

**Вячеслав ГРАЧЕВ**

## **ОТРАЖЕНИЕ ДУХОВНЫХ ПРОЗРЕНИЙ С.И. ТАНЕЕВА В ТВОРЧЕСТВЕ ПОСТСОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

**The title of article:** Reflection spiritual insights S.I. Taneyev in the works of the post-Soviet composers

### **Abstract**

*In the article «Reflection spiritual insights S.I. Taneyev in the works of the post-Soviet composers», the author interprets the embodiment of retro-ideas of the great composer and philosopher S. Taneyev in the light of the latest findings of post-Soviet school of composition. He comes to the conclusion that many of the polyphonic ideas, updated Taneyev, after 100 years are perceived as the foresight of a new style, to replace the traditional priorities of composing in music.*

**Keywords:** *spiritual enlightenment, retro-idea, polyphonic equipment, Middle Ages, church music, minimalism, style.*

### **Аннотация**

*В статье «Отражение духовных прозрений С.И. Танеева в творчестве постсоветских композиторов» автор осмысляет воплощение ретро-идей выдающегося композитора и философа С.И. Танеева в свете новейших находок постсоветской композиторской школы. Он приходит к выводу о том, что многие полифонические идеи, воссозданные Танеевым, спустя 100 лет воспринимаются как предвидение нового стиля, приходящего на смену традиционным приоритетам сочинения музыки.*

**Ключевые слова:** *духовное прозрение, ретро-идея, полифонический прием, Средневековье, церковная музыка, минимализм, стиль.*

Грачев Вячеслав Николаевич, 1948 г/р, г. Москва, доктор искусствоведения, профессор кафедры инструментовки и чтения партитур Военного института (Военных дирижеров) Военного университета МО РФ. Адрес: 125130, Москва. Ул. З. и А. Космодемьянских, д. 16, кор. 2, кв. 168.

Тел.: 8. 499 156 43 89 (д.), 8 903 744 19 12 (м.). E-mail: Gratch1948@yandex.ru



С.И. Танеев (фото)

С.И.Танеев, которого называли «совестью музыкальной Москвы», был личностью, несомненно, харизматической. Харизма, дар свыше, сопряжена с величием последней цели жизни, неотрывной от судеб человечества. Харизма больше человека, она не психологична, а онтологична, возникает не от увлеченности каким-то предметом, а от чувства миссии, призвания, долга, горения, жертвенно-творческого служения и веяния Духа.

В. Медушевский [5]

Харизматические люди, обладающие даром предвидения, редко получают признание при жизни. Духовные пророчества С.И. Танеева<sup>1</sup> (1856-1915), столетие со дня смерти которого мы отмечаем, лишь спустя век начинают проявляться в реалиях современного искусства. При этом многие сложившиеся стереотипы и оценки его творческого облика – «русский Бах, западник, религиозно индифферентный человек» и др. – на наших глазах претерпевают изменения, не выдерживая испытания временем. Как же воспринимается личность и деяния Танеева в наши дни?

Сергей Иванович Танеев – это выдающийся музыкант, проявивший себя в разнообразных и выдающихся дарованиях: как философ, композитор, пианист-виртуоз, музыковед, педагог, общественный деятель, полиглот и... пророк. Он принадлежит к дворянской ветви высокого рода Танеевых, ведущего свое происхождение от XVI в. Его

предки дружили с известными деятелями России: с А.А. Аракчеевым и М.М. Сперанским, состояли в родстве с многими прославленными фамилиями: Кутузовыми, Толстыми, Грибоедовыми, Бутурлиными и др. На рубеже в XIX-XX в. в семье Танеевых, как и у других представителей высшего сословия, проявился кризис духовного состояния России. Старший брат Сергея Ивановича Владимир Иванович Танеев, очень остроумный человек парадоксального, язвительного склада ума, пришел к марксизму<sup>2</sup> (но не к атеизму). В то же время его двоюродная сестра – человек высочайшей нравственности и чистоты, Анна Александровна Вырубова<sup>3</sup>, в конце жизни – монахиня, стала фрейлиной и доверенным лицом св. императрицы Александры Федоровны.



Облик Сергея Ивановича занимает между этими двумя судьбами как бы промежуточное положение. Православный человек кристальной чистоты и благородства, аскет в быту, он одновременно не чурался «демократических» идей своего времени. Ученик Н.Г. Рубинштейна и П.И. Чайковского, Танеев был знаком с Л.Н. Толстым, Г.И. Успенским, А.П. Чеховым, В.Я. Брюсовым, И.И. Левитаном, В.Е. Маковским и испытал на себе влияние многих из них<sup>4</sup>. В 1905 г. Сергей Иванович поддержал Н.А. Римского-Корсакова в его протесте по поводу консервативных методов руководства в консерватории и

оставил преподавание в ней. Но по складу характера он ближе к А.А. Вырубовой. Деликатный и по-доброму остроумный<sup>5</sup>, чистый душой («малое дитя» – по свидетельству его няни Пелагеи Васильевны Чижовой), он не случайно был совестью<sup>6</sup>, духовным маяком

тогдашней московской интеллигенции. С.И. Танеев внес огромный вклад в сокровищницу русской музыкальной культуры. В начале XX в., когда ушли из жизни Рубинштейн и Чайковский, Танеев стал центральной фигурой в нравственном и профессиональном плане для музыкальных кругов старой столицы. Как композитор он, практически, возглавил московскую композиторскую школу. Благим делом в этой связи он считал сближение петербургской и московской школ композиции. Потому Сергей Иванович постоянно исполнял произведения Римского-Корсакова, Глазунова и других петербургских авторов, сам вошел в Беляевский кружок композиторов Петербурга. Среди его учеников находим выдающихся композиторов и исполнителей, таких как Сергей Рахманинов, Сергей Ляпунов, Александр Скрябин, Николай Метнер, Рейнгольд Глиэр, Константин Игумнов, Александр Гречанинов, Сергей Потоцкий, Георгий Конюс, Всеволод Задерацкий и др. Из музыковедов у него учились Леонид Сабанеев, Болеслав Яворский, Сергей Евсеев и др. В качестве педагога и организатора Танеев добился значительного повышения уровня музыкального образования в России, создав двухступенчатую систему: «училище – консерватория». Будучи уникальным знатоком контрапункта, Сергей Иванович поднял на высочайший уровень преподавание в классах полифонии и анализа музыкальных форм; создал композиторскую, фортепианную и музыковедческую школы. Его музыкальные идеи плодотворны не только для его последователей, но и предвосхищают перспективные разработки композиторов рубежа XX-XXI вв. Что же важного содержится в начинаниях Танеева с позиций современности?

С.И. Танеев в конце XIX в. наметил «ретро-путь» развития русской духовной музыки. Его идея «вперед в прошлое» включала применение в творчестве сначала полифонии И.С. Баха, затем строгого стиля, итальянской и нидерландской полифонии на основе *cantus firmus*, а к концу жизни – техники средневекового канона, что в перспективе вело к актуализации для русской школы архаичного пласта в музыке Запада. Этот грандиозный замысел Танеев не успел воплотить полностью. Но даже «пунктирная линия» его начинаний спустя столетие воспринимается как провидческая. К сожалению, в то время его идеи не получили поддержки у ведущих отечественных композиторов. Русская композиторская школа тогда шла, в основном, по магистральному пути, завещанному М.И. Глинкой, продолжая освоение светских жанров современной западноевропейской музыки с отечественных позиций. В этом контексте полифонические искания Танеева, его возврат к духовным вокально-хоровым жанрам и к архаичной фактуре прошлого воспринимались как схоластические опыты талантливого чудака. Не оценил их даже его любимый учитель – П.И. Чайковский. «[Неужели] вся будущность ее [русской музыки] – в кропотливых

изысканиях Баха из окрестностей Пожарного депо, который посредством бесчисленного множества контрапунктов, фуг и канонов на темы русских песен и православных гласов кладет основной камень величия русской музыки[?]» – сомневался П.И. Чайковский. И добавлял: «Ваши замыслы смелы <...>, но не забывайте [Дон-Кихота,] героя романа Сервантеса» [7, 57]. И все же, несмотря на уничтожающую критику своего учителя, Сергей Иванович продолжал работать в намеченном русле с удивительной настойчивостью. Почему?

По-видимому, его душа – душа русского патриота тонко чувствовала секуляризацию общественного сознания, холодок по отношению к православию – духовному стержню государства Российского, что угрожало его основам и вело к обмирщению музыкального искусства. В этой связи он считал актуальным возрождение духовной стороны не только в церковной, но и в светской музыке.

Кризисные моменты в мироощущении россиян в конце XIX в. осознавали и правители России. Царь Александр III Александрович и его соратник К.П. Победоносцев вдохновили церковных композиторов на поиски оригинального русского стиля в богослужебном пении: другими словами – адекватных приемов обработки знаменного распева. Они предпринимались под руководством С.В. Смоленского, по замыслу которого в православном богослужебном пении был создан стиль «новой старины» (или – «новорусский» стиль) на основе соединения знаменного распева с подголосками из русской народной песни. Его авторами стали П.Г. Чесноков, А.Д. Кастальский и др. Дань этому направлению отдал С.В. Рахманинов в своих выдающихся духовных опусах «Литургия Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение».

В этом контексте путь, избранный С.И. Танеевым, воспринимался современниками как «западнический», хотя, по сути, таковым не являлся. Его «изюминкой» был синтез православного напева со старинной западной полифонией. Русское богослужебное пение со времен партесного пения было «оплодотворено» влиянием Запада. Поэтому Танеев осмыслил его развитие как смещение акцентов в рамках русско-западного симбиоза, когда знаменный напев обогащался приемами архаичного западного контрапункта.

Танеев, как истинный ученый, шел от теории к практике. Сочинению музыки предшествовали теоретические труды по полифонии: «Подвижной контрапункт строгого письма» (1889—1906) и «Учение о каноне» (1915). В качестве эпиграфа к «Подвижному контрапункту строгого письма» Танеев использовал высказывание Леонардо да Винчи: «Никакое человеческое знание не может претендовать на звание истинной науки, если не прошло через математические формулы выражения». В этом труде Сергей Иванович

впервые предложил математическую формулу – *Index verticalis* для сочинения сложных контрапунктов. При этом он провидчески отметил дальнейшее развитие музыкального языка в сторону усиления полифонических связей и ослабления – функционально-гармонических. Стоит отметить, что подобные устремления Танеева резко отличались от поиска новаций в интонационно-гармонической сфере у его учеников: Рахманинова, Скрябина и Прокофьева.

Эстетические воззрения Танеева запечатлелась в его письмах к любимому учителю. «Католическая и протестантская музыка представляет собой каждая нечто законченное и завершенное – пишет Танеев. – Присматриваясь ближе к тому, что делали композиторы той и другой [конфессии] и как они довели до конца развитие музыкального стиля, мы можем научиться, что нам делать в нашей церковной музыке. Основанием католической церковной музыки служит грегорианское пение, основанием протестантской – хорал. На этих основаниях католическая и протестантская церкви воздвигли величественные здания, мы на наших церковных мелодиях ничего не воздвигли». Далее Танеев противопоставляет хоральную обработку церковного напева контрапунктической, отмечая преимущество последней, и делает следующий вывод: «Остановлюсь подольше на вопросе, что делали католические композиторы в этой области [в области контрапунктической обработки. – ВГ.], ибо это к нашей музыке ближе, чем творения протестантские, рассчитанные на аккомпанемент органа и заключающие в себе много такого, что не подходит к хору, не имеющему сопровождения. Кроме того мелодии грегорианские гораздо ближе к нашим, чем мелодии хоралов с их разделениями, с ферматами на концах фраз и т. п. Можно сказать, что существенной разницы между грегорианскими и нашими мелодиями вовсе нет <...>» [7, 74-76]. Отсюда Танеев делал вывод: григорианский напев в отечественном богослужебном пении можно заменить на знаменный или на русскую песню, что он и попытался сделать в своих предварительных набросках (задачах).

Итогом теоретических исканий Сергея Ивановича сначала стало создание духовной кантаты «Иоанн Дамаскин», в которой он, ориентируясь на кантаты И.С. Баха, успешно соединил русский мелос с баховской полифонией. (прим. 1). Затем композитор приступил к изучению строгого стиля и более ранних приемов разработки богослужебного напева на основе *cantus firmus* и *cantus prius factus*. Танеев шаг за шагом углублялся в прошлое, изучая технику «кантусной» полифонии. Из письма Чайковскому: «В прошлом году я привез из Парижа сборники грегорианских песнопений, и мне удалось по некоторым сочинениям подыскать данные голоса, те мелодии, которые послужили композитору для создания контрапунктического сочинения <...>. 1) Данный голос при контрапунктической

обработке может быть помещен в один из голосов (обычно в тенор) длинными нотами <...>, примером может служить месса Жоскина де-Пре (homme armé). 2) Данный голос разделяется на отдельные фразы (по тексту), и на каждую из таких фраз строится имита-

Пример 1

Иоанн Дамаскин

С. Танеев

А. *Allegretto tempo* *p*  
И - ду в не - ве - до - мой мне

*Allegretto tempo*  
*sf*

*stesso.*  
путь,<sup>2)</sup> и - ду меж стра - ха и на - деж - ды; мой взор у - гас, о - сты - ла

С. *p* 3  
И - ду в не - ве - до - мой мне путь, и - ду меж

А.  
грудь, не внемлет слух, со - мкну - ты веж - ды;

Т.  
Б.

*sf*

<sup>2)</sup> у А.К.Толстого: «Иду в незнаемый я путь...»

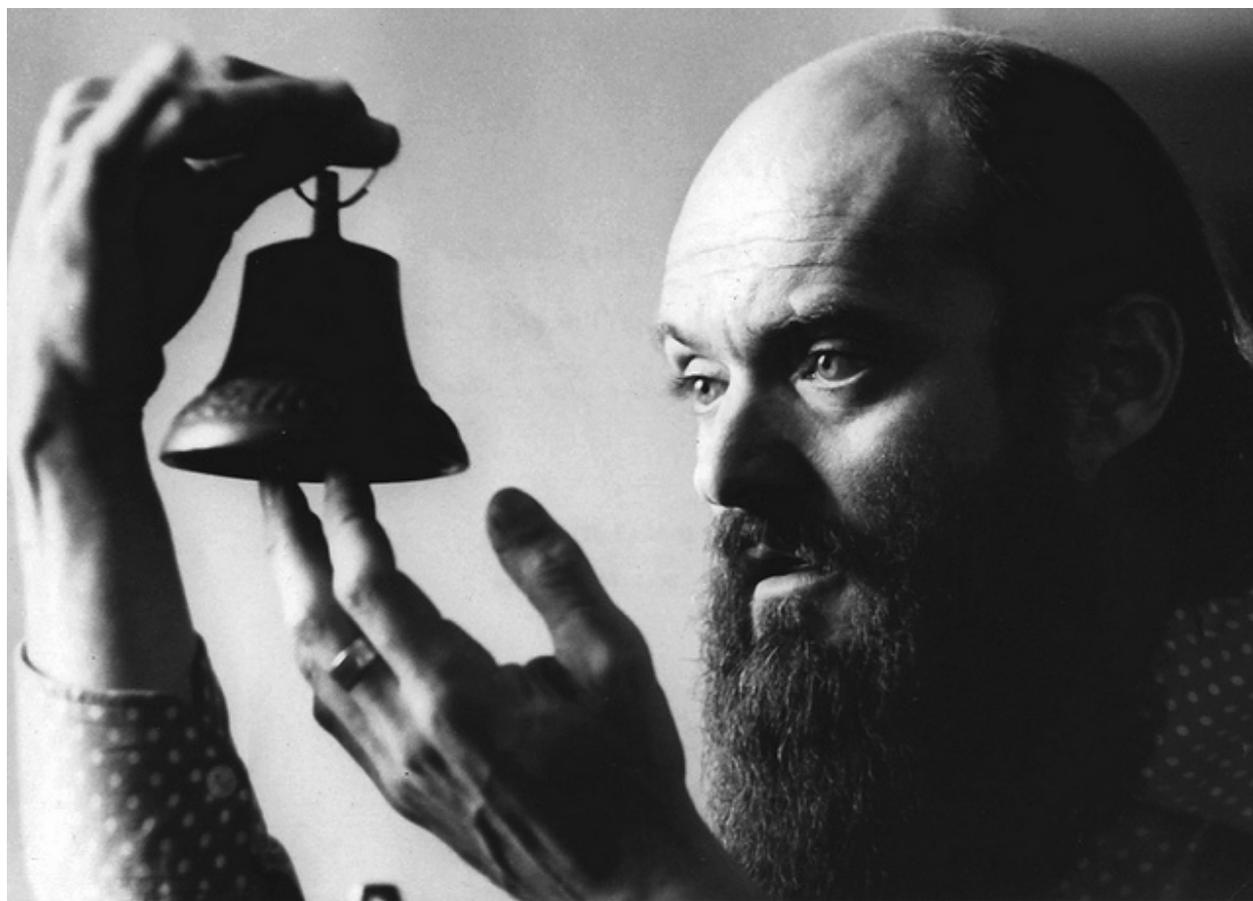
ция» [7, 75].

С.И. Танеев не только исследовал технику *cantus firmus* Средневековья, но и пытался применить западные приемы для обработки отечественного богослужебного напева (данного голоса). Из другого письма узнаем, что он «занимался писанием задач на мелодии

из церковных сборников и желал <...> со временем дойти до того, чтобы быть в состоянии на эти *santus firmus*'ы написать нечто достаточно приличное» [7, 59]. Там же: «Начал с двойного контрапункта во всех интервалах и написал, кажется, 140 маленьких шестиголосных задач, взяв за *santus firmus* русскую песню» [7, 56]. Безвременная кончина не позволила Танееву воплотить контрапунктические приемы из прошлого в творчестве в полной мере. Как же отобразились его начинания спустя столетие?

\*\*\*

Отражение ретро-идей и полифонических приемов, актуализированных С. Танеевым сто лет назад, находим<sup>7</sup> в религиозном творчестве постсоветских композиторов Арво Пярта<sup>8</sup> и Владимира Мартынова<sup>9</sup>. А. Пярт и В.



А. Пярт (фото)

Мартынов пришли к религиозной музыке из «авангарда» 1960–70-х гг., когда в апогее была идея демонстрации исключительности личного «я», порождавшая переусложненность высказывания, что привело к отходу массовой аудитории от

---

восприятия академической музыки. Реакцией на эти негативные явления оказалось стремление к «новой простоте»<sup>10</sup> и к возрождению религиозных основ музыкального искусства. Сначала композиторы русской школы, такие как Дм. Шостакович, Р. Щедрин, А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина, А. Пярт и др. попытались использовать иностилевые заимствования, сопоставляя их с современным языковым мышлением, что привело к появлению интерпретирующего направления – отечественного «модуса» постмодернизма. Затем «ретроидея» проявилась в минимализме, в котором ценностным ориентиром сначала оказалась мистика восточной философии, а позднее – западное Средневековье. Поворот к «новой простоте» в середине 1970-х гг. произошел у целой плеяды композиторов отечественной школы. Среди них были Валентин Сильвестров («Тихие песни», 1974), Арво Пярт («Тривиум», 1976), Эдуард Артемьев («Семь врат в мир Сатори», 1974), Владимир Мартынов («Листок из альбома», 1976), Георг Пелецис («Новогодняя музыка», 1976), Александр Рабинович («Musique triste, parfois tragique», 1976) и др. Характерной особенностью минимализма стала логика «вживания» (термин В. Медушевского) [4, 44] на основе репетитивной техники, пришедшая на смену динамизму непрерывных преобразований, сформированных в барокко, венском классицизме и романтизме. Именно ее в различных вариантах (остинатность, репетитивность с мотивными дополнениями и др.) А. Пярт и В. Мартынов поставили во главу угла религиозного творчества. При этом теория изложения, развития и преобразования темы, воплотившая достижения композиторов XVI–XIX вв. и детально разработанная отечественными и зарубежными музыковедами, вдруг оказалась в одночасье «забыта» и заменена приемами простого повторения тезиса. Репетитивность минимализма ассоциируется, в основном, с медитацией и заклинанием. Пярт и Мартынов были первыми, кто, осознав мистическую альтернативу, сделали выбор в пользу возрождения *христианского молитвенного начала* на основе «новой простоты» и минимализма. При этом христианскую аналогию идее репетитивности они обнаружили в церковном пении Средневековья и в *остинатных* приемах развертывания старинной музыки.



В. Мартынов (фото)

И тогда они пошли «по стопам» С.И. Танеева, начав досконально изучать закономерностей старинного органума, «кантусной» полифонии и строгого стиля Запада. По свидетельству П. Хильера, А. Пярт познакомился, практически, со всей полифонической техникой Средневековья: от григорианики до Ренессанса. «Уроки контрапункта у Пярта включали музыку Палестрины, но это был Палестрина, сокращенный до учебных заданий (примеров) и оторванный от реального опыта музыкальной жизни или религиозной подоплеку <...>. Позднее он вернулся к этой музыке, <...> уйдя гораздо дальше к ее истокам в богослужебном пении. [Затем] он двинулся к раннему развитию полифонии в школе Нотр-Дам, у Г. де Машо и в Ars nova, и потом уже снова обратился к Ренессансу. Среди старых композиторов он изучил Нидерландскую школу, представленную Окегемом, Обрехтом и Жоскеном; это [вновь] привело его к музыке Палестрины» [9, 78]. Огромная исследовательская работа, проделанная Пяртом, дала поразительный результат. Он, как и Танеев, стал сочинять музыку, комбинируя и, одновременно,

переосмысляя с позиций современного автора закономерности средневековой полифонии и характерные жанры прошлого.

В. Мартынов параллельно с Пяртом не только всесторонне изучил особенности западной полифонии и православного строчного пения, но и, подобно Танееву, изложил свой взгляд на них в ряде монографий [1, 2, 3].

А. Пярт, как и Танеев, воплотил в своем творчестве идею духовно-концертной кантаты («Stabat Mater» – 1985, «Magnificat» – 1989 и др.); использовал принцип «околоцерковного» произведения на религиозный текст, актуализируя богослужебные жанры Запада, детально освоенные его предшественником (прим. 2). При этом Пярт, наряду с жанром средневековой

## Пример 2

## Канон покаянен

## А. Пярт

Ода 1

13 4 G.P. 5 6 2 4

S Bo - gu po - byed - nu - yu pyesn po - yom

A Bo - gu po - byed - nu - yu pyesn po - yom

T Bo - gu po - byed - nu - yu pyesn po - yom

B Bo - gu po - byed - nu - yu pyesn po - yom

18 6 7 4 G.P. 2 6 88-90

S yom vo - pi - ya - she mi - luy mya.

A vo - pi - ya - she. Pь mi - luy mya.

T vo - pi - ya - she. Pь mi - luy mya.

B vo - pi - ya - she. P - mi - luy mya.

мессы, акцентируемым Танеевым, («Missa Sillabica» – 1977, «Berliner Messe» – 1992 и др.), претворяет иные духовные жанры – в «Stabat Mater», «Magnificat»; воссоздает жанр страстей Господних («Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Johaniem» – 1982), озвучивает музыкальную версию Канона покаянного («Канон покаянен» – 1997). При этом современный автор опирается на вокально-хоровую интонацию, на старинные приемы имитационно-канонического мышления, возрождаемые Танеевым в задачах и предварительных набросках. В то же время, в отличие от Танеева, культивировавшего

славянский мелос, Пярт базируется на архаике григорианского пения, *напоминающего* православный напев, и на византийском исоне. В его сочинениях модальная ладовость приходит на смену функциональной гармонии, как и предрекал Танеев. Как бы следуя канве идей Танеева, Арво Августович создает аналитические модели (эскизы) композиций и разрабатывает особый язык предварительной записи сочинения. Он применяет, как и его предшественник, математический расчет контрапункта. Развивая эту идею, Пярт математически просчитывает не только контрапункты, но и правила *tintinnabuli*, лежащие в основе его «ретро-стиля»; сверяет с числом интонацию, порядок добавления тонов, присоединения голосов, интервал вступления респосты, тембровое мышление и др.

В. Мартынов, подобно А. Пярту, воплощает в религиозном творчестве жанр «духовно-концертного» произведения, используемый Танеевым в кантатах «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма». Следуя намеченной его предшественником идее «вперед в прошлое», он актуализирует старинные богослужебные жанры Запада в ряде произведений: «Плач пророка Иеремии» (1992), «Magnificat quinti toni» (1993), «Stabat Mater» (1994), «Литания» (2003) и др. Мартынов воплощает в жизнь намеченную в задачах и эскизах Танеева идею соединения православного напева с «кантусной» полифонией. В «Апокалипсисе» он, как Танеев, цитирует православный напев, но воплощает его в масштабном сочинении на основе техники *cantus prius factus* из нидерландской школы, используя многохорность *a cappella*, приемы аддитивности и числовой расчет (прим. 3).

Мартынов, наряду с Пяртом, развивает по логике Танеева идею числового расчета параметров сочинения. В «Апокалипсисе» и «Плаче ...» композитор, применяя числовую символику, вводит тотальный математический расчет не только формы, но и содержания произведения. При этом христианская эмблематика чисел 1, 3, 4, 5, 7, 8, числовое прочтение квинты и

## Пример 3

## Апокалипсис № 16

## В. Мартынов

**A**

До - ме Е - фра - фов

**B**

гра - де свя - тый,

числовые ряды становятся приоритетными в его произведениях («Апокалипсис», «Плач ...», «Stabat Mater», «Осенний бал эльфов» – 1994 и др.). Мартынов почти буквально воплощает идею Танеева о сходстве григорианского и знаменного пения, чередуя пропорциональный канон Запада со строчным пением (Плач ...). Он, как и Танеев, делает предварительные наброски (эскизы) контрапунктических соединений.

Опираясь на мысли своего предшественника, оба композитора в религиозном творчестве идут дальше парадигмы восточно-западного симбиоза, намеченного Танеевым. Пярт и Мартынов воспроизводят пневмоническую интонацию архаичного богослужебного пения Запада, ассимилируя ее на «русской почве». Они оба применяют *простую* исходную попевку-паттерн. При этом Пярт оригинально преобразует количество слогов текста в интервал (1 – унисон, 3 – терция, 5 – квинта и т.д.), одновременно воспроизводя контуры церковного мелоса. А Мартынов выбирает рамочный интервал (ч. 1, ч. 5) и поступенно заполняет его изнутри при повторении, вместе с тем «конструируя» силуэт знаменной попевки. Оба композитора репетитивно-остинатно повторяют «паттерн» на основе числового расчета, аддитивных и зеркально-симметричных добавлений по ассоциации с

молитвенным деланием. Пярт и Мартынов воссоздают модальность в гармонии, долго выдерживают избранный устой, воссоздают бесконечные пропорциональные каноны и имитации в духе Средневековья; претворяют общие или сходные жанры богослужебных песнопений, опираются на принципиально незавершенные формы, типа пассакалии, куплетной, вариационной формы и т. д.

Совместное возрождение Пяртом и Мартыновым давней традиции богослужебного пения, задуманное сто лет назад Танеевым, свидетельствует о возможном повороте современного искусства к прошлому и о воссоздании в нем архаики христианства. Пярт и Мартынов, работая в разных регионах планеты, не сговариваясь, на наших глазах намечают контуры оригинального «ретро-стиля» в произведениях рубежа XX-XXI вв. Его общим ориентиром становятся закономерности религиозной музыки Средневековья, претворяемые в духовно-концертном жанре. При этом музыкальное творчество из сферы «выражения», в формируемом стиле постепенно переходит на позиции «исчисления», как это было в далеком прошлом.

Благодаря творческим находкам А. Пярта и В. Мартынова, идеи С.И. Танеева, задуманные и частично воплощенные им в жизнь на рубеже XIX-XX вв., ныне осмысляются как прикровенное пророчество о новом стиле, который может прийти на смену приоритетам сочинения музыки, сложившимся в эпоху венского классицизма. Глобальный масштаб предвидения указывает на харизматический характер личности и дарования С. Танеева – удивительного провидца и философа, как бы прорицавшего пути развития отечественной академической музыки на многие десятилетия вперед. Его религиозные прозрения и открытия, в основном, отвергнутые современниками, в наши дни оказываются чуть ли не точкой схождения многочисленных исканий композиторов XX в. И актуальной в этой связи представляется оценка творчества Танеева, сформулированная его учеником – Л. Сабанеевым, который задолго до наших дней писал: «Танеевское творчество и труды – не для современников и даже не для ближних потомков. <...> Пройдут годы, и русский классик Танеев станет для истории русской музыки явлением грандиозным, совершенно самобытным и единственным» [8, 22].

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Сергей Иванович Танеев (1856-1915) с золотой медалью (первой – в истории консерватории) окончил [Московскую консерваторию](#) (1875) по классу [фортепиано](#) у [Н. Г. Рубинштейна](#) и по классу [композиции](#) у [П. И. Чайковского](#). Выступал на концертах как пианист-виртуоз и ансамблист. Он — автор 4 симфоний, оперы «Орестея» (1985) и ряда романсов. Танеев создал выдающиеся вокально-симфонические произведения: кантаты «Иоанн Дамаскин» на стихи А. К. [Толстого](#) (1884) и «По прочтении псалма» на стихи А. С. Хомякова (1915), произведения и циклы для хора без сопровождения на стихи русских поэтов, а также около 20 камерно-ансамблевых сочинений: трио, квартеты и квинтеты. Сергей Иванович является первым исполнителем многих фортепианных произведений П.И. Чайковского, в частности – [Второго](#) и [Третьего](#) фортепианных концертов. После смерти Чайковского он доработал его Третий фортепианный концерт, вокальный концерт «Ромео и Джульетта», пьесу «Экспромт» и др.; успешно исполнял собственные сочинения. С 1878 по 1905 год работал в Московской консерватории, с 1881 года как профессор, где вел классы [гармонии](#), инструментовки, фортепиано, композиции, [полифонии](#) и [музыкальной формы](#). В 1885-1889 годах Танеев занимал должность директора Московской консерватории. 14 [апреля 1915](#) Сергей Иванович, уже простуженный, пошел на похороны [А. Н. Скрябина](#), получил осложнение и безвременно скончался 19 июня [1915](#) г.

<sup>2</sup> Сохранилась дружеская переписка В. Танеева с К. Марксом.

<sup>3</sup> Даже следователь Временного правительства Н. Руднев отметил ангельское смирение и высочайшие нравственные качества А.А. Вырубовой. Отвечая на вопросы о чудовищных издевательствах над ней крепостной стражи Петропавловской крепости, Анна Александровна только сказала: «Они не виноваты, не ведают бо, что творят».

<sup>4</sup> С Л.Н. Толстым он регулярно играл в шахматы, но «толстовцем» не стал. Не стал он и марксистом, хотя его брат В.И. Танеев намеревался вместе с К. Марксом «освободить» рабочий класс в России. А.П. Чехов лично выписывал ему рецепты (один из них сохранился в музее Клина).

<sup>5</sup> По воспоминанию современника, князь «Н», опоздав на урок к Танееву, стал оправдываться: «Сергей Иванович, у меня вечером прием, пришлось пойти в парикмахерскую завиваться». С.И.: «А не пора ли вам, батенька, развиваться?»

<sup>6</sup> Когда ему говорили: «Сергей Иванович, вы – наша совесть», он отшучивался: «Вот теперь я знаю, почему мне так совестно».

<sup>7</sup> Возможно, параллели с исканиями Танеева возникли у них неосознанно и отразили многолетний путь развития музыкального искусства в XX в. Но резонанс идей очевиден.

<sup>8</sup> Арво Августович Пярт (1935) – эстонский композитор православного вероисповедания, получивший образование в бывшем СССР. Он окончил Таллиннскую консерваторию по классу сочинения у Хейно Эллера (1963), в свою очередь – ученика А.К. Глазунова, затем преподавал в Таллиннской консерватории. В 1980 г. А. Пярт эмигрировал на Запад, где живет и работает до настоящего времени. Среди его работ основное место занимают произведения на духовную тему в жанрах европейской традиции. Это – сочинения для голоса, для голоса с оркестром (ансамблем), для оркестра и ансамбля. Композитор – почетный член Королевской шведской музыкальной академии. А. Пярт получил премию «Грэмми» в категории «Лучшее современное произведение» за «Канон покаянен».

<sup>9</sup> Владимир Иванович Мартынов (1946) – российский композитор православного вероисповедания, окончил Московскую консерваторию по классу композиции у Н. Сидельникова (1970). В. Мартынов увлекался русским фольклором, изучал восточные религии и культуры, христианство Востока и Запада. В начале 1980-х гг. в творчестве Мартынова произошел перелом: он отказался от установок «авангарда» и обратился к «новой простоте». В настоящее время В. Мартынов – автор ряда вокальных и вокально-инструментальных сочинений на духовную тему, получивших большую известность («Апокалипсис», «Requiem», «Плач пророка Иеремии» и др.). Он опубликовал восемь монографий, в которых изложил взгляды на христианство, на проблемы богослужебного пения, на композиторское и иные виды творчества. Мартынов является лауреатом Государственной премии России (2003).

<sup>10</sup> В поставангардный период «новой простотой» стали именовать простую (по фонике), диатоническую музыку, «развитие» в которой не было связано с репетитивным (дословным) повторением паттерна. С этим пониманием «новой простоты» Гроув идентифицирует творчество Гурецкого, Пярта, Тавенера [6, 561].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Мартынов, В. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси – М. : Прогресс-Традиция : Русский путь, 2000. – 224 с.
2. Мартынов, В. Конец времени композиторов – М. : Русский путь, 2002. – 296 с.
3. Мартынов, В. Зона opus posth или рождение новой реальности – М. : Классика XXI, 2005. – 287 с.
4. Медушевский, В. Музыка вживания // Musiqi dünyasi. – 2001. – № 1–2. – С. 44–58.
5. Медушевский, В. Почему полифония? Тайна пророческого служения Танеева // Выступление на научных чтениях «С.И.Танеев и музыкальная Москва». 17–19 июня 2015 года, Москва. – Рукоп.
6. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. – М. : Практика, 2001. – 1095 с.
7. П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. Сост. и ред. В.А. Жданов – М.: Госкультпросветиздат, 1951. – 555 с.
8. Сабанеев, Л. Воспоминания о Танееве. – М.: Таир, 2014. – 269 с.
9. Hiller, P. Arvo Pärt – N.Y. : Oxford Univ. Press Inc., 2002. – 219 p.