

© Рудзей, Е.В., Шебалин С.Н., 2024

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-146-152

ОСОБЕННОСТИ ДИРИЖЕРСКОГО ПРЕТВОРЕНИЯ ДВОЙНЫХ И ТРОЙНЫХ ФУГ С.И. ТАНЕЕВА

Е.В. Рудзей¹, С.Н. Шебалин¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Статья раскрывает важные аспекты дирижерского анализа и практических подходов по интерпретации и реализации сложнейших музыкальных форм в русской хоровой академической культуре – двойных и тройных фуг хоровых произведений С.И. Танеева. Представляя вершину развития хорового жанра, такие произведения требуют к себе особого профессионального подхода с учетом формообразующих, драматургических, режиссерских, пространственных и акустических явлений. Статья преследует цель помочь студентам высших учебных заведений, а также профессиональным музыкантам – дирижерам и исполнительским коллективам в постижении и раскрытии глубины композиторского замысла, достижении максимального уровня реализации исполнительских и художественных задач. Особые подходы в реализации хоровых фуг С.И. Танеева, использование таких методов, как применение принципов «тембровой драматургии и хоровой оркестровки», «режиссерско-пространственного» видения фуг продиктованы колоссальным уровнем обобщений, масштабом идей, претворенных в вершинных произведениях композитора. Опираясь на свой исследовательский и практический опыт, авторы статьи обозначают те «опорные пункты», на которые студентам высших учебных заведений стоит обратить внимание, так как на самых престижных и сложных отечественных конкурсах обязательными сочинениями к исполнению являются именно двойные и тройные фуги С.И. Танеева.

Ключевые слова: структура многотемных фуг, драматургическое формообразование, тембровая драматургия, хоровая оркестровка, режиссерско-пространственное видение

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Рудзей Е.В., Шебалин С.Н. Особенности дирижерского претворения двойных и тройных фуг С.И. Танеева // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 1. С. 146–152. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-146-152.

FEATURES OF THE CONDUCTOR'S IMPLEMENTATION OF DOUBLE AND TRIPLE FUGUES BY S.I. TANEYEV

E.V. Rudzey¹, S.N. Shebalin¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article reveals important aspects of conducting analysis and practical approaches to the interpretation and realization of the most complex musical forms in Russian choral academic culture – double and triple fugues of choral works by S.I. Taneyev. Representing the pinnacle of the development of the choral genre, such works require a special professional approach, taking into account formative, dramatic, directorial, spatial and acoustic phenomena. The article aims to help and guide students of higher educational institutions, as well as professional musicians, conductors and performing groups in comprehending and revealing the depth of the composer's idea, achieving the maximum level of realization of performing and artistic tasks. Special approaches in the implementation of choral fugues by S.I. Taneyev, the use of such methods as the application of the principles of "timbre dramaturgy and choral orchestration", as well as the principle of "director-spatial"

vision of fugues are dictated by the colossal level of generalizations, the scale of ideas embodied in the top works of the composer. Based on their research and practical experience, the authors of the article identify those "strong points" that students of higher educational institutions should pay attention to, because at the most prestigious and difficult domestic competitions, it is the double and triple fugues of S.I. Taneyev that are mandatory compositions for performance.

Keywords: the structure of multi-themed fugues, dramatic shaping, timbre dramaturgy, choral orchestration, director-spatial vision

Conflict of interests. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Rudzey, E.V., Shebalin, S.N. (2023), "Features of the conductor's implementation of double and triple fugues by S.I. Taneyev", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 146–152. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-146-152.

Хоровое творчество Сергея Ивановича Танеева – это богатейшее наследство исполнительского искусства, один из самых обширных разделов произведений композитора. Именно в сочинениях для хора выражено фундаментальное свойство хоровой музыки вообще – способность транслировать крупные, глобальные идеи, говорить о высоких помыслах и общечеловеческих ценностях. В хоровом творчестве, на наш взгляд, С.И. Танеев достиг небывалой высоты сочетания мощнейших драматургических и смысловых констант в воплощении богатых сложных форм, предельной вершины в развитии хорового жанра вообще за всю историю русской и мировой хоровых культур.

С.И. Танеев много и плодотворно работал в области совершенных форм, не просто создав большие монументальные произведения в хоровом жанре, но и симфонизировав их. Примеры его хоровой музыки приводятся во всех советских трудах по хороведению, хоровому дирижированию, хоровому письму, входят в репертуар лучших хоровых коллективов страны. Особая актуальность хоровой музыки была предугадана Танеевым, оказалась связанной с его интересом к искусству мастеров полифонии и эстетики возрождения, барокко и классицизма. Полифония стала универсальным, типичным способом мышления, явилась важным фактором фактурного развития и формообразования. Полифоническое

письмо Танеева совершенно и убедительно поставлено на службу выразительности музыки.

Танеев прекрасно разбирался в хоровом звучании, знал хор. Можно сказать, что он открыл все возможные «глубины и высоты» хорового звучания, создав могучие и крайне сложные хоровые произведения. Здесь огромное значение имела тесная связь Танеева с ведущими хоровыми коллективами Москвы. Он многократно посещал репетиции, спектакли, концерты Московского синодального хора и Симфонической капеллы, хоровые классы Народной консерватории, хор Московских пречистинских курсов для рабочих. Многие черты музыкального мышления и стиля Сергея Ивановича были развиты и воплощены не только его учениками, но и нашли претворение в творчестве композиторов XX–XXI столетий (Келдыш Ю., 1994, с. 42).

Музыкальная общественность России давно признает полифоническую хоровую музыку Сергея Ивановича самой высокой ступенью ее развития. Поэтому на самых престижных и сложных дирижерских конкурсах обязательными сочинениями к исполнению являются двойные и тройные фуги С.И. Танеева (Тевлин Б., 2006, с. 46). В свою очередь, будучи активными участниками конкурсного движения, подготовив большое количество лауреатов, мы хотели бы обозначить некоторые рекомендации в подготовке, «опорные пункты», на которые стоит об-

ратить внимание музыкантам, дирижирующим фуги С.И. Танеева.

Данная работа обобщает опыт дирижерского анализа и практической работы над двойными и тройными хоровыми фугами композитора. Мы выделили три принципа, которые становятся «краеугольными камнями» в фундаменте освоения и воплощения данных форм.

1. Принцип «драматургического формообразования». Одним из основных, главных вопросов, возникающих при обращении к какому-либо жанру или музыкальной форме в творчестве того или иного композитора, является вопрос о принципах их трактовки. Здесь важным представляется момент осознания места и роли фуги, как одной из самых сложных и емких форм в драматургическом развертывании. Такое понимание приводит к вопросу о специфике трактовки фугированной формы Танеевым, так как само участие фуги в драматургии более крупного и сложного произведения неоднозначно, и в различных случаях может преследовать разные цели. Этот вопрос желательно рассматривать не столько с теоретической, сколько с практической точки зрения, точки расширенного взгляда на музыкальную форму в стремлении к постижению единства, и во взаимосвязи разных сторон художественного объекта как целостной системы.

Очень важным, с одной стороны, становится выявление механизма и художественного результата взаимодействия гомофонных форм, основанных на принципах контраста, с другой – использование включенной в структуру многотемной фуги, в случае с Танеевым именно многотемной. Можно рассматривать данное явление как стремление к преодолению малокоонтрастности с решительным и свободным преобразованием темы фуги в процессе ее развития, параллель-

но, с включением в фугу контрастных тем. Примером такой ситуации является хор «Прометей» на слова Якова Полонского, ор. 27 – многочастное рондо, где тройная фуга – один из эпизодов (Михайленко А., 1992, с. 77).

Полифонические средства в цикле, ор. 27 связаны с динамизацией образности музыкальной ткани, а гомофонно-гармонические – с экспонированием текста и основных музыкальных тем. В «Прометее» контрастность фактуры сочетается с тональными и темповыми различиями, подкреплены ими. Гомофонно-гармонические разделы раскрывают образ Прометея, его идеи и высокие помыслы (мажорное наклонение, умеренные темпы). Образы разгневанных богов, мести, тьмы, страдания, орудия мести – черного ворона, терзающего Прометея, обусловленные борьбой и насилием, – связаны с полифоническим изложением (минор, быстрые темпы). Тройная фуга с совместной экспозицией – одно из самых сложных и насыщенных в полифоническом отношении мест танеевских хоров в русской хоровой литературе вообще. Используется максимум возможных вариантов перестановки тем в вдвойне подвижном контрапункте, усиленных ладотональным движением, переменной плотностью фактуры. Варьирование на основе сложного контрапункта является в данном случае сквозным, объединяющим методом организации материала.

Другим принципом, чрезвычайно показательным в этом отношении становится обращение Танеева в финалах циклических сочинений к сложной фуге, объединяющей тематизм финала с тематизмом предыдущих частей произведения. Представляя в одновременном звучании темы разных отделов композиции, фуга выполняет функцию синтетической репризы и подводит итог развитию концепции всего сочинения. По сравнению

с подобными трактовками фуги в произведениях венских классиков, западноевропейских романтиков у Танеева функции финальной фуги расширяются.

У Танеева fuga не только представляет на новом уровне тематизм самого финала, обеспечивая динамику его развертывания, но вбирает в себя темы других частей и превращается в исключительно важный пункт драматургического развития цикла в целом. Многотемная fuga «с присоединением» в финале кантаты придает форме особую направленность и единство и используется Танеевым на основе одного из широко распространенных принципов тематического объединения циклического сочинения – принципа финальной тематической арки. При этом выявляются новые возможности фугированной формы и утверждается новый вариант решения проблемы целостности произведения, динамизирующий общую композицию и способный к сочетанию с более традиционным вариантом (Протопопов В., 1987, с. 191).

Объединение принципов финальной многотемной фуги и тематической репризы циклического произведения впервые осуществлено С.И. Танеевым в кантате для смешанного хора и симфонического оркестра «Иоанн Дамаскин». В результате присоединения темы первой части кантаты fuga перерастает в двойную. Важно, что форма фуги основана на проведении темы с последующей разработкой ее отдельных, наиболее существенных элементов. А.Г. Михайленко называл такие фуги «разработочными» – синтетическими формами более высокого уровня, нежели вариационные (Михайленко А., 1992, с. 109). В них финал концентрирует в себе наиважнейшие идеи и образы всего цикла, а также важнейшие достижения композитора в области формообразования. Средний раздел может быть назван разработкой, тематические проведения

не отделены от интермедий, а служат импульсом к ним, направляющим процесс становления и развертывания.

Итак, к первой теме репризы присоединяется вторая, переходящая из первой части кантаты. Введение второй темы двойной фуги лишь в заключительной части – явление редчайшее. Политематическая реприза финала «Иоанна Дамаскина» выполняет, таким образом, важную драматургическую функцию не только в пределах самой фуги, придавая ее форме исключительную целеустремленность, но и во всем цикле, выявляя единство полюсов образной системы произведения (движение – покой, жизнь – смерть).

2. Принцип «тембровой драматургии и хоровой оркестровки». В Цикле на стихи Я. Полонского (цикл а cappella) хоровое мастерство С.И. Танеева воплощено ярко и многообразно: в обращении к различным составам, пользовании наиболее сочно звучащими регистрами, солирующими партиями. Многочисленны в цикле темброво-колористические находки, позволяющие говорить об оркестровых эффектах в хоровой ткани, которые соотносятся с особенностями и тенденциями хорового исполнительства того времени (создание «Симфонической капеллы» ученика и друга Танеева В.А. Булычёва).

В связи с созданием ор. 27 впервые появляется в отечественном хоровом исполнительстве термин «хоровая оркестровка», отражающий эффекты звучаний, соответствующих звучаниям отдельных групп симфонического оркестра, соотношению звучания партий, оркестровых групп. Отражает этот термин и особое мышление – воплощение принципов развертывания и сопоставления материала, присущие мышлению композитора-симфониста.

Двенадцать хоров на слова Я. Полонского, в который входит хор «Прометей», –

цикл хоровых поэм таких монументальных и объединенных в большую композицию сочинений а саррелла, каких русская хоровая музыка еще не знала. Концептуальность, яркая контрастность, динамическое развитие образов, масштабность форм позволяют говорить о симфонической природе цикла, что, безусловно, требует внедрения симфонических приемов звукоизвлечения, так называемых «имитаций» звучания, и, главное, дирижерского анализа партитуры с использованием знаний законов развития симфонических жанров и законов инструментовки.

В финале кантаты «Иоанн Дамаскин» прослеживается другая, своеобразная драматургия взаимодействия хоровых и симфонических пластов. В экспозиции фуги хоровые партии удвоены группой симфонического оркестра, где каждому вокальному тембру соответствует свой, определенный микст инструментальных тембров. Так, партии теноров хора абсолютно точно вторят партии альтов и фаготов оркестра, создавая колорит, приглушающий не только форте теноров, но и «стирающий» явное подражание интонациям и звучанию трубы (текст и трубные интонации) главной темы фуги, возвещающей о начале апокалипсиса. Создается замечательный эффект удаленности, предвестия будущей битвы.

С началом разработки оркестр получает полную самостоятельность по отношению к хоровым партиям, сначала в виде обретения самостоятельных интонационных оборотов, контрастирующих звучанию хора, или принимающих роли символов (колокольность, плач-жалоба, сопротивление и т.д.), до полного размежевания, антагонизма хора и оркестра в репризе, когда в одновременном звучании излагаются главная тема, становящаяся все более темой жизни, борьбы и стоицизма (в хоре) и тема из первой части кантаты «Со святыми упокой» –

вторая тема двойной фуги, получающая здесь, в финале, значение темы смерти. Таким образом, из смен драматургических функций хора и оркестра разворачивается грандиозная картина битвы добра и зла, Света и Тьмы, обрывающаяся финальным хоралом а саррелла – отпеванием.

Подобная драматургия требует от дирижера воплощения сложных сочетаний хорового и оркестрового звучаний, блестящего знания специфик звуковедения и звукоизвлечения, как умения смешивать тембры вокальные и инструментальные в одних случаях, так и предельно обострять различия вокальной и инструментальной природы в других, в зависимости от места воплощения в форме (Мусин И., 2007, с. 67).

3. Принцип «режиссерско-пространственного» видения фуг С.И. Танеева. Создавая двойные и тройные фуги для смешанного хора, Танеев при выстраивании драматургии произведений как никто другой великолепно пользовался акустическими возможностями четырех- и пятиголосной расстановок хора.

Поочередное вступление голосов в экспозиции, в стретном изложении, переплетения и столкновения тем в разработках создает мощный, кинематографический или театральный эффекты. Драматургия становится невероятно выпуклой и зримой. Перемещение тем по осям пространства и времени придает форме, а значит и содержанию, невероятную, свойственную танеевским сочинениям, динамику.

В тройной фуге пятиголосного «Прометей» при первом изложении тематического комплекса фуги ведущая тема («вдруг разорвалась ночи завеса») звучит в нижнем голосе, вступающая чуть позже вторая («брызнули в пространство молнии Зевеса») – в верхнем, а небольшая третья («и проснулись боги») расположена между ними. Таким образом, сразу

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МЕТОДИКА

создается емкая динамичная картина внезапного нападения, как бы со всех сторон сразу в пространстве. Мы явно видим это «вдруг», просыпаются разные боги, здесь и там сыпятся со всех сторон молнии...

Далее первая тема постепенно поднимается из нижнего регистра в верхний, используя максимум вариантов перестановки тем в вдвойне подвижном контрапункте. Кольцо вокруг Прометея сжимается, скорость атак нарастает. Наконец, третья тема получает собственное имитационное развитие в стретте, где полифоническое напряжение достигает кульминации, и мы зримо должны ощутить плотное кольцо атак, сплошным дождем осыпающее Прометея с разных сторон.

Дирижер в данном случае должен очень хорошо осознать пространственную расстановку голосов хора, прекрасно представлять всю последовательность сочетаний тем для воссоздания акустической стереофонии драматургии фуги, ее активной динамики.

В финале «Иоанна Дамаскина» эта задача усложняется наличием оркестра и различием звучания оркестровых групп. В результате включения хоровых партий, находящихся на расстоянии друг от друга, как бы «с разных этажей», в сочетании с соответствующими им оркестровыми голосами создается еще более грандиозная, нежели в «Прометее», картина начинающегося апокалипсиса. Голос трубы, возвещающий о начале конца света, звучит сверху слева (тенора), затем сверху справа (басы), снизу слева (сопрано) и снизу справа (альты). Весь мир постепенно охватывает грубный глас, со всех сторон света несется страшная весть. Представляется – это четыре всадника Апокалипсиса приближаются к нам с четырех сторон (Протопопов В., 1987, с. 196).

В репризе тема Смерти («Со святыми упокой») появляется сначала тихо и почти незаметно, затем начиная овладевать

партией за партией, что при правильном использовании пространственно-акустических возможностей фуги и расстановки в исполнении хора воссоздает страшную картину постепенной гибели человечества. Реприза будет не просто динамизирована, она принесет страшную битву Тьмы и Света, жуткое противостояние Жизни и Смерти, и чем больше будет выявлена разница в качестве атаки и звучания тромбонов Ада и человеческих голосов, стоящих щитом на страшном пути и объединившихся уже в едином звучании, тем грандиознее будет картина. Оркестровое звучание будет нарастать и нарастать, пока не взорвется ударом литавр и не исчезнет.

Обострение пустоты в конце кантаты, где на предельном *pp* звучит хорал хора будет восприниматься как отпевание – закончилась фуга, исчезла тема смерти, закончена великая битва – впереди покой, прощание, надежда и катарсис.

Хоровое творчество С.И. Танеева поднимает жанр до уровня самостоятельного вида музыкального искусства, где его хоровые полифонические произведения – наивысшее достижение в русской культуре. Бесспорно, такие хоровые произведения должны исполняться только лучшими профессиональными хорами и оркестрами, владеющими полной палитрой красок, приемов звучания.

Работая над хоровыми произведениями Сергея Ивановича Танеева, мы понимаем сколь велика драматургическая сила мысли композитора, сколь планетарны и космичны темы и образы, воплощенные в музыке, как виртуозны и масштабны средства и методы претворения идей. Дирижерское и исполнительское претворение таких произведений требует от дирижера-интерпретатора огромной подготовительной работы – теоретической, аналитической, драматургической, ре-

жиссерской, акустической. Необходимо четкое представление о взаимодействии голосов хора и хора-оркестра, понимание функций каждой партии, тембра и голоса, умение смешивать и «разводить» тембры, пользоваться пространственно-времен-

ными категориями. При внимательном, скрупулезном и творческом отношении к этим категориям исполнение станет емким, мощным и смыслово-наполненным, таким, каким его задумал великий автор (Мусин И., 2007, с. 224).

ЛИТЕРАТУРА

Келдыш Ю. Русская музыка на рубеже XIX и XX веков // История русской музыки: в 10 т. Т. 9. Конец XIX – начало XX века. М.: Музыка, 1994. С. 5–42.

Михайленко А.Г. Фуга в теоретическом и творческом наследии С.И. Танеева: страница истории русской полифонии. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1992. 167 с.

Мусин И.А. Язык дирижерского жеста. М.: Музыка, 2007. 231 с.

Протопопов В. Полифония в русской музыке XVII – начале XX века. М.: Музыка, 1987. 319 с. (История полифонии. Вып. 5).

Тевлин Б. Хоровое творчество С.И. Танеева // С.И. Танеев. 150 лет со дня рождения (1856–1915). М., 2006. С. 43–45. (К 140-летию Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского).

REFERENCES

Keldysh, Yu. (1994), “Russian music at the turn of the XIX and XX centuries”, *Istoriya russkoi muzyki: v 10 t. T. 9. Konets XIX – nachalo XX veka* [The history of Russian music: in 10 vols. Vol. 9. The end of the XIX – beginning of the XX century], Muzyka, Moscow, pp. 5–42. (in Russ.)

Mikhailenko, A.G. (1992), *Fuga v teoreticheskom i tvorcheskom nasledii S.I. Taneeva: stranitsa istorii russkoi polifonii* [Fugue in the Theoretical and creative heritage of S.I. Taneyev: a page in the history of Russian polyphony], *Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk*, 167 p. (in Russ.)

Musin, I.A. (2007), *Yazyk dirizherskogo zhesta* [The language of the conductor's gesture], Muzyka, Moscow, 231 p. (in Russ.)

Protopopov, V. (1987), *Polifoniya v russkoi muzyke XVII – nachale XX veka* [Polyphony in Russian music of the XVII – early XX century], Muzyka, Moscow, 319 p. (in Russ.)

Tevlin, B. (2006), “Choral creativity of S.I. Taneyev”, *S.I. Taneev. 150 let so dnya rozhdeniya (1856–1915)* [S.I. Taneyev. 150 years since his birth (1856–1915)], Moscow, pp. 43–45. (in Russ.)

Сведения об авторах

Рудзей Елена Валерьевна, профессор кафедры дирижирования Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: rudzej_e@mail.ru

Шебалин Сергей Николаевич, доцент кафедры дирижирования Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: shebalin.s@yandex.ru

Authors Information

Elena V. Rudzey, Full Professor of the Conducting Department at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: rudzej_e@mail.ru

Sergey N. Shebalin, associate professor of the Department of Conducting at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: shebalin.s@yandex.ru

Поступила в редакцию 19.08.2023

После доработки 11.03.2024

Принята к публикации 13.03.2024

Received 19.08.2023

Revised 11.03.2024

Accepted for publication 13.03.2024