

С. ТАНЕЕВ

ИЗ КОНСЕРВАТОРСКИХ ЛЕКЦИЙ

От редакции

Впервые публикуемые конспекты консерваторских лекций С. Танеева по курсу контрапункта и о формах оратории представляют большой интерес. Конспект начала вступительной лекции по контрапункту относится, по видимому, к лету 1891 года, когда Танеев готовил этот курс для студентов-композиторов Московской консерватории. Здесь Танеев излагает свои взгляды на композиторское мастерство и его значение в художественном творчестве. Танеев развивает мысль о первостепенной роли содержания в музыке, подчеркивая в связи с этим значение художественного мастерства, без полного овладения которым невозможно реалистическое воплощение жизненных явлений специфическими средствами искусства.

Лекция о формах оратории предназначалась С. Танеевым для введенного им в учебный план Московской консерватории в 1897 году курса форм. Вероятно, к этому году относится и запись конспекта.

В публикуемой лекции четко выявлена практическая направленность курса. Особенно интересна мысль Танеева о создании непрерывно обогащающейся музыкальной формы в соответствии с развитием музыкальных образов произведения; одним из мощных средств такого обогащения служит полифония.

Конспекты лекций С. Танеева публикуются по рукописным подлинникам, хранящимся в Государственном Доме-музее Чайковского в Клину. Лекция о формах оратории печатается с незначительными сокращениями (оговоренными в тексте). Конспекты лекций С. Танеева подготовил к печати Ф. Арзаманов.

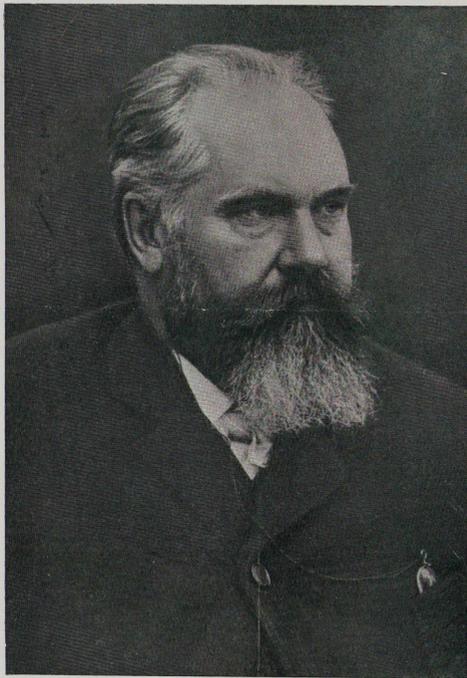
Прежде чем приступить к первым упражнениям классным, я хочу дать общее понятие о том предмете, которым будем заниматься. Вопросы: что такое контрапункт, какое место он занимает в числе других наук о музыке, какую пользу принесет его изучение.

Специальные классы теории музыки имеют целью подготовить учащихся к тому, чтобы они были композиторами, дают им возможность овладеть техникой музыкального сочинения. Овладев ею, они могут или быть композиторами, или быть учителями.

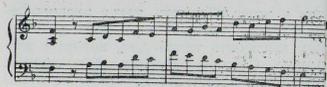
В каком случае они могут стать композиторами? Только в том, если они владеют творческим даром, творческой силой — способностью, которая по степени ее присутствия в человеке называется та-

лантом или гением. Творческая сила не у всякого есть, не всякий может быть композитором, она дается природою. Но простого обладания этой силой далеко не достаточно для того, чтобы сделаться композитором.

Всякий художник в своих произведениях воспроизводит душевные состояния и волнения. В художественном произведении открывается внутренний мир их творца. Но, обнаруживая свою духовную жизнь в художественном произведении — посредством или слов (поэзия), или музыкальных звуков, или вещества (скульптура, живопись), художник вступает в область, имеющую свои условия, свои законы, с которыми он должен необходимо сообразоваться. Если я строю дом, то моя фантазия ограничивается материа-

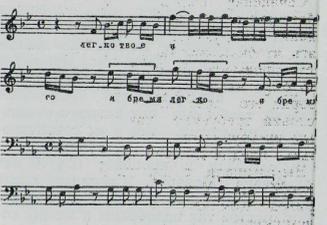


С. И. Танеев



Значение текста в хоровых номерах оратории. Строение хоровых форм находится в зависимости от текста и им обуславливается. При сочинении на какую-либо фразу текста надо иметь в виду, какие отдельные слова или группы слов могут быть в тексте повторены. Напр.

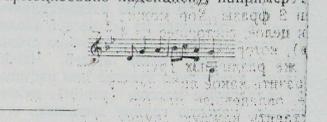
Мелодия должна быть так сочинена, чтобы части ее, соответствующие частям текста, могли также повторяться отдельно от целой мелодии. Они должны быть ясно разграничены в ритмическом отношении, для чего лучшее средство — паузы:



Эти частицы служат материалом для тематической работы, для полифонии и термидий, новых отделов и т. п.

Повторения их [этих частиц] могут и более или менее точно прилежаться к звуковому содержанию, или быть с ним сходными только в ритмическом отношении.

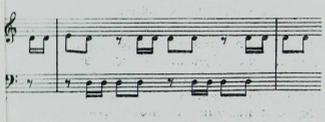
NB. Очень выгодны такие темы, которые делятся на несколько ясно разграниченных частей, в особенности, если начало их построено на каденции (может быть гармонизовано каденцией), например:



¹ Потного примера в авторском тексте нет.
² Приведен пример из 7-го номера «Мессии» Генделя.

Композиторы обыкновенно пользуются ими для того, чтобы начало темы в одном голосе (совпадало) с окончанием в другом. Перерыв в теме удобен еще потому, что продолжение темы можно перенести другому голосу (альт — тенор).

Они делают возможным вставлять в иде повторения мотивы, оркестровые интермедии, которые или сменяют мотивы хора, или же составляют с ним имитацию ритмическую. Мессия [№ 50]:



[Далее Танеев излагает вопрос о тонико-доминантном соотношении между имитирующими голосами, получившем большое распространение у классиков и удобным для регистров отдельных голосов.]

Когда приходится употреблять мелодию в тональности или слишком высокой, или слишком низкой для голоса, тогда могут быть некоторые ноты в мелодии перенесены в другую октаву. Например, какая мелодия (из Мессии № 3¹) в басу излагается второй раз в E-dur несколько иначе:



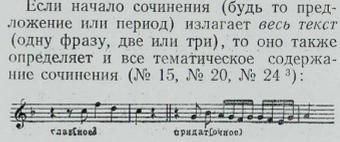
Такие изменения всегда допустимы.

Так как соединение всех голосов хором наиболее полная в звуковом отношении комбинация, то полный хор, особенно в начале сочинений большого объема, следует употреблять с крайней осмотрительностью. Если начинает весь хор, это не должно длиться слишком долго. Можно начать разделенным хором или даже одним голосом. Ранее окончания хор должен соединиться в одну массу, за вступлением полного хора надо очень внимательно наблюдать, чтобы их симметричными, прерывать паузы, чередовать с фразами отдельных голосов, согласовать с разграничениями музыкальных отделов, вообще заботиться о том, чтобы не расточить сразу все богатство хоровой звучности и не ослабить впечатления хода сочинения. (Мессия, № 15²).

¹ Здесь Танеев привел пример не из 3-го, а 1-го номера «Мессии».

2 раза Гендель начинает 1-ю фразу (гоммофонную) трехголосно, только в последний раз всем хором.

Исключения: Мессия, Аллилуйя. Если начало сочинения (будь то предложение или период) излагает весь текст (одну фразу, две или три), то оно также определяет и все тематическое содержание сочинения (№ 15, № 20, № 24³):

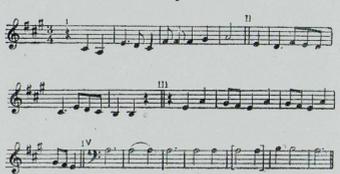


Если в начале сочинения изложена только часть текста (одна фраза или две), то изложение остального текста вносит новое тематическое содержание.

Здесь возможны два случая:

1) Новое тематическое содержание образует самостоятельные отделы (один или два, смотря по количеству фраз текста), которые находятся в начальном отделе или в отношении побочной партии, или заключительной, или их обеих. В этом случае должна быть реприза с повторением главного отдела и второго (+3?) в главном тоне. Иногда обе части сочинения повторяются два или три раза с изменениями тональности во втором отделе (№ 39); № 6, № 12 (три темы, 2-я реприза).

2) Новые музыкальные фразы вступают в контрапунктические соединения с предшествующими и разрабатываются то все вместе, то по очереди. № 3⁴:



NB. При сочинении мелодий надо иметь в виду, что слова тогда ясно слышны в голосе, когда другой голос исполняет пассажи на одном слоге.

² Повидимому, Танеев имеет в виду № 17.
³ Танеев цитирует здесь № 26.
⁴ Цитируется № 4.

юм: я могу выдумать такое расположение частей, которое не может устоять, могу выстроить такой дом, который развалится. Сочиняя музыку для голоса, мне нужно остерегаться, чтобы не написать чего-либо, что невозможно спеть; для инструмента — что невозможно сыграть.

Для всего этого требуется знание. Чем явление, которое я [воспроизвожу], ложнее, тем более знания мне требуется. Возьмем какое-нибудь музыкальное произведение (пример). Что мы слышим? 30-1-х, прекрасные звуки, которые нас поразивают. Во-вторых, разбирая впечатление, полученное от них, замечаю, что они имеют определенное настроение — мягкости, нежности. Это эстетическая сторона. Теперь обратим внимание на техническую.

Сочинение написано для ф-п. Это обстоятельство требует от художника знания инструмента, умения так написать, чтобы можно [и] удобно было исполнить произведение. Если бы сочинение то было написано для оркестра, то от автора его предполагалось бы знание слов, требуемых как каждым отдельным инструментом, так и их совокупностью, — предмета науки инструментовки.

Вы слышали в прошлом году II акт Юн-Жуана Моцарта. Сравните сцену трио Командора и трио A-dur. Звуки инструментов так подобраны и между собой скомбинированы, что звучность их в бени сценах соответствует настроению. Трио Командора — в оркестре мрак, ромбона, медленные ноты (в 1-й раз ступают), звук мрачный, тяжелый. Художник именно выбрал те звучности, ко-

торых характер соответствует данному настроению. Возьмем сцену трио A-dur. Все инструменты преобразуются. Они начинают звучать нежно, мягко, воздушно. Получается впечатление (от одного только характера их звука), вполне гармонирующее со всей обстановкой этой сцены, происходящей в теплую южную ночь между людьми, волнуемыми нежными чувствами любви и проч. Такое употребление оркестра и пользование звучностью есть высшее искусство оркестровки. Если вам случилось слышать произведения Вагнера, то вы могли заметить разнообразие красок и их соответствие с требованиями настроения. Звук оркестра может быть мрачным, торжественным, нежным, ласкающим и проч.

Умение заставлять звучность оркестра быть выразительной есть высший предел искусства оркестровки. Для того, чтобы достигнуть такого искусства, нужен долговременный и упорный труд. Следует прислушиваться к оркестровым произведениям, давать себе отчет в тех впечатлениях, которые слышатся на вас производят, накопить таким образом большой запас наблюдений, которые художнику приходится накапливать в течение всей своей жизни.

Но это высшее искусство выразительности оркестровой звучности предполагает еще целый ряд знаний, касающихся технической части: объем инструментов, способ игры, удобство исполнения и проч. Таким образом, те знания, которые касаются инструментовки, распадаются на два отдела: знание элементарных условий инструментовки и затем искусства выразительности...

ФОРМЫ ОРАТОРИИ

(Из конспекта лекций о вокальных формах)

Текст. Текст должен быть кратким: 1, 2 или 3 фразы. Хор можно рассматривать, как целое, состоящее из 4-х частей (голосов), которые представляют собою столько же различных групп людей. Чтобы изразить какое-либо чувство или настроение, овладевшее массой (хором), нужно оставить каждую группу выражать его. Одно из средств — дать всем одинакий ритм и заставить слова выговаривать в одно время.

Но такое полное соединение всех голосов, если будет продолжаться долго, делается монотонным. Отсюда необходимость другого способа употребления хора — контрапунктического. Этот последний дает возможность каждому голосу спеть ту мелодию, которая выражает данное настроение, и таким образом извлечь из хора наибольшую выразительность, на какую он способен.

В контрапунктических сочинениях мелодии часто сочиняются не в том порядке, в каком появляются. Если мелодии, являющиеся отдельно, должны впоследствии соединиться, то их надо сначала сочинить в их соединении, потом уже излагать отдельно.

[Далее Танеев показывает, как развиваются темы в одном из номеров «Мессии». Какой номер он имел в виду, установить не удалось.]

Реприза 1 (краткое изложение 1-й темы), интермедия в 2 такта, 2-я тема в g, появляющаяся только в 2-х голосах, заключительная партия в главном тоне (часть модуляционная субдоминанта), которой отделы следуют в том порядке, как и в репризе — 2-я реприза, 3-я ре-

приза: 1-я тема в наиболее полном изложении (обратить внимание на градацию звучности в изложении 1-й темы).

2-я тема в усложненном изложении; заключительная партия с расширением конца.

[Среди следующих далее набросков две мелодии Танеева представляют интерес. Первая — о полифоническом развитии и вторая — о гомофонном основе ораториального хора.]

[I]... Первое двухгол[осное] контрапунктическое соединение мелодий обусловливает и дальнейшее контрапунктическое содержание сочинения (№ 19).

[II]... Голос, излагающий тему, обыкновенно заканчивает ее каденцией. Второй контрапункт к теме часто кончается вместе с ней также каденцией.