

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ О С. ТАНЕЕВЕ

1. Из письма С. Танеева к В. Метцлю

...В музыке инструментальной можно усмотреть два главных принципа композиции:

а) Принцип ритмической группировки, который в совершенстве выражен в классической камерной (преимущественно квартетной) музыке. Здесь господствуют чрезвычайный порядок в ритмическом соотношении голосов, в их распределении по группам, в разной комбинации этих групп; симметрия в расположении их, ясная расчлененность, чрезвычайно целесообразное в этом смысле употребление пауз и т. п. Здесь мы имеем дело с формами пластическими, ясно расчлененными и очерченными, которым аналогичными в природе являются формы существ органических: растений и в особенности высших животных. Здесь господствуют порядок, симметрия, целесообразность отдельных частей органа и определенность их соотношений.

Этот принцип в конце XVIII века получил полное свое выражение в музыке. Сочинения Моцарта, включая и оперы, все на нем построены. И в своих симфонических поэмах Лист, например, в этом отношении руководится тем же принципом; разверните партитуру Чайковского—и там Вы увидите полное его применение. Бетховен, Мендельсон, Лист, лишь отчасти Вагнер, Чайковский—все это последователи того же принципа.

б) Наряду с этим есть другой принцип, появившийся в инструментальной музыке позднее, приобретший в последнее время, особенно в Германии, господствующее значение и впервые широко примененный Вагнером в его последних сочинениях. Здесь отсутствует ритмическая группировка, и во всяком случае не она служит руководящей нитью при сочинении. Симметрия и ясная разграниченность уступают место неопределенности очертаний. Голоса часто движутся без передышек, паузы в них или вовсе отсутствуют или располагаются без определенного порядка. Взамен пластичности форм—расплывчатость. Здесь аналогии в природе мы должны искать среди явлений мира неорганического: глыбы скал, облака, туманы, вид безграничного моря и т. п.

Каждый из этих принципов может найти применение в произведении современного музыканта; несомненно, что в инструментальной музыке первый из них должен господствовать: при отсутствии текста в ней вряд ли допустимо сплошное применение второго (разве в симфо-

47

100 —

раля 1820-го года к издателю Зимроку, который пишет о своем сочинении, называя его: «Grosse Veränderungen über einen bekannten Deutschen—welche ich Ihnen indess nicht zusagen kann». Автор биографии при этом поясняет: Deutscher war nach dem Sprachgebrauch dasselbe wie Walzer. Об этом можно упомянуть в дополнительных поправках к 3-му выпуску.

Из той же книги я узнал, откуда идет обвинение Бетховена в якобы неблагозвучных сочетаниях для фортепиано, именно в тех местах, где руки удалены одна от другой и захватывают крайние регистры фортепиано. Сочетания эти, по моему мнению, никоим образом не могут быть названы неблагозвучными, в особенности в р. они имеют какую-то особую звуковую прелесть (например), заключительные такты в экспозиции и репризе 1-й части сонаты ор. 101, в adagio сонаты ор. 106 и т. д., таких примеров очень много).

Кроме того, эти случаи находятся в тесной связи с регистровой Бетховена, с постоянной и планомерной сменой широкого и тесного ведения крайних голосов, внезапными или постепенными переходами от близко лежащих крайних голосов к их широкому расположению, что мы можем проследить, например, также в его камерных вехах: струнных квартетах, фортепианных ансамблях и т. п. (при свидании с Вами об этом можно подробнее переговорить). Но это последнее обстоятельство, повидимому, мало обращало на себя внимание «критиков», и в ясно выраженных художественных намерениях Бетховена они, по своей обычной близорукости, усматривали мнимые следы ослабления слуха автора.

Из упомянутой мною книги видно, что об этом, повидимому, первый начал говорить Рейнеке в книге о сонатах Бетховена (на стр. 89; нет ли у Вас этой его книги?), но он скромно называет такие комбинации неблагоприятными в звуковом отношении: «was der Klangwirkung nicht günstig ist». Этот несправедливый, но осторожно выраженный упрек посредственного композитора обратился в книге Беккера (бывшего оркестровым музыкантом и вряд ли много смыслящего в фортепианной игре) в «акустические мерзости», которые будто бы встречаются у Бетховена,—фраза, которую, если не выпустить вовсе, то следовало бы в переводе, по крайней мере, смягчить, сказав: акустические недостатки или что-нибудь подобное.

Преданный Вам С. Танеев

Это впервые публикуемое письмо С. Танеева адресовано Д. Шору—видному московскому пианисту и педагогу, ученику В. Сафонова, по классу которого он в 1889 году окончил Московскую консерваторию. С 1892 года Д. Шор являлся участником организованного им «Московского трио» (совместно со скрипачом Д. Крейном и виолончелистом Р. Эрлихом), пользовавшегося большой популярностью в России и за границей. В 1912 году Д. Шор организовал в Москве «Бетховенскую студию»—концертно-издательское общество. В течение ряда лет выступал с лекциями по истории музыки в Москве и провинции.

В письме С. Танеева упоминается третий выпуск книги Пауля Беккера «Бетховен» (издана была «Бетховенской студией» в Москве в 1915 г. Авторизованный перевод с немецкого Г. Ангерта под редакцией Д. Шора).

Работа К. Рейнеке «Die Beethoven'schen Claviersonaten. Briefe an einen Freund» вышла вторым изданием в Лейпциге в 1897 году.

Черновик письма хранится в архиве С. Танеева в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину (кн. пост. № 2251).

нических) поэмах). Форма же симфонии трудно мирится с бесформенностью очертаний.

Вы, живя в Германии и под влиянием теперешней музыки, усвоили себе второй принцип и совершенно не занялись первым. Ваша симфония служит этому свидетельством. Вот почему Никиш и говорил, что в ней нет настоящей оркестровой полифонии—именно эта полифония нераздельно связана с принципом группировки.

Когда Вы писали концерт, то неизбежно должны были при оркестровом сопровождении солиста обращаться к применению первого принципа, и тут сказались Ваша неподготовленность и односторонность Вашей техники. Вы себя чувствуете стесненным в такого рода сочинении, и это отразилось на концерте. Вы, говоря о своих недостатках, указываете на недостаток самобытности и вообще, подобно всем современным молодым музыкантам и музыкальным критикам, останавливаете свое внимание на вопросах чувств, настроений и т. п. и думаете больше о психологии, музыкально же техническую сторону оставляете без внимания.

Прежде чем говорить, что у Вас мало самостоятельности, позабейтесь о том, чтобы приобрести полное господство над музыкальным материалом, сделайте мастером своего дела и притом неодносторонним, на что у Вас есть все данные. Спуститесь с метафизических высот в прозаическую область техники, не отбрасывайте от себя «партитуру концерта Бетховена со словами: «разве теперь так можно писать», а сядьте за эту партитуру и научитесь из нее, как надо распоряжаться ритмической стороной музыки, усовершенствуйте себя в этом направлении; тогда, быть может, окажется, что и вопросы о чувствах, настроении и самобытности разрешатся сами собою...

Отрывок из письма к В. Метцлю представляет большой интерес, как эстетический эскиз, дополняющий музыкально-теоретическую концепцию С. Танеева, изложенную и обоснованную в его «Подвижном контрапункте строгого письма» и «Учении о канонах».

Мысли С. Танеева о принципах композиции инструментальной музыки опираются на опыт классиков. В их творениях С. Танеева неизменно восхищала глубина содержания, выраженного в законченной, пластически стройной форме.

Излагая требования, предъявляемые к современным композиторам, С. Танеев решительно высказывался против бесформенности и расплывчатости симфонических сочинений, в которых нарушен основополагающий композиционный принцип, обуславливающий равновесие частей, определенность их соотношений.

Публикуемый отрывок сохранился в виде собственноручно сделанной С. Танеевым выписки.

В. Метцль—композитор. В 1898—1900 гг. был учеником С. Танеева. Вскоре уехал в Берлин. Публикуемый отрывок хранится в архиве С. Танеева в Доме-музее

П. И. Чайковского в Клину (шифр 2494/384). Датируется примерно 1907—1909 гг.

2. Письмо С. Танеева к Д. Шору

25 окт[ября] 1914.

Многоуважаемый Давид Соломонович, объясняю слову «Deutscher», затруднявшему нас в Дюлькове, нашлось. В биографии Бетховена, начатой Тайером и законченной Риманом, в IV томе на стр. 196 приведена фраза из письма Бетховена от 16 фев-

48

3. «День рождения композитора»
Балет

Этой музыкальной шуткой С. Танеев поздравил Чайковского в день его рождения—25 апреля 1892 года. Используя темы разных сочинений Чайковского, С. Танеев остроумно соединяет их в контрапунктических комбинациях.

Сцена 1-я. Композитор в серебряном венке принимает поздравления от лиц, близко ему знакомых.

Andantino (C-dur, 2/4). Входит Мария. (Тема 1) [начало ариозо Марии «О милый мой...» из оперы «Мазепа»].

Приближение князя (мужа Татьяны). (Темы 1 и 2) [тема 2—в басу, начало арии князя Гремина «Любовь все возрасты покорны» из оперы «Евгений Онегин»].

Входит князь, желающий сыграть композитору ф.-п. фантазию. (Темы 1 и 3) [тема 3—в басу, вторая тема из Концертной фантазии для фортепиано ор. 56].

Мария вступает с ним в разговор. (Темы 1 и 3).

Франческа да Римини влетает на облаке. (Темы 1 и 4) [в верхнем голосе—тема рассказа Франчески из симфонической поэмы «Франческа да Римини»].

Уходящий Германа, исчезает. (Темы 4 и 5) [тема 5—в среднем голосе, отрывок из партии Германа «Могу ли день прожить...» из оперы «Пиковая дама»].

Входит пастушок. (Тема 6) [в басу, начало партии Милослава «Не буду больше скромным» из оперы «Пиковая дама»].

Присутствующие замечают пролетающего журавля очень больших размеров. (Темы 6 и 7) [тема 7—в басу, половинными нотами в октаву, украинская песня «Журавель», использованная в финале Второй симфонии].

Герман вспоминает о Лизе, князь о Татьяне, рыцарь о Нолянте. (Темы 7, 2, 8 и 9) [тема 8—начало ариозо Германа «Я имени ее не знаю» из оперы «Пиковая дама», тема 9—из ариозо Водемона «Чудный первенец творенья» из оперы «Иоланта»].

Росо рій тавзо. Пролетает второй журавль меньших размеров (тема 7 в среднем голосе четвертями).

Входит 2-й князь (женех Лизы), здоровается с 1-м князем и не расстается с ним до конца вечера. (Темы 7, 10 и 2) [тема 10—начало арии князя Елецкого «Я вас люблю...» из оперы «Пиковая дама»].

Приближение Орлеанской девы. (Темы 7, 10, 2 и 11) [тема 11—из арии Иоанна «Так вышнее назначило избранье» из оперы «Орлеанская дева»].

Герман признается в любви. (Темы 10, 2, 11 и 5).

Пролетает журавль, совсем маленький. (Темы 10, 2, 11 и 7) [тема 7—в среднем голосе, восьмыми].

Presto (3/4). Герман не доканчивает своего объяснения, прерванный М-р Трике, торпливо бегающим. (Тема 12) [из куплетов Трике из оперы «Евгений Онегин»; тема появляется имитационно в трех голосах на фоне тремоло в басу].

Vivace (3/4, потом 3/1 и 2/4). М-р Трике начинает петь куплет [тема 12 в увеличении].

Неожиданно врывается толпа детей. Галоп детей. (Темы 12 и 13) [тема 13—в верхнем голосе, из балета «Щелкунчик»; детский галоп и вход родителей].

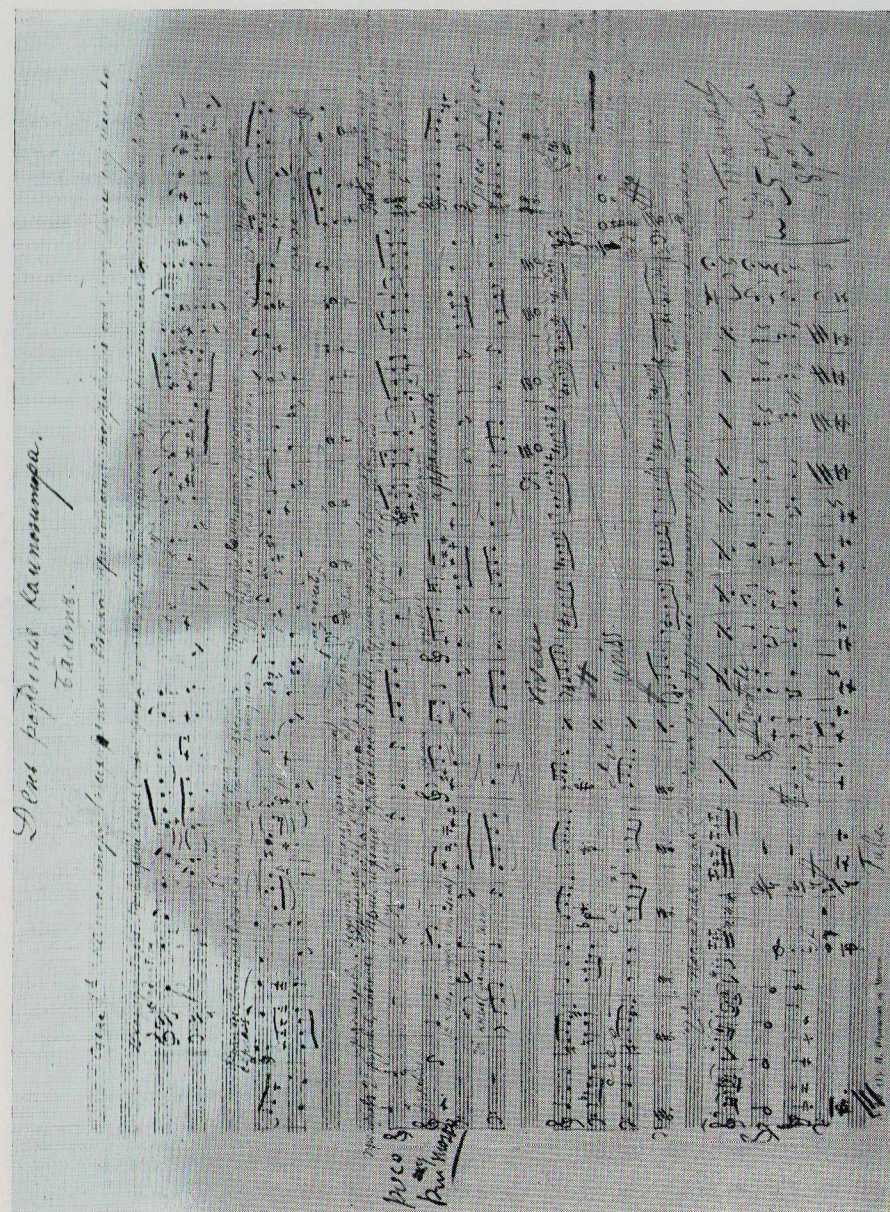
2-я и последняя сцена. Апофеоз. Влетает стая журавлей и начинает кружиться вместе с детьми. (Темы 13 и 7) [тема журавля вступает сначала в басу (Tuba), затем—на октаву выше (Tromboni), в третьем такте—еще на октаву выше и в четвертом—во второй октаве (Trombe)]. Занавес.

Рукопись хранится в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину.

Подготовил к печати Гр. Бернандт



С. И. Танеев
Публикуется впервые
(Из собрания Центрального Музея музыкальной культуры им. Глинки)



Автограф С. И. Танеева
(Послание ко дню рождения П. И. Чайковского — музыкальная шутка)

105