.: Музыка, 1983. С. 193-247.
9. Хвоина О.Б., Охалова И.В., Аверьянова О.И. Русская музыкальная литература: уч. пособие. Вып. 1. / под ред. Э. Л. Фрид. Л.: Музыка, 1979. 680 с.
10. Шендерович Е.В. В концертмейстерском классе. М.: Музыка, 1996. 224 с.
11. Штейнер О.А. С.И. Танеев и Серебряный век: автореф. дис. ... канд. иск. М.: 2007. 236 с.