**Симфоническое и камерное творчество Танеева.**

**Симфоническое творчество.**

Четыре симфонии Танеева созданы на протяжении последней четверти XIX века. Первая из них была написана в самом начале композиторской деятельности в 1874/75 учебном году в консерваторском классе Чайковского. Четвертая (1896-1898) ознаменовала зр лость сложившегося мастера. Она занимает важнейшее место в творческом пути композитора. Впервые в инструментальной музыке Танеева воплощена законченная и характерная для его зрелого творчества идейно-художественная концепция, которая еще не раз будет утверждаться в танеевских многочастных произведениях - камерно-инструментальных циклах, Второй кантате, а также осуществлены музыкально-драматургические принципы циклической формы, прежде всего особый тип монотематизма.

В музыкальной жизни симфония до минор фигурировала как единственная и многие десятилетия обозначалась "Первой". Тот факт, что лишь она одна из его симфоний была опубликована, свидетельствует не только о взыскательности мастера, но и о поисках своего пути, о потребности и сознательно поставленной задаче сказать свое слово в жанре многочастной симфонии (совершенно так же обстояло и с камерными ансамблями, и с романсами, и с хорами). Пройденный Танеевым путь от Первой к Четвертой симфонии - то, от чего он уходил и то, к чему шел - очень существен для понимания эволюции стиля этого композитора, а в чем-то и шире - стилеобразующих процессов, показательных для эпохи в целом.

Уже упоминалось, что Первая симфония ми минор писалась буквально "вослед" Второй Чайковского, которая была впервые исполнена в Москве в январе 1873 года (дата в конце рукописи первой части танеевской - 1 сентября того же года). О влиянии старшего музыканта на ученика обычно говорится в самом общем виде. На раннем этапе занятий композицией воздействие Чайковского было явным и конкретным, что наглядно прослеживается в юношеской симфонии. С формальной стороны сходство проявилось в аналогичном построении цикла: драматическая первая часть, на втором месте Allegretto, третья часть - скерцо, наконец, финал, сочетающий в себе вариационную и сонатную формы; у Танеева, как и во Второй Чайковского, вначале идут вариации на первую тему, а затем экспонируется лирический образ.

Гораздо важнее внутреннее родство. Вторая симфония Чайковского принадлежит к типу "характеристического симфонизма" (термин Н. В. Туманиной). Благодаря большой роли жанрового начала, она менее субъективна, не столь лирична, как другие его симфонии. Но концепция произведения типична для Чайковского: развитие образов от лирических (точнее, лирико-драматических) элементов к народным, с преобладанием последних и постепенным возрастанием их драматургической роли. У Танеева, в общих чертах, - та же концепция, то же стремление сочетать образы лирико-драматические (первая часть) с образами, восходящими к народным истокам (вторая и третья части, однако более опосредованно, чем у Чайковского). В финале Танеев цитирует народную песню (как в Первой симфонии Чайковского - "улично-городскую") и на ней строит завершающий этап развития образов цикла - как у Чайковского в обеих его к тому времени написанных симфониях. Можно напомнить, что Вторая симфония Чайковского, как никакое другое его произведение понравившаяся музыкантам Могучей кучки, была близка петербургским композиторам. Воспроизводя ее концепцию и основные принципы, Танеев-юноша входил в общее русло русского симфонизма.

В сопоставлении тем и методах развития первой части ощущается воздействие классического симфонизма. Отбор тематизма с учетом удобства вычленения небольших ячеек для последующей мотивно-тематической работы, полифонического соединения и тонального развития связывается прежде всего с принципами бетховенской сонатности. Многообразно проявляется жанровое начало тематизма. Тема второй части напоминает щедривку, веснянку или иную украинскую песню. Третья часть - мазурка; трио (как и у Бородина в Первой симфонии) напоминает задумчивую песню типа протяжной. В финале доминирует народная тема плясового, разухабистого характера "Не лед трещит" - та самая, которая прозвучит в последней картине "Петрушки" Стравинского (нотный пример 1).

Симфония ми минор малосамостоятельна. На первый взгляд недостаточно самобытной представляется и увертюра ре минор - другая большая оркестровая пьеса консерваторских лет, дипломная работа. В ней тоже несомненно и велико воздействие Чайковского. Трехчастность главной партии и динамическая реприза в ней, разработочность внутри главной партии, секвентное развитие лирической мелодии (ц. 22), драматизирующие подголоски в нижних голосах (ц. 5 и др.), ряд особенностей оркестровой фактуры (например, диалогическое противопоставление групп - ц. 8,10,17 и др.) - таковы суммарно признаки "школы".

Если не знать позднейших произведений Танеева, то ни симфония, ни увертюра не демонстрируют почти ничего, кроме надежного профессионализма; однако, освещенные ретроспективно зрелым творческим опытом композитора, они открывают много черт своеобразия. Тематизм здесь - часто не более чем общее место. Но Танеев берет - избирательно - некоторые его особенности (интонационные прежде всего), использует их интенсивно и в индивидуальном контексте образности и развития, и это - уже нечто танеевское. В этих сочинениях, еще более - в Увертюре соль минор происходила кристаллизация индивидуальных черт - как в содержании и характере тематизма, так и в приемах и методах изложения и развития (интонационно-тематические связи внутри частей и на уровне цикла, использование средств полифонии и т. д.). Сама обобщенность тематизма становится индивидуальным свойством танеевской музыки. Таково, к примеру, начало вступления увертюры ре минор, определяющее облик всей пьесы (нотный пример 2). Тематизм, в основе которого лежит уменьшенный септаккорд (в виде терцквартаккорда), а в некоторых дальнейших вариантах крайние звуки мотива-ядра образуют уменьшенную септиму, нередко встречается в музыке декламационного, патетического склада. Взяв этот оборот из общего словаря, Танеев делает его своим. Переменность VII ступени (повышенной - натуральной) закрепляется в темах аналогичного - лирико-философского - характера. Дважды они встречаются в той же тональности - ре минор (квартет 1874 года без ор. и тема фуги из хора "Прометей", ср. с нотными примерами 11 и 39); третий пример - совсем поздний, из кантаты № 2 (№ 4, ц. 4).

Вероятно, Танеев рано начал осознавать себя как композитора. Не может быть случайностью, что после симфонии ми минор он никогда больше не писал музыки столь ярко жанровой. Это было чу-жое, которое не могло стать своим. Возможности же обнаружения и активного выведения обширного материала из немногих исходных зерен, синтезирования тематизма, его контрапунктической разработки оказались близки его характеру.

Поисками своего пути была отмечена Вторая симфония си-бемоль мажор. Она близко примыкает к Первой и по времени создания, и по характеру образности, и по типу драматургии. Она также создавалась в тесном общении с Чайковским и под его руководством. Тема интродукции и обе основные темы Allegro были сочинены и показаны учителю еще в 1875 году, работа над симфонией протекала в 1877-78 годах. Как раз в то время, когда старший из музыкантов изучал в рукописи Allegro симфонии си-бемоль мажор, младший знакомился с рукописью Четвертой симфонии Чайковского, четырехручное переложение которой ему предстояло сделать по просьбе автора. В письме Петра Ильича от 4/16 апреля 1878 года дается подробный анализ первой части новой симфонии Танеева, сравнение ее с первой: Чайковский нашел, что симфонию непременно нужно завершить, что Allegro - "вещь очень хорошая, очень интересная и очень талантливая" (281,218). Основные критические замечания относились к инструментовке, которая, по мнению Чайковского, все еще оставалась слабой стороной молодого композитора. О требованиях Чайковского к Танееву в области инструментовки можно судить по его поправкам, пометкам, частичном "пересочинении", содержащимся в автографе симфонии ми минор и опубликованным Несмотря на настояния учителя, симфония си-бемоль мажор не была завершена. В партитуре остались первая часть и финал, в четырехстрочном изложении (с намеченной инструментовкой) - вторая; третья часть не была написана. В наши дни В. М. Блок отредактировал партитуру крайних частей и оркестровал Andante (50); симфония издана и исполнена, стало возможным судить о ней как о явлении симфонической культуры своего времени. В ней нашли своеобразное сочетание лирико-драматический, идущий непосредственно от Чайковского, и жанрово-эпический, "кучкистский" типы русского симфонизма. Такого рода сочетание в разных соотношениях мы находим в симфониях Аренского, Рахманинова, Калинникова. Сказанное относится прежде всего к тематизму. Лучшая часть цикла - Andante, обе ее глубоко лирические темы; лирическая же тема побочной партии широко распета в финале (тут композитор использовал мелодию своего романса "Люди спят" - редчайший у этого автора случай переноса тематизма). Из созданных трех частей финал в целом менее убедителен. Народно-жанровый характер его производит впечатление несколько внешней праздничности. Все три части написаны в сонатной форме; при отсутствии ярких образных контрастов и тематизме песенного характера это не вполне оправданно и органично. В симфонии экспозиционные разделы сильнее, чем разработочные, вообще развитие зачастую инертно.

И все же симфония си-бемоль мажор - отнюдь не ученическая работа. Она привлекает свежестью чувств, открытостью их выражения, щедрым мелодизмом. Индивидуальные склонности Танеева проявились в некоторых приемах развития. Так, в разработке Allegro (ц. 16) в трех оркестровых голосах одновременно звучат начало главной, начало побочной и конец побочной тем. В разработке Andante встречаем небольшое фугато.

К своей незавершенной симфонии Танеев никогда не возвращался (как, впрочем, и к другим сочинениям 70-80-х годов, не создавал и новых редакций). Возможно, здесь сыграло роль неодобрение Н. Г. Рубинштейна, исполнившего один раз на репетиции первую часть, притом и автору свое произведение не понравилось. В прекращении работы могло сыграть роль знакомство с только что Написанной Четвертой симфонией Чайковского, открывшей новые горизонты симфонизма. Но были, несомненно, и более глубокие Причины, заключавшиеся в выработке собственных концепций. Период между написанием Второй и Третьей симфоний чрезвычайно важен в биографии Танеева. Это и сложный путь реализации (попыток реализации?) идеи "русской полифонии", и создание кантаты "Иоанн Дамаскин", и активное овладение стилевыми нормами венского классицизма в камерно-ансамблевом жанре.

Третья симфония ре минор была написана в 1884 году. Строением этот большой четырехчастный цикл несколько отличается от предыдущих симфоний: в Первой скерцо-мазурка - третья часть, такое Же место должно было занять во Второй ненаписанное скерцо. В Третьей же симфонии цикл складывается из Allegro, скерцо, интермеццо и финала.

В отношении концепции Третья симфония также находится в русле симфонизма Чайковского 70-х годов; это прежде всего некий .эмоциональный путь от индивидуального к народно-массовому '- от первого сонатного allegro к финалу. Наиболее привлекательны средние части. Они в высокой степени воплощают как раз те свойства музыки, в которых принято отказывать Танееву: сердечность, общительность, простоту. В образном строе и музыкальном содержании симфонии выражен синтез, условно говоря, лирико-драматических и народно-эпических черт, который присутствовал и в предыдущих двух симфониях и "составляющие" которого восходили к Чайковскому и петербургской школе. Не случайно в рукописи финала есть пометка автора "Style Petersbourgeois" (возможно, не лишенная самоиронии). "Петербургский стиль" проявляется в финале через тематизм народного склада - песенный, хороводный. Влияние Чайковского сказалось как в общей романтической окрашенности, особенно первой части, так и в деталях музыкального языка (задержаниях, отдельных мелодических оборотах, развитии по секвенциям и т. д.). Но "удельный вес" индивидуальных черт, присущих творческой манере самого Танеева, в этой симфонии очень возрос. С первых же тактов улавливается несколько иной тип эмоциональности, иной "уровень лиризма". Тема сонатного allegro первой части (кларнеты, удвоенные триолями альтов, рр) отмечена сумрачным, затаенным колоритом и предвещает уже вполне танеевский тематизм созданного двумя годами позже, тоже ре-минорного квартета (нотный пример 3; ср. с нотным примером 11).

Основные отличия связаны с особенностями интонационного строительства. Важное значение придается начальному тематическому тезису, приобретающему затем роль движущей силы, появляющемуся на гранях формы, преобразующемуся в процессе развертывания музыкальной ткани. Так, побочная партия первой части основана на обращении отдельных мелодических оборотов главной, а модификация начала побочной, в свою очередь, положена в основу basso ostinato, на котором звучит заключительная партия. Уверенно использует Танеев сложившиеся в работе над кантатой "Иоанн Дамаскин" полифонические приемы изложения (например, сочетание темы с ее вариантом или элементом) и развития (особенно - в разработанных и заключительных разделах).

Финал - Allefro energico - едва ли не самая драматичная часть цикла. Не утверждение с первых же тактов, а тернистый путь к победе. И грандиозная кода - итог в равной мере самой этой части и всей симфонии в целом.

Показом индивидуального как всеобщего, возвышением личного до общечеловеческого обусловлена диалектика цикла, потребовавшая максимального внимания к средствам его объединения - своеобразно представленному принципу монотематизма, осознанному Танеевым как историческая закономерность. Запись в дневнике от 15 марта 1896 года о беседе с Г. Э. Конюсом, по времени совпадающая с началом работы над симфонией до минор, воспринимается как программа действий: "Разговор о параллелизме в изменениях, происшедших в оперных и инструментальных формах (отсутствие резкого разделения на части и введение проходящих через все сочинение тем). Дальнейший шаг: сохранить тематизм во всех частях, но вернуться к разграниченным ясно формам" (247,147). Упоминая оперные формы, Танеев имеет в виду, вероятно, лейтмотивизм опер Вагнера, но также и опыт Чайковского, Римского-Корсакова и свой собственный ("Орестея"), в инструментальной музыке - творчество венских классиков (Пятая Бетховена), симфонические сочинения романтиков - Берлиоза, Листа, Франка; здесь наличие объединяющей темы или тематического комплекса было обусловлено программностью и на известном этапе привело к преобразованию циклической формы в одночастную.

На типе монотематизма Четвертой симфонии Танеева сказалась эта генетическая двойственность, порождающая и возможность разной интерпретации, скажем, лейттемы. Можно - вслед за Н. В. Ту-маниной (265, 107) - рассматривать начало симфонии как вступление. Очевидные художественные прецеденты - не только "Прелюды" Листа, но и Четвертая и Пятая Чайковского. Как и в этих симфониях, тема появляется в разных частях танеевской как нечто, противопоставленное другим образам, и превращается из остроконфликтной в уверенно-утвердительную. Лейттематизм - в сочетании с общим лирико-драматическим тонусом - придает музыке черты поэмности. Но едва ли не более убедительна предложенная Вл. В. Протопоповым (212, 16) трактовка лейттемы как первого элемента главной партии. За ней встает иной ряд уподоблений, и прежде всего - Пятая симфония Бетховена; это обращает мысли не к моноте-матизму романтического типа, а к интонационно-тематическому единству цикла. Симфония до минор дает яркие примеры таких связей наряду с наличием собственно лейтмотивизм а, и в этом - одно из проявлений стилевого синтеза в творчестве Танеева.

Многочисленны средства создания единства композиции. Работа Танеева в этом направлении начинается с музыкальных тем. По сравнению с Третьей симфонией в характере тематизма произошли качественные перемены. Темы стали строже, сдержанней, как правило, короче, приобрели чисто инструментальный облик; скачки на широкие интервалы (и излюбленные ходы на квинту, октаву) сочетаются с хроматизмами, создающими острые и напряженные тяготения.

Такими чертами отмечена тема-тезис, тема-эпиграф Четвертой симфонии: короткая, раскручивающаяся как пружина, сочетающая чистые интервалы и тритон (это "лейтинтервал" зрелого Танеева), а в скрытом виде - уменьшенную терцию. Ее смысл и значение невозможно понять вне тематического контекста симфонии в целом. Интонации ее участвуют в строительстве других тем. Противостоит ей побочная тема - светлая, мечтательная. И обе они входят в тему Adagio, придавая ей огромный обобщающий смысл. Разнообразными способами (мелодическая и ритмическая вариантность, обращения и т. п.) связаны воедино многие темы симфонии, что отчасти отражено в приводимом примере 4.

У всех остальных музыкальных тем также есть своя "биография" в рамках цикла. Наиболее ярко выражено предназначение темы побочной партии первой части, которая, пройдя в разных частях, зазвучит настойчивым basso ostinato в предикте к коде финала, а в самой коде займет ведущее место. Собственно, преображение этой лирической темы в торжественную, в апофеоз - важнейшая особенность музыкальной драматургии симфонии.

Укреплению единства симфонии способствует явление, которое Л. А. Мазель отмечает в сонатно-симфонических циклах Бетховена, где одни и те же закономерности действуют на разных масштабных уровнях - "диалектика цикла" (172). В симфонии Танеева это прослеживается в процессах формообразования, тональных планах и соотношениях и т. д. и т. п.

Партитура Четвертой симфонии демонстрирует подчиненность оркестровки как элемента музыкального языка содержанию произведения. Тройной состав обусловлен потребностью в многоголосии, полифоничностью фактуры. Партитура каждой части имеет свои отличительные особенности в составе инструментов, связанные с характером музыки. Оркестр Танеева экономен; расчетливо пользуется композитор "чрезвычайными средствами", к которым относит тромбоны и тубу. Не прибегая к особым ухищрениям, Танеев мастерски применяет оркестровые краски.

Но оркестровое письмо Танеева было недостаточно либо неверно оценено современниками. Симфония до минор, прозвучавшая весной 1898 года в Петербурге под управлением Глазунова, которому она посвящена, не была принята ни малочисленной публикой концерта, ни многими музыкантами. Ц. А. Кюи отозвался об инструментовке как о "густой, одноцветной и оглушительной"; симфония произвела на него "тяжелое, почти удручающее впечатление" (151), Полное непонимание симфонии проявил чуткий и образованный критик Н. Ф. Финдейзен. Признавая красоту отдельных тем и эпизодов, он писал о влияниях Вагнера и Чайковского, о недостатке цельности, о "клочковатости", когда "один эпизод не вытекает из другого", "пришит белыми нитками" (269, 326). Зато высоко оценили симфонию Глазунов, Лядов, Римски и-Кор саков. Последний писал автору после выхода в свет партитуры: "Считаю Вашу симфонию прекраснейшим современным произведением: благородный стиль, прекрасная форма и чудесная разработка музыкальных мыслей".

В перспективе развития русского симфонизма значение Четвертой симфонии очень велико. В ней - истоки многих черт "философского симфонизма", так ярко воплощенного в творчестве Шостаковича. Монотематизм (или лейтмотивизм) как выражение концепту-альности цикла присущ симфониям Скрябина. Сказался опыт симфонизма Танеева в творчестве Рахманинова.

**Камерное творчество.**

Камерно-инструментальные ансамбли заняли в творчестве Танеева место, которое никогда прежде в русской музыке не принадлежало этой сфере творчества; "мир композиторов" в гораздо большей мере воплощался в их операх или симфониях. Камерные циклы Танеева не только относятся к высшим достижениям его творчества, но принадлежат к вершинам отечественной дореволюционной музыки камерного жанра в целом.

Общеизвестно усиление интереса в XX веке к камерно-ансамблевой музыке в разных национальных культурах. В России во второй половине прошлого столетия, и особенно к его концу, у этого явления была почва. Для русского искусства той поры важен и характерен психологизм. Углубление в мир человека, показ тончайших движений души присущи и литературе того времени - Л. Толстой, Достоевский, позже Чехов, - и портретной живописи, и опере, и вокальной лирике. Именно психологизм в сочетании с установкой на непрограммность инструментальной музыки нашел у Танеева воплощение в камерно-ансамблевом творчестве. Важное значение имели и классицистские тенденции.

Камерно-ансамблевая музыка полнее, последовательнее и ярче, чем другие жанры, выявляет эволюцию танеевского творчества. Вряд ли случаен тот факт, что наиболее явно индивидуальный композиторский почерк Танеева - ученика консерватории, проявился в струнном квартете ре минор (не завершен), с точки зрения как тематизма, так и способов развития. Тема главной партии первой части носит скорбный характер. Поникающие секунды, столь частые у Чайковского, звучат здесь не элегично и открыто-эмоционально, а более сдержанно, сурово. Тема, состоящая из четырех звуков, не распевна, а уже по-танеевскн лаконична, тезисна. Секундовое начало мотива сразу обостряется уменьшенной квартой, в сочетании с другими голосами возникают широкие неустойчивые интервалы. Чрезвычайно интересно и показательно изложение главной партии в полифонической форме; имитация возникает уже во втором такте (нотный пример 11). Во втором проведении (такты 9-58) имитационный характер изложения подчеркнут стреттой. В третьем разделе разработки - фугато с четырьмя полными проведениями (от т. 108) - происходит немаловажное событие: тема фугато синтезирует обе темы экспозиции.

Камерные ансамбли заняли основное место в годы, явившиеся продолжением ученического периода и предшествовавшие созданию "Иоанна Дамаскина" (1884). На первый взгляд, задачи, которые ставил перед собой Танеев на этом этапе, выглядят парадоксальными и несвоевременными (даже в глазах Чайковского: полифоническая техника, "русская полифония"), - но разрешение их продвигало композитора как раз в том направлении, которое со временем оказывалось не только генеральной линией его творчества, но и существенной тенденцией развития русской музыки XX века. Одной из таких задач стало овладение камерным письмом, и первоначально оно базировалось на освоении - практическом, композиторском, притом сознательно поставленном, - интонационного строя и композиционных структур камерной музыки венских классиков. "Образец и предмет подражания - Моцарт", - пишет молодой музыкант Чайковскому по поводу своего квартета до мажор.

Тематическими прообразами и принципами работы, восходящими к музыке Моцарта, пласт венского классицизма для Танеева не исчерпывался. Не меньшее значение имела ориентация на камерные, а отчасти симфонические и фортепианные циклы Бетховена. С бетховенской традицией связана весьма значительная роль имитационной полифонии. Уже самое начало квартета ми-бемоль мажор говорит о "полифонической установке" Танеева; второе предложение (т. 13 и след.) - четырехголосный канон; контрапунктические приемы обнаруживаются и в экспозиционных, и в разработочных разделах. Появляются и первые фугированные-формы, входящие в более крупную структуру, - в крайних частях трио ре мажор, в финале квартета до мажор. Здесь раньше, чем в первых трех симфониях (в те же годы), возникает темповое обозначение Adagio. И хотя в этих медленных частях нет глубокой содержательности позднейших та-неевских Adagio, это едва ли не лучшие части циклов.

Сам Танеев оценивал свои первые камерные сочинения строго (см. дневниковую запись от 23 марта 1907 года). Немногочисленные рецензии на единственные исполнения квартетов ми-бемоль мажор и до мажор были резко отрицательными. Ансамбли 70-80-х годов изданы три четверти века спустя позже своего появления трудами Г. В. Киркора, И. Н. Иордан, Б. В. Доброхотова.

Последующие камерно-инструментальные циклы опубликованы при жизни композитора и могут рассматриваться как образцы его зрелого стиля. Здесь есть своя более дробная внутренняя периодизация: квартеты ре минор (1886; переработан и издан в 1896 году как № 3, ор. 7) и си-бемоль минор (1890, № 1, ор. 4), написанные до "Оре-стеи", с их более напевной мелодикой; открывающийся квартетом до мажор ор. 5 (1895) ряд наиболее значительных струнных ансамб лей, среди которых особое место занимают два квинтета - ор. 14 (с двумя виолончелями, 1901) и ор. 16 (с двумя альтами, 1904); наконец, следующие за квартетом си-бемоль мажор (ор. 19,1905) ансамбли с участием фортепиано: квартет ми мажор ор. 20 (1906), трио ре мажор ор, 22 (1908) и квинтет соль минор ор. 30 (1911). Но и эта группировка во многом условна. Каждый из танеевских ансамблей - здание, построенное по "индивидуальному проекту". В них выражены разные настроения, в каждом поставлена своя особая задача, своя особая цель.

Трудно сказать, отчего свыше десяти лет пролежал в столе у композитора квартет ре' минор. Вероятно, усиленные занятия "Оре-стеей" с 1887 года отодвинули его переработку на второй план. Все же параллельно с оперой был создан си-бемоль-минорный квартет, открывающий серию струнных ансамблей с обозначением опуса - № 1, ор. 4. Из числа камерных инструментальных сочинений он действительно первый, в котором отразился мир композитора. Как большинство зрелых циклов Танеева, квартет си-бемоль минор представляется микрокосмом, объединяющим разные грани личности: душевность и духовность, лиризм, созерцательность, веселость. В квартете, носящем посвящение "Моему учителю П. И. Чайковскому", сильно сказалась близость к последнему. Можно предположить, что внутренней творческой задачей композитора в этом сочинении было сочетание "классичности" (квартетное письмо венских классиков Танеев справедливо мог считать освоенным) и живой эмоциональности. Эта задача все время обсуждается в переписке Танеева с Чайковским. Непосредственное слуховое восприятие относит музыку квартета к области романтизма, нр оформление ее впитало опыт классической композиции (из классических творений этот цикл в общих чертах может ассоциироваться отчасти с бетховенским квартетом ор. 130 - многочастность, характер и тональность медленной части, отчасти с ор. 18 - тональность финала). В предыдущем (ре минор) в принципе решалась близкая задача, но результат получился, может быть, менее убедительным в сочетании составляющих его двух частей: галантно-оживленный дух темы второй части несколько неорганичен - даже в рамках необходимого контраста. Но с точки зрения формирования музыкального языка Танеева и этот квартет, особенно первая часть, - важная веха.

Квартетом до мажор, ор. 5 начинается центральный период камерного творчества Танеева, исключительно "струнный". В этом квартете заметны углубление образности, усиление авторской интонации, серьезность высказывания, характерно танеевские сферы чувствований и размышлений; инструментальный тематизм и некоторые черты строения представлены существенными признака ми. Здесь уже нет моментов стилизации, как в "доопусных" ансамблях, "классическое" проявляет себя скорее как дух, нежели буква: это атмосфера мужественной сдержанности, тип мелодики (графический, не такой напевный, как в двух предыдущих квартетах); образный строй медленной части (глубокое скорбное раздумье); энергия финальной фуги. Но квартет этот -в высшей степени самостоятельное художественное произведение, в котором проявились некоторые коренные черты танеевского мироощущения и стиля. С классичностью структур сочетаются наполненный экспрессией тематизм и сложный гармонический язык. Выразительно представляет танеевскую мелодику тема Adagio espressivo - патетический монолог скрипки. В ней, как и во многих темах Чайковского, обилие задержаний на нисходящих секундах, опеваемых звуков. Но отсутствие черт жанровости при заостренных интонациях (подчеркнутая хроматика начала, напряженные интервалы - большая септима, увеличенная квинта, уменьшенная кварта) приводит к повышенной экспрессивности, встречающейся в мелодике ряда композиторов следующих десятилетий (нотный пример 12). Едва ли не более существен для стиля Танеева "открытый" характер формы этой темы. Самый высокий звук ее, к которому с большим напряжением стремится мелодия - си бекар третьей октавы (опять тритон к тонике), - остается неразрешенным. Тема не заканчивается кадансом, развертывание ее продолжается в других голосах и создает непрерывность развития, плавность переходов, затушевывает грани формы, что свойственно камерной музыке Танеева и определяет многие особенности ее формообразования.

В некоторых отношениях (не только в хронологическом) ор.5 (до минор - до мажор) - предшественник симфонии до минор. Звуки темы Allegro квартета абсолютно совпадают с началом (лейт-темой) симфонии и передают ей эстафету этой интонационной идеи (нотные примеры 13 а, б). В свою очередь, симфония передаст следующему за ней по времени создания квартету ля минор важнейшую особенность музыкальной драматургии - монотематизм.

С этого времени до конца жизни центр тяжести в области инструментальной музыки Танеева будет находиться в камерно-ансамблевых циклах. В них получат выражение все основные художественные идеи И образные сферы его творчества: острые драматические конфликты, возвышенные раздумья, сердечные горести и душевный героизм, - и все это в рамках крупных концепций, которые прежде в русской музыке были прерогативой опер и симфоний и само присутствие которых в камерной музыке показывает неизмеримо большие возможности жанра в глазах Танеева. В его лучших камерно-инструментальных произведениях воплощены разные лики жизни и разные страницы биографии и внутренних движений лирического героя. В этом Смысле можно говорить о своеобразном сочетании лирического и эпического начал.

Одной из вершин квартетного творчества композитора, если даже не высшим достижением в этом жанре является Шестой квартет си-бемоль мажор (1905). Асафьев назвал его "сжатой энциклопедией танеевекого мастерства" (22, 225). Adagio отличается значительностью и глубиной переживания; в нем сочетаются искренняя лирическая исповедь, сосредоточенное философское размышление, естественность течения музыкальной мысли, свободная и в то же время спаянная форма (нотный пример 14). Цикл характеризуется цельностью и стройностью музыкальной концепции. В отличие от квинтета до мажор ор. 16, в финале которого развитие приводит к образам скорби, в отличие от квартета ля минор или фортепианного квинтета, где путь к вершинам лежит через преодоление и преображение - музыка Шестого квартета от начала до конца пронизана светлой мудростью. Образы не контрастируют между собой, а дополняют друг друга. Это вообще свойственно "камерному" Танееву: своеобразие возникающих контрастов - в том, что они производные, единство для композитора в любом случае важнее.

Вырастание тематизма квартета си-бемоль мажор из одного интонационного источника можно наблюдать уже на стадии эскизов в нотной тетрадке с набросками тематизма всех частей (258; нотный пример № 15). В этих заметках - как бы характеристике действующих лиц будущей драмы - еще не обозначена сфера возвышенной лирики, к которой принадлежат побочная партия первой части (соль-бемоль мажор) и особенно тема Adagio. Наметившаяся тема одной из средних частей (ре-бемоль мажор) - пример "чужого" тематизма, от которого автор отказался. Сравнение эскиза первой части с окончательным текстом показывает преодоление квадратности, статичности. Взрывая "благополучное" течение периода и каденции скерцозным мотивом (ц. 1, т. 6), композитор вносит момент неожиданности и продлевает развертывание мысли. Однако начальное мелодическое ядро, состоящее из неповторяющихся звуков, найдено сразу, как и родство тем первой части и финала.

Многообразие тематических связей можно наблюдать уже в первом монотематическом камерном цикле, также одном из лучших - квартете ля минор ор.11 (1899). Квартет обладает единством эмоциональной атмосферы и художественной цельностью. Интонационная идея цикла - начало вступления с характерной парой квинт (нотный пример 16). Эта лейттема, как живая клетка, войдет в ткань и станет основой развития многих тем и разделов: второй темы побочной партии первой части (ц. 7), эпизода Дивертисмента (ц. 49), второго элемента главной и заключительной партий Adagio (ц. 67, 73); она же будет многократно звучать в связующей партии финала (ц. 87). Целиком повторенная в начале финала (в темпе Adagio), она наиболее полно и, казалось бы, без изменений звучит в качестве основной темы этой части. Но благодаря метроритмическому переосмыслению (метрический сдвиг, введение паузы и пунктирного ритма), четырехтактовой структуре, темпу, регистру, а также моторности сопровождающих триолей возникает совершенно новый образ, полный энергии, движения, устремленности (нотный пример 17).

Важно также, что из мелодии последних тактов темы вступления возникает тема главной партии первой части, которой в цикле будет отведена столь же существенная роль (нотный пример 18).

Лирическое размышление во вступительном Adagio и смятение, страдание, жалоба в главной партии Allegro - таковы существенные образные различия, делающие вторую из тем глубоко самостоятельной. Велика роль этой темы в финале. Мощно (tutti, Largamente), в увеличении звучит она в кульминации заключительной партии, обозначая наступление разработки (ц. 96), и затем - снова на грани формы - в начале коды (ц. 126). В последнем разделе коды -(Prestissimo) вообще звучит то лейтинтонация (в том виде, как она проходит в главной партии финала), то хроматическая тема первой части - ее вихревым "пробегом" заканчивается квартет. Особенность цикла как раз и состоит в интенсивности развития и лейтте-матической роли обеих этих тем, что особенно заметно в моментах их взаимодействия.

Высшим достижением камерно-инструментальной музыки Танеева стал его последний крупный цикл ^- фортепианный квинтет ор.30 соль минор (1910-1911). После него были написаны небольшое трио ор. 31 для необычного состава - скрипка, альт, теноровая виола (на издание его отозвался в 1912 году Н. Я. Мясковский; 181), а также опубликованные в 1940-50-е годы соната для скрипки и фортепиано и струнное трио си минор.

Квинтет ор.30 значительностью содержания, да и просто масштабами не совпадает с привычными тогда представлениями о жанре. Это настоящая камерная симфония, звучание цикла -50 минут - на 10 - 12 минут превосходит капитальную Четвертую симфонию. Квинтет соль минор - четырехчастный цикл. Ему присуща! глубина контрастов, многообразен в нем показ действительности. Первая часть - очень протяженная, с большой интродукцией и развернутой кодой; каждый раздел представлен несколькими интенсивно взаимодействующими темами. Широк спектр отраженных в этой части состояний - от углубленного скорбного раздумья и смятения до просветленной созерцательности. Несмотря на утвердительный характер коды, эта часть экспонирует и развивает конфликт, но не дает разрешения, - это как бы завязка драмы. На втором месте - скерцо, увлекательное по звучности, стремительное, но не легковесное. Резко контрастируя с первой частью, оно содержит и внутренний контраст: задушевную певучесть среднего раздела. Лирико-философский центр цикла - третья часть, Largo. Свободно, смело, гибко развертывается бесконечная тема первой скрипки, сопровождаемая узором Других мелодических голосов на фоне остинатного баса. По слиянности непосредственного чувства и интеллектуальной сосредоточенности эта часть не уступает Adagio из симфонии до минор, а может быть, и превосходит его по целостности. Финал, начинающийся образами горестного смятения и протеста, неуклонно движется к свету и ликованию. Именно здесь - решающая стадия развития конфликта. В момент наибольшего напряжения наступает перелом и начинается кода - грандиозное Molto maestoso (в этом эпилоге - 118 тактов; в коде симфонии до минор - 79). Идея квинтета, как и симфонии, воплощается через преображение, возвеличение лирической темы первой части. Колокольная пульсация, обозначившаяся еще в коде Allegro, в коде цикла приобретает праздничное, гимническое звучание. Возникшая, возможно, под впечатлением рахманиновской музыки, она ведет к коде "Симфонии псалмов" Стравинского.

Синтез романтического и классического начал проявляется в квинтете на разных уровнях и в разных сторонах содержания и оформления. Характерно-романтические эмоции органично включены в законченную образную концепцию, увенчанную апофеозом всеобщности и торжеством радости. Элементы музыкального языка, сложившиеся в позднеромантическую эпоху (прежде всего гармония), получают стройное конструктивное оформление. Наполняются "программным" смыслом слова Танеева: "Вернуться к совершенству письма Моцарта, соединив его со всеми усовершенствованиями современной гармонии, приобрести утраченную впечатлительность к красоте и тонкости голосоведения - это есть идеал, к которому должен стремиться современный композитор..." (260,43).

Облик квинтета соль минор, как и других циклов Танеева, определяется его музыкальными темами. Именно с их рождения, роста, преобразования, совершенствования и соотнесения друг с другом Началась работа над квинтетом (эскизная тетрадь 1909-1915 годов; 257). Варианты основных тем, их шлифовка и контрапунктические сочетания занимают десятки листов; окончательно сложившийся 1шатизм - результат целенаправленной работы.

В начальных пятнадцати тактах интродукции (Adagio mesto) заключены истоки всего тематического содержания квинтета. Первая - основная - тема сумрачно и сосредоточенно звучит в двухок-тавном изложении в низком регистре у фортепиано. Ее мелодические истоки - в музыке Баха, Генделя, венских классиков, где они связаны с образами мужественными, драматическими (нотный пример 19). На окончание этой темы, повисающей тревожно-вопросительно, накладывается вступление струнных со второй темой (у первой скрипки, т. 4 - 10); еще один тематический материал, играющий в дальнейшем немаловажную роль, вскоре появляется у альта. Наконец, звучит взволнованное, проникновенное lamento первой скрипки (нотный пример 20).

Темы воспринимаются как очень разные, и ощущение это усугубляется тем, что все действие интродукции протекает в атмосфере крайней тональной неустойчивости. Но композитор делает этот, казалось бы, разнородный тематизм основой органической цельности, исходя из "устройства" самих мелодий. Как в "Иоанне Дамаскине", в каждой из них важнейшую опорную роль играют звуки минорного трезвучия. Второе, еще более значительное обстоятельство - роль секунды. Именно секундовый сдвиг в конце первой темы делает ее индивидуальной, узнаваемой, придает ей открытый характер и служит стимулом к развитию. Более того, он становится интонационной идеей всего произведения (можно указать, что и в симфонии до минор секундовый сдвиг имел большое значение - от двух звеньев лейттемы до формообразования крупных масштабов).

Другой ведущей темой цикла становится, как и в ля-минорном квартете, первая тема первой части. Поначалу она совпадает с двумя тактами интродукции, повторен и ход на секунду, но к прежнему сдвигу прибавлен еще один, тоже на малую секунду вниз (нотный пример 21). Однако и это еще не все: в новом, втором элементе (т. 3-7) появляется (в конце мотива) еще одна нисходящая секунда, а сам мотив имеет два звена, строящихся также по секундам.

К группе тем, в которых интервал секунды играет определяющую интонационную роль, принадлежит и первая тема финала, которой к тому же присуща двуэлементность (нотный пример 22). Из этого последнего секундового импульса рождаются и связующая, и побочная партии финала, а двуэлементность в скерцо реализуется как трубный возглас фортепиано (т. 1) и отвечающее ему таинственное piano струнных (т. 2-3).

Симфония до минор содержала сложную систему связей тематизма цикла с лейттемой, но лирическая побочная тема первой части, звучащая в коде симфонии, была в ней новая, самостоятельная. В квинтете Танеев пошел еще дальше, произведя такую тему из лейттемы и сделав тем самым монолитность эпилога предельной. В этой теме то же движение по звукам тонического трезвучия - но мажорного, а не минорного, притом вверх, а не вниз (обращение; нотный пример 23).

Смысл коды цикла - подведение итогов, вывод из развития состоит в сочетании (средствами контрастной полифонии) приведенной лирической темы и первой темы финала, причем интервал секунды переинтонирован: не малая секунда (ср. с нотным примером 22), тревожная, щемящая, а большая - и с ней мажор, диатоника, утверждение (нотный пример 24).

Особо следует сказать о медленной части. Largo - уникальное явление в европейской музыке почти полутора столетий, первая рус-' екая пассакалья, предшественница остинатно-пассакальных форм у Стравинского, особенно же - у Шостаковича. Тема basso ostinato и расцветающая над ним мелодия первой скрипки контрастны (суровое, тяжелое, повторяющееся нисхождение - и парение, устремленность вверх бесконечной мелодии, в которой около 150 звуков), - но вторая является обращением первой. На основе расходящейся гаммы до мажор создана одна из лучших медленных частей русской камерной музыки (нотный пример 25).

Квинтет соль минор остается одним из самых волнующих произведений Танеева. Выражение внутреннего мира человека ощущается в нем более непосредственно, чем в других циклах. По образности и языку он - явление своего времени, времени Рахманинова и Скрябина.