

Л. КОРАБЕЛЬНИКОВА

С. И. *Ш* АННОВ

В

МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

Ш

Л. КОРАБЕЛЬНИКОВА

С. И. ТАНЕЕВ В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ

Издательство «МУЗЫКА»
Москва, 1974

78 С
К 66

*Светлой памяти
руководителя и друга
Н. В. ТУМАНИНОЙ*

© Издательство «Музыка», 1974 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

История музыкальной культуры неотделима от истории профессионального музыкального образования. Создание первых русских консерваторий в Петербурге и Москве оказало огромное воздействие на дальнейшее развитие композиторского творчества, исполнительства, музыкального театра, музыкальной науки и педагогики в России, сыграло решающую роль в творческой судьбе таких представителей отечественного музыкального искусства, как П. И. Чайковский и Н. А. Римский-Корсаков, Г. А. Ларош и Н. Д. Кашкин, С. И. Танеев, А. К. Глазунов, А. К. Лядов, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин. Актуальной задачей советского музыкознания представляется исследование истории русского музыкального образования, многие традиции которого не потеряли значения для современности. В частности, примечательной традицией было участие в педагогической работе выдающихся композиторов и музыкантов-исполнителей.

Один из самых значительных и ярких представителей дореволюционного музыкального образования и педагогики — Сергей Иванович Танеев (1856—1915) — в течение четырех десятилетий был неразрывно связан с Московской консерваторией. В музыкальной биографии Танеева — ученика консерватории с первых дней ее существования, затем профессора по музыкально-теоретическим дисциплинам и фортепиано и, наконец, директора и активного деятеля — отразились важные этапы истории консерватории.

Настоящая работа посвящена анализу музыкального образования в Московской консерватории в 1866—1905 годы и выявлению роли Танеева в процессе становления и развития этого учебного заведения.

Для исследования названной темы потребовалось обращение, наряду с ранее публиковавшимися материалами, к большому количеству рукописных источников. Это, прежде всего, творческий архив С. И. Танеева, находящийся в основном в трех хранилищах: Государственном доме-музее П. И. Чайковского в Клину (ГДМЧ), Центральном государственном архиве литературы и искусства (ЦГАЛИ), Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки (ГЦММК). В двух последних учреждениях находятся также архивы Московской консерватории и Русского музыкального общества (РМО). В работе использованы материалы и личных архивов деятелей консерватории и учеников Танеева — Н. Г. Рубинштейна, К. К. Альбрехта,

А. Н. Губерт, Н. Д. Кашкина, В. А. Булычева, Я. В. Вейнберга, С. В. Евсеева, П. Н. Ренчицкого, А. В. Станчинского, Ю. Д. Энгеля, Б. Л. Яворского (ГЦММК), издателя и музыкально-общественного деятеля М. П. Беляева (там же), С. В. Смоленского (ЦГИАЛ — Центральный государственный исторический архив в Ленинграде). Значительная часть перечисленных материалов никогда не публиковалась и не исследовалась.

Особый интерес представляют использованные здесь дневники Танеева за 1895—1909 годы (подлинники в ГДМЧ), которые подготовлены автором к печати. Отметим также ученические работы Танеева с многочисленными пометками Чайковского, материалы педагогической и организационно-руководящей деятельности Танеева в консерватории, а также документы консерваторского архива — программы, протоколы заседаний Художественного совета и т. д.

Часть работы выполнена по плану Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки, руководство и коллектив которого автор искренно благодарит.

За советы при подготовке работы, а также ее обсуждении на заседаниях Сектора истории музыки народов СССР Института истории искусств автор приносит глубокую

благодарность

В. А. Васиной-Гроссман, Ю. В. Келдышу, О. Е. Левашевой, Н. А. Листой, В. В. Протопопову, Ю. А. Фортунатову.

Автор признателен за содействие и помощь заведующей рукописной секцией Государственного дома-музея П. И. Чайковского К. Ю. Давыдовой и сотрудникам Центрального государственного архива литературы и искусства.

Глава I. ТАНЕЕВ —УЧЕНИК КОНСЕРВАТОРИИ (1866—1875)

Торжественное открытие Московской консерватории состоялось 1 сентября 1866 года. После речей, произнесенных Н. Г. Рубинштейном, представителями дирекции Московского отделения РМО, будущими профессорами — Ф. Лаубом и П. И. Чайковским, состоялся музыкальный вечер [1]. В программу его были включены камерные сочинения Бетховена. Однако, вспоминает Н. Д. Кашкин, «Чайковский решил, что первую музыкой во вновь открытой консерватории должна быть музыка Глинки, а потому сыграл сам наизусть увертюру из «Руслана и Людмилы»... Все остались в высшей степени довольны, в особенности мыслию, им руководившею, хотя и самое исполнение было хорошо» [2].

На следующий день начались регулярные занятия в Московской консерватории.

Учащихся в первом учебном году насчитывалось 150 человек. Контингент был чрезвычайно пестрым во всех отношениях: и по возрасту, и по уровню подготовки, и по социальному происхождению. В первые годы существования в консерваторию принимались все без исключения желающие, и испытания проводились лишь для распределения по классам [3].

В архивных документах зафиксирована различная сословная принадлежность учеников (сын зубного врача, жена действительного статского советника, мещанин и т. д.). Большая разница была между воспитанниками в возрасте (по правилам могли быть приняты молодые люди от 14 лет), и в уровне подготовки (некоторые ученики ранее занимались в Музыкальных классах или у частных педагогов, другие начинали буквально «с азов»).

[1] Об открытии консерватории см. в кн.: Московская консерватория. 1866—1966. М., 1966, с. 35.

[2] Кашкин Н. Д. Воспоминания о П. И. Чайковском. М., 1954, с. 30.

[3] Оповещения о приеме в консерваторию см.: «Московские ведомости», 1860, 21 июня; 1869, 25 июля.

Одним из первых учеников, поступивших в консерваторию, был С. И. Танеев. Его музыкальные способности проявились в раннем возрасте; с пяти лет он начал обучаться музыке. В архиве музыкального критика Ю. Д. Энгеля хранится черновой автограф Танеева — автобиография [1], написанная, очевидно, связи с издававшимся Энгелем Музыкальным словарем. Сергей Иванович указывает: «До поступления в консерваторию учился фортепианной игре в городе Владимире у В. И. Возницыной, Полянской, и в Москве у М. А. Миропольской, ученицы Н. Г. Рубинштейна».

Николай Дмитриевич Кашкин, один из ближайших сотрудников Н. Г. Рубинштейна, преподававший в Московской консерватории со дня ее основания в течение свыше тридцати лет, сообщает в своих воспоминаниях о Танееве: «Я случайно находился при том, когда г-жа Миропольская привела своего маленького ученика... Вероятно, мальчик играл не раз какие-нибудь технические упражнения и

гаммы, по во всяком случае эта сторона обратила на себя особого внимания, зато когда он сыграл Gondellied fis-moll из второй тетради Lieder ohne Worte Мендельсона, то сомневаться в его талантливости было уже невозможно, ибо в ребенке чувствовался будущий артист. Н. Г. Рубинштейн тут же дал совет поместить мальчика немедленно в консерваторию, несмотря на его возраст» [2]. Тогда же маленький музыкант играл и другую пьесу — сонату D-dur Э. Краузе. В дневниковой записи от 6 января 1903 года Танеев замечает: «D-dur'ная сонатина, которая была 1-й пьесой, игранной мной в консерватории, при первом поступлении в нее, 9 лет». В письме к М. И. Чайковскому от 15 января того же года Танеев разъясняет приведенную запись сообщением о встрече в Германии с Эмилем Краузе, «...которого сонатина D-dur была первая мною игранная в консерватории пьеса» [3].

Таким образом, Танеев поступил в консерваторию неполных десяти лет. «...талантливость самого юного ученика, Сережи Танеева, — пишет Кашкин, — была замечена с первых же дней его поступления, а несколько месяцев спустя мы, преподаватели, уже говорили между собой о выдающемся даровании маленького, но очень серьезного и деловитого ученика, скоро сделавшегося общим любимцем всей консерватории, учащихся и учащихся» [4]. Первое же выступление маленького музыканта на закрытом вечере с первой частью сонаты a-moll Моцарта прошло чрезвычайно успешно.

[1] ГЦММК, ф. 93, № 399..

[2] Кашкин Н. Д. Воспоминания о С. И. Танееве. — «Музыка», 1916, № 245, с. 99-100.

[3] Бернандт Г. С. И. Танеев. М., 1950, с. 15

[4] Кашкин Н. Сергей Иванович Танеев и Московская консерватория. — «Музыкальный современник», 1916, № 8, с. 7

<стр. 7>

В течение первого года С. Танеев был учеником консерватории, то есть посещал все предметы, в том числе «научные» (общеобразовательные). В течение следующих двух учебных сезонов он был вольнослушателем [1] — родители определили его в Первую московскую гимназию. Совмещать занятия в двух учебных заведениях было трудно, и к осени 1869 года, по настоянию Н. Г. Рубинштейна, вопрос был решен в пользу консерватории.

*

Наименее освещенной, хотя и немаловажной, стороной дореволюционного консерваторского образования является состояние так называемых **научных классов**. В книгах, вышедших к столетним юбилеям первых русских консерваторий, в том числе в большом томе очерков, посвященных Московской консерватории, об общем образовании учащихся говорится вскользь: лишь названы фамилии преподавателей. Между тем характеристика педагогического состава и конкретные сведения о том, как изучались общеобразовательные предметы, интересны и для истории русского музыкального образования, и для «ученической» биографии Танеева.

Стремление Н. Г. Рубинштейна и его коллег воспитывать в консерватории не ограниченных и узких специалистов, а образованных музыкантов и культурных людей, сказалось в том факте, что педагоги, привлеченные к преподаванию в консерватории, были не просто хорошими учителями, но крупными, известными в своей области специалистами. Отсутствие в программах древних языков, химии, сокращение объема курса математики по сравнению с гимназическим компенсировались расширенным преподаванием гуманитарных дисциплин [2].

В годы, когда Танеев был учеником консерватории, в подготовительном классе изучались: русский язык, математика (очевидно, арифметика), немецкий язык. В первом классе к этим предметам прибавлялась география. Во втором классе к прежним предметам присоединялся курс древней истории. Для третьего класса были обязательны: русская словесность, всеобщая литература, русская и «средняя» история, физика, география и немецкий язык. В программу четвертого класса были включены: русская и всеобщая литература, русская и новая история, немецкий язык. С 1873/74 учебного года для вторых — четвертых классов, а с 1874/75 — также для первого класса был введен французский язык.

[1] Вольнослушатели имели право посещать один или несколько предметов по своему выбору и платили отдельно за каждый.

[2] Аналогично (и, с нашей точки зрения, совершенно правильно) было поставлено дело в 1940-х — начале 1950-х годов в Центральной музыкальной школе при консерватории. Учащиеся не получали аттестатов зрелости, не проходили в полном объеме средней школы некоторые точные дисциплины, зато получали хорошее гуманитарное образование.

<стр. 8>

Одним из наиболее видных ученых, работавших в консерватории, был *Карл Карлович Герц* [1]. С 1857 года он состоял профессором археологии и истории искусств в Московском университете, сотрудничал в таких изданиях, как «Отечественные записки», «Современная летопись», «Русский вестник» и т. д. С конца 1850-х годов Герц выступал в печати со статьями о необходимости организации в Москве художественного музея, деятельно участвовал в устройстве Румянцевского музея, выпустил ряд каталогов по его собраниям (в 1860-е годы он состоял хранителем Отделения изящных искусств и древностей).

Еще до открытия консерватории Герц заключил с дирекцией РМО контракт со следующими обязательствами: «1) читать по 3 часа в неделю лекции по эстетике в соединении с историей всех искусств и мифологии и 2) выбирать учителей для консерватории по всем научным предметам [...] и следить за правильным ходом преподавания и экзаменов» [2]. Разносторонность знаний Герца и его авторитет в ученом мире обусловили, очевидно, такое доверие дирекции. Это свидетельствует также о том, что во главе общего образования учащихся консерватории Н. Г. Рубинштейн стремился поставить представителя именно гуманитарных наук, человека, связанного с искусством. Интересно, что класс Герца в отчетах РМО идет по разделу не научных, а специальных предметов.

В отчетах РМО после 1871 года предмет «эстетика и мифология» не значится. но это, видимо, неточность: в журналах успеваемости консерватории за 1872/73 и 1874/75 годы с отличными оценками упоминаются занятия Танеева по эстетике [3].

Отмечены занятия эстетикой и в расписании часов занятий Танеева. К сожалению, учебные материалы по эстетике в архиве Танеева не сохранились. Но превосходное знание Сергеем Ивановичем изобразительного искусства и неизменный к нему интерес в годы после окончания консерватории несомненно связаны с занятиями под руководством такого ученого и разностороннего деятеля, каким был К. К. Герц.

Для чтения курса всеобщей литературы Герц привлек *Александра Ивановича Кирпичникова*, также воспитанника Московского университета. Автор «Этимологии русского языка» (М., 1869) и других учебников, выдержавших десятки изданий, Кирпичников был известен своими передовыми взглядами. Под его редакцией и с его предисловиями вышли «Похвала глупости»

[1] См. **Малеин А.** Карл Карлович Герц (1820—1883). Биографический очерк. Спб., 1912. Эта большая документальная книга, из которой почерпнуты нами сведения и в которой, в частности, освещается работа Герца в Московской консерватории, не находилась в поле зрения исследователей русского музыкального искусства.

[2] **Малеин А.** Карл Карлович Герц, с. 142.

[3] ЦГАЛИ, ф.2009, оп. 1, № 1—б.

[4] ГДМЧ, В¹, № 505.

<стр. 9>

Эрзма Роттердамского, «Вольтер» Дж. Морлея. С. Венгеро́в отмечает независимость образа мыслей Кирпичникова [1].

Серьезными и содержательными были лекции по истории *А. П. Шереметьевского* — одного из самых любимых консерваторских учителей [2]. Сохранились учебные тетради Танеева, озаглавленные «Всеобщая история» [3]. По почерку и бумаге они относятся к концу 1860-х — началу 1870-х годов; по содержанию охватывают древнюю русскую историю (от IX в.) и историю средних веков в Европе, что соответствует программам II и III классов консерватории. К этой же теме относятся «Сравнительные хронологические таблицы по древней истории» [4]. Хотя записи носят чисто учебный, школьный характер, они тем не менее говорят о том, что историю Сергей Иванович проходил у превосходного педагога. В зрелые годы Танееву был присущ глубокий интерес к истории.

Географию в консерватории преподавал *Андрей Леонардович Линберг*. Выпускник Московского университета, он приобрел известность как автор учебных атласов, стенных карт для учебных заведений, четырех учебников, составляющих полный гимназический курс географии, отдельных исследований [5].

Среди материалов Танеева имеются тетради по географии [6]. Одна из них, видимо, самая ранняя, озаглавлена: «География № 1. Азия». В ней содержатся физико-географические сведения, данные о народонаселении, важнейших городах Китая, Маньчжурии, Японии, Ирана и т. д. Дальше запись об Америке: характеристика материка в целом, потом подробнее по государствам. Другая тетрадь, с почерком более взрослым — может быть, 1872/73 года, касается географии России (полезные ископаемые различных губерний, промыслы, пути сообщения и т. п.). Наконец, в архиве находятся таблицы, относящиеся к экономической географии европейских стран.

Ученические автографы Танеева освещают занятия и по другим предметам. Две тетради по русской грамматике [7], относимые нами к концу 1860-х — началу 1870-х годов, интересны тем, что примеры к различным правилам даются большей частью из области истории музыки. Например: «Виды сказуемого. Глагол. Бетховен умер 26 марта 1827 года, а родился 16 декабря 1770 года».

[1] См.: Энциклопедический словарь Им Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон. Спб., 1895, т. 29, с. 129.

[2] О Шереметьевском см.: **Амфитеатрова-Левицкая А. Н.** Воспоминания.— В кн.: Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966, с. 67.

[3] ГДМЧ, В⁷, № 126.

[4] Там же, № 123.

[5] См., например: **Линберг А. Л.** Открытия и завоевания испанцев в Новом Свете. М., 1892.

[6] ГДМЧ, В⁷, № 120, 128, 129.

[7] Там же, № 130, 131.

<стр. 10>

Очень серьезно было поставлено преподавание иностранных языков. Танеевские учебные тетради по немецкому и французскому языкам многочисленны (французские, к примеру,— свыше 300 страниц). Они содержат грамматические правила, словарные столбцы, а также тексты, и большинстве случаев представляющие собой сочинения или изложения на исторические и нравственные темы [1]. Немецкие тетради писаны готическим шрифтом. В зрелом возрасте Танеев много читал на иностранных языках, изучил итальянский, английский и даже язык эсперанто. Прочная база этих занятий была заложена в консерваторские годы.

Несколько тетрадей относятся к занятиям по математике [2]. Судя по ним, ученики в консерватории выполняли значительное количество заданий по алгебре и геометрии. Эти знания также оказались впоследствии полезными и необходимыми для Сергея Ивановича. При работе над «Подвижным контрапунктом строгого письма» он применял, как известно, математические формы выражения.

Уч. год	Название предмета	Преподаватель	Примечание
1866/67	специальное фортепиано элементарная теория	Э. Л. Лангер Э. Л. Лангер	ученик
1867/68	специальное фортепиано	Э. Л. Лангер	вольнослушатель
1868/69	специальное фортепиано	Э. Л. Лангер	вольнослушатель
1869/70	специальное фортепиано гармония, I курс	Э. Л. Лангер П. И. Чайковский	ученик, то же во всех след. отчетах
1870/71	специальное фортепиано гармония, II курс	Э. Л. Лангер П. И. Чайковский	
1871/72	специальное фортепиано	Н. Г. Рубинштейн	

	контрапункт история церковного пения	Н. А. Губерт Д. В. Разумовский	
1872/73	специальное фортепиано форма и fuga история церковного пения история музыки инструментовка	Н. Г. Рубинштейн Н. А. Губерт Д. В. Разумовский А. С. Размадзе П. И. Чайковский	2-е полугодие
1873/74	специальное фортепиано инструментовка форма и fuga	Н. Г. Рубинштейн П. И. Чайковский Н. А. Губерт	
1874/75	специальное фортепиано инструментовка	Н. Г. Рубинштейн П. И. Чайковский	1-е полугодие

[1] ГДМЧ, В⁷, № 114, 116.

[2] Там же, № 109, 110, 111, 113, 127; В₁, № 506, 507, 508.

<стр. 11>

*

Чтобы представить себе ход занятий Танеева в специальных классах, приведем таблицу, составленную по отчетам Московского отделения РМО разных лет (см. с. 10).

Несмотря на тщательность, с которой писались отчеты РМО, эти сведения нуждаются в уточнениях, которые можно почерпнуть из архивных источников.

Одним из таких материалов являются журналы успеваемости [1]. Представляет интерес и автограф Танеева «Расписание занятий в консерватории» [2]. На 1872/73 год там помечено: «2 раза по 1 часу [в неделю] педагогический] класс; то же — форма и fuga; 2 раза по 2 часа — совместная игра (Лауб); 1 раз 2 часа транспозиция; 4 раза по 3 часа — фортепиано; 2 раза по 1 часу история музыки». Кроме того, отмечено хоровое пение.

Эти заметки не только конкретизируют наши представления о ходе занятий в консерватории тех лет, но и содержат новый в литературе о Танееве факт его занятий в классе ансамбля Ф. Лауба.

При анализе отчетов РМО возникает недоумение, почему все теоретические предметы Танеев проходил как обязательные, а не специальные. Очевидно, это объясняется тем, что ученик не мог фигурировать в отчетах по двум специальностям. В дипломе же Танеева, текст которого приводится ниже, говорится об окончании консерватории по двум специальностям. Эти факты следует учитывать при обращении к изданиям отчетов РМО.

*

Первым педагогом Танеева по **фортепиано** в консерватории был *Эдуард Леопольдович (Леонтьевич) Лангер*, в классе которого Танеев занимался в течение пяти лет. Этот музыкант сыграл в формировании Танеева — и пианистическом и общемузыкальном — заметную роль.

Э. Л. Лангер (1835—1905), сын известного московского педагога, учился в Лейпцигской консерватории по фортепиано у И. Мошелеса и Э. Ф. Венцеля, по композиции у М. Гауптмана и И. Рица; кроме того, он брал уроки игры на органе у И. Шелленберга. Вернувшись в Москву, Э. Л. Лангер выступал в концертах, программы которых включали многие до тех пор не звучавшие в Москве произведения Шумана. В 1860 году по приглашению Н. Г. Рубинштейна Эдуард Леопольдович вошел в состав преподавателей Музыкальных классов при РМО и затем работал в консерватории с первых дней ее существования до своей смерти, ведя классы фортепиано и элементарной теории. В творческой биографии Э. Л. Лангера привлекает разносторонность полученного им образования и дальнейшей деятельности.

[1] См. примеч. 3 на с. 8.

[2] ГДМЧ, В¹, № 503—505.

<стр. 12>

Он был автором ряда камерных произведений: квартета, трио, сонат для скрипки и фортепиано. Одновременно с фортепианной педагогикой постоянно занимался теорией и композицией. По мнению Н. Д. Кашкина, «Э. Л. Лангер стоял значительно выше уровня тогдашних учителей музыки» [1].

Лангера высоко ценили его коллеги. Чайковский поручал ему подготовку клавиров многих своих сочинений; в переложении Эдуарда Леопольдовича вышли «Орлеанская дева», «Пиковая дама», «Иоланта», «Лебединое озеро» и сюита из этого балета, «Спящая красавица», музыка к «Снегурочке», «Гамлет», Первая и Третья симфонии, сюита «Моцартиана», «Буря», «Славянский марш», «Итальянское каприччио», Торжественный марш», и другие произведения (в двух-, четырех- или восьмиручном изложении). В 1873 году Чайковский посвятил этому музыканту «Каприччиозо» ор. 19, № 5.

О признании достоинств Э. Л. Лангера Н. Г. Рубинштейном свидетельствует тот факт, что именно его Николай Григорьевич брал своим адъюнктом (в первые три года существования консерватории педагоги младших классов именовались адъюнктами, то есть ассистентами; позже — младшими преподавателями). Во время концертных поездок профессора Лангер проводил уроки и со старшими рубинштейновскими учениками.

Ученица Московской консерватории тех лет М. К. Котц (Гурье) вспоминает: «Очень интересным, много дававшим в отношении музыкального развития, был класс совместной игры на двух роялях под руководством Э. Л. Лангера. Он относился своим занятиям очень добросовестно, был строг и требователен и выработал у нас умение играть не только ритмически естественно, но и музыкально. Мы переиграли симфонии и увертюры Гайдна, Моцарта, Шуберта, Бетховена, Мендельсона и тогда только что написанный октет Свендсена» [2].

Сведениями об ученическом репертуаре Танеева периода его сбывания в классе Э. Л. Лангера мы не располагаем. Косвенно о нем можно судить на основании составленной Н. Г. Рубинштейном в марте 1867 года Программы игры на фортепиано [3]. С самого начала (первый год) в ней, наряду с техническими задачами (гаммы, этюды Келлера, Черни, Геллера), предусмотрено прохождение и исполнение на экзамене «легких пиэс, не салонных, а классических» таких авторов, как Гайдн, Моцарт, Гуммель, Фильд, Клементи, Бетховен. «При этом рассматривается точность такта, выдерживание голосов, правильная аппликатура и исполнение назначенных оттенков»,— говорится в Программе. Для следующих двух лет намечено продуманное, постепенное

[1] «Музыкальный современник», 1916, № 8, с. 8.

[2] ГЦММК, ф. 286, № 223, л. 9.

[3] ЦГАЛИ, ф. 2099, оп. 1, № 4, л. 1—4—об. См. также кн.: Московская консерватория. 1866—1966, с. 47—48.

<стр. 13>

увеличение трудностей, причем при поступлении в профессорский класс в репертуар ученика входят уже произведения такой трудности, как «Английские сюиты» Баха, некоторые сонаты Бетховена, «большие пиэсы» Вебера, Гальберга, Мошелеса и т. п. Нет сомнения, что Лангер, ближайший помощник автора этой программы, придерживался ее во всех важных моментах. Рассматривая далее занятия Танеева в классе Н. Г. Рубинштейна, мы убедимся, что молодой музыкант пришел в класс профессора достаточно подвинутым.

Занятия С. Танеева под руководством Рубинштейна начались осенью 1871 года и сыграли в формировании юного музыканта огромную роль.

Воспитанники Николая Григорьевича оставили много содержательных мемуаров, отражающих его выдающийся педагогический талант и методы занятий.

Поистине могучее влияние Рубинштейна на учеников заключалось прежде всего в его артистическом таланте, пианистическом мастерстве. В облике Н. Г. Рубинштейна — одного из лучших пианистов своего времени гармонично сочетались эмоциональное и рациональное. «Я в игре г. Николая Рубинштейна слышу присутствие высшей стихии, слышу торжество мыслящего духа, царящего в своей ясной высоте над увлечением страсти и темперамента» [1],— писал Г. А. Ларош. Он же подчеркивал особенности репертуара Н. Рубинштейна: «самое сродное и близкое для себя содержание он находил в нашей современной музыке, начиная от тридцатых годов. Шопен, Шуман, Антон Рубинштейн, Лист, Чайковский... Н. Г. Рубинштейн не любил держаться того, излюбленного многими пианистами, казенного репертуара, который, по рутинности, достоин стать наряду с репертуаром итальянской оперы, но в публике едва ли возбуждает особенный интерес: некоторые из самых счастливых «созданий» его в то же время были настоящими обогащениями концертных программ, завоеваниями в области неизвестной любителям и мало известной даже музыкантам. [...] Он, если не ошибаюсь, первый познакомил русскую публику со вторым концертом Листа, с f-moll'ной фантазией Шопена, с C-dur'ной фантазией Шумана» [2]. Направленность

репертуара Рубинштейна-пианиста отразилась в его педагогике и существенно повлияла на С. Танеева и других его учеников.

Н. Г. Рубинштейн был глубоко образованным музыкантом. Эта сторона его облика наименее освещена в нашей литературе. В своих Биографических рассказах Антон Рубинштейн сообщает, что в период 1844—1846 годов он вместе с братом брал уроки теории музыки в Берлине у З. Дена — одного из «самых главных учителей теории сочинения». Занятия с Деном начались

[1] *Голос*», 1879, № 24.

[2] «*Голос*», 1881, № 157.

<стр. 14>

по совету Ф. Мендельсона и Дж. Мейербера, которых знала мать братьев Рубинштейнов [1]. Ряд авторов утверждает, что Николай проявлял больше рвения и лучше успевал, чем старший брат [2].

Ученические тетради свидетельствуют о том, что в занятиях десятилетнего Н. Рубинштейна была строгая и стройная систематичность. В его архиве хранится толстый том — переплетенные вместе шесть нотных тетрадей. На обложке детским почерком обозначены «заглавия» отдельных тетрадей: «Гармония. Контрапункт. Имитация и канон. Вариации. Фуга. Соната»; и далее: «Двойной контрапункт с еще некоторыми искусными контрапунктами на 2, 3, 4 голоса, а также тройной и четверной контрапункт» [3]. Занятия шли быстрыми темпами. За две недели мальчик прошел тему «Имитация» и начал «Канон». В течение года он изучил теоретический курс до свободного сочинения, овладев суммой знаний и навыков, равной примерно той, какую получали в первые годы существования Московской консерватории ее ученики в течение всех лет обучения.

Тетради Н. Рубинштейна содержат немало автографов Дена их подлинность легко устанавливается при сопоставлении с аналогичными автографами в тетрадях Глинки): темы для вариаций и фуг, поправки в задачах и т. д. Мы находим в тетрадях и написанные Н. Рубинштейном циклы вариаций, фуги, сонату. О композиторском даре юного музыканта по ним судить трудно. Несомненно, однако, что он приобрел значительные разнообразные познания. В первое время существования музыкальных классов Н. Г. Рубинштейн вел курс гармонии, который затем передал П. И. Чайковскому. Музыкально-теоретическая подготовка Рубинштейна и его блестящее знание мировой симфонической литературы, приобретенные за годы дирижерской деятельности, обусловили и многие его качества как фортепианного педагога.

Н. Г. Рубинштейн стремился расширять музыкальный кругозор своих питомцев. «Он часто рассуждал с нами о выходящих свет музыкальных новых сочинениях, о различных статьях, музыкальных журналах, вообще обо всем, что делалось в музыкальном мире», — вспоминает одна из первых и лучших его учениц А. Ю. Дулова (Зограф) [4].

[1] См. кн.: **Баренбойм Л.** Антон Григорьевич Рубинштейн, т. 1. Л., 1957, с. 404.

[2] Э[нгель Ю. Д.]. Рубинштейн Николай Григорьевич.— Римап Г. Музыкальный словарь. Перевод с 5-го немецкого издания Б. Юргенсона, дополненный русским отделом... М., 1901, стлб 1148. См. также: Баренбойм Л. Указ. соч., с. 70.

[3] ГЦММК, ф. 78, № 397. Эти материалы впервые описаны в статье: Корабельникова Л. Строитель музыкальной Москвы. — «Советская музыка», 1960, № 6, с. 80-88.

[4] Дулова-Зограф А. Ю. Мои воспоминания (1862—1869 гг.). — «Музыка», 1912, № 70, с. 300.

<стр. 15>

Основополагающим требованием Николая Григорьевича было глубокое, серьезное изучение музыкального текста. Он был, по словам Э. Зауэра, «принципиальным противником всех вновь просмотренных и исправленных изданий» [1]. Об этом же говорит и Р. Геника, также воспитанник Рубинштейна, автор содержательных мемуаров: «...Н. Г. предпочитал, чтобы мы учили Баха, пользуясь так называемым Ur-Ausgabe» [2].

Репертуар учеников Н. Рубинштейна был серьезен и разнообразен. Из прелюдий и фуг Баха он особенно часто задавал Cis-dur и es-moll из I тома «Wohltemperiertes Klavier», более подвинутым — органные фуги Баха в транскрипции Листа. По воспоминаниям учеников Н. Г. Рубинштейна и сохранившимся в архиве консерватории программам ученических вечеров можно составить представление о проходившихся в классе произведениях: сонаты Бетховена (op. 57, 106, 110, 111), Шумана (все три), Шопена (b-moll и h-moll), Гуммеля (fis-moll); концерты Бетховена, Вебера, Шумана, Литольфа, Грига, Сен-Санса, А. Рубинштейна; «Серьезные вариации» Мендельсона; множество пьес Тальберга, Шопена, Шумана, Листа. Произведения Шумана занимали особое место в репертуаре и самого Рубинштейна и его учеников («Очень часто Николай Григорьевич проходил в классе пьесы, над которыми работал сам...» — отмечает Р. Геника [3]). При этом игрались не только широко вошедшие в концертную практику пьесы, но также «Studien fur Pedalflügel».

В классе Н. Г. Рубинштейна занятия проходили ежедневно по утрам. Весь его класс, включавший не более 8—10 человек, присутствовал на уроках в полном составе, слушая своих товарищей. Обычно двое-трое учащихся разучивали одни и те же произведения. «В сущности, курс высшей школы фортепианной игры состоял у Николая Григорьевича в детальном прохождении различных классических образцов; вследствие повышенной требовательности Николая Григорьевича, пьесы проходились подолгу: за сезон ученик успевал разучить не более шести семи крупных пьес», — сообщает Р. Геника [4].

«Повышенную требовательность» Н. Г. Рубинштейн предъявлял в первую очередь к изучению и раскрытию музыкального содержания сочинения. «Поступать в класс Н. Г. можно было лишь с достаточной суммой теоретических познаний по части гармонии, контрапункта и оркестровки, — продолжает Р. Геника. — Например, в первый же год моего пребывания в его классе он заставлял меня подробно анализировать и словесно объяснять строение фуг Баха; в другие разы он заставлял меня сочинить

[1] Цит. по кн.: Алексеев А. Русские пианисты. М.—Л., 1948, с. 235.

[2] **Геника Р. В.** Из консерваторских воспоминаний (1871 —1879). Н. Г. Рубинштейн и Чайковский. — «Русская музыкальная газета», 1916, № 40, 693.

[3] Там же, стлб. 692—693.

[4] «Русская музыкальная газета», 1916, № 40, стлб. 693—694.

<стр. 16>

каденцию к фортепианному концерту (Es-dur Вебера) [...]; на ученическом вечере он заставил меня сыграть 1-й этюд оп. 10 Шопена в трех различных тональностях: в оригинальном C-dur, в As-dur и E-dur...» [1]. Если же ученики играли фантазии, транскрипции Тальберга или Листа на темы какой-либо оперы, Н. Г. требовал изучения и проигрывания текста всей оперы.

На огромное общемузыкальное развитие, которое давал своим ученикам «московский» Рубинштейн, указывает, применительно к занятиям Танеева, Н. Д. Кашкин: «С поступлением в класс Н. Г. Рубинштейна для юного ученика открылись совсем иные горизонты художественного понимания. Н. Г. не довольствовался формальным исполнением указаний композитора и требовал от учащихся понимания склада композиции, ее модуляционного плана, мелодического и гармонического содержания и т. д., выводя из такого анализа фразировку, динамические оттенки, педализацию и вообще все относящееся к исполнению...» [2].

Н. Г. Рубинштейн почти не прибегал к программному истолкованию пьес. Описывая прохождение сочинений Шопена, А. Ю. Дулова-Зограф передает высказывание профессора: «Не признаю, когда говорят: «такой-то прелюд — изображает то-то, полонез — выражает это-то» [3]. Зато **анализ элементов музыкального языка** занимал первостепенное место. Так, приступая к занятиям с новым учеником, Николай Григорьевич любил задавать вариационные циклы, чтобы на примере вариаций подробно рассмотреть гармонические, ритмические, полифонические особенности строения музыкальной ткани. В отличие от своего старшего брата, он почти не обращался к поэтическим живописно-программным аналогиям, а стремился раскрыть содержание музыкального произведения путем детального, не только даже художественного, сколько научно-теоретического анализа. Все это позволяет говорить о своего рода «непрограммности» исполнительства Н. Г. Рубинштейна.

Метод занятий Николая Григорьевича оказал на Танеева огромное влияние и нашел впоследствии отражение не только в его пианистической и фортепианно-педагогической деятельности, но также в его работе ученого и педагога-теоретика. Много лет спустя (18 июня 1903 года) Сергей Иванович записал в дневнике: «Во сне видел Николая Григорьевича и проснувшись грешно жалел, что, поступив преподавателем в консерваторию, не ходил слушать в его класс, как он давал уроки» [4]. В то время, когда сделана эта запись, Танеев фортепиано не преподавал. Не вел он занятий с пианистами и «поступив преподавателем в

[1] «Русская музыкальная газета», 1916, № 43, стлб. 799—800.

[2] «Музыкальный современник», 1916, № 8, с. 13—14,

[3] «Музыка», 1912, № 70, с. 301,

[4] ГДМЧ, В⁴, № 42.

консерваторию» (Сергей Иванович вел теоретические курсы, а фортепианный класс взял лишь после смерти Н. Г. Рубинштейна). Следовательно, из опыта занятий Николая Григорьевича он предполагал извлечь большую пользу для своего обще-музыкального развития.

Четырнадцатилетний Танеев сразу занял в классе Н. Г. Рубинштейна особое положение. В 1871/72 и 1872/73 годах он был здесь единственным учеником (остальные — ученицы). Позже, наряду с ним, занимались Н. Мельгунов, А. Буховцев, В. Прокунин. В течение всех лет обучения Сергей Танеев был безусловно лучшим и самым любимым рубинштейновским учеником. «Меня теперь радует один Танеев», — говорил Николай Григорьевич А. Ю. Дуловой-Зограф. — «Танеев принадлежит к числу весьма немногих избранных: он будет великолепный пианист и прекрасный композитор» [1].

О Танееве — ученике Н. Рубинштейна вспоминает и Р. Геника: «Учебный сезон моего поступления в класс Н. Г. совпал с годом окончания курса Танеевым. В тот год старшими, готовившимися к выпуску учениками Николая Григорьевича были — Танеев и Ю. Мельгунов. Ник. Г. проходил с обоими одновременно те же вещи: концерт d-moll Брамса, ноктюрн Fis-dur Шопена, 12-ю рапсодию Листа, Марш Шуберта — Таузига. [...] Танеев был «коронным» учеником, достойным своего великого учителя [...]. Тогда это был юноша с неправильными чертами лица, с подслеповатыми глазами, в очках, с добродушной застенчивой улыбкой, с каким-то странным, кричающим голосом, с неловкими, угловатыми манерами, с тяжелою поступью, — непритязательный в туалете, чуждый всякого поползновения к нынешнему изяществу и артистическому декоруму. Ища сопоставления его с типами известных музыкантов, как-то невольно думалось об интимном, простоватом Шуберте. Первые же мои коллегиальные столкновения с Танеевым вызвали у меня впервые настоящее и полное понятие о серьезном, железном, неустанном и неутомимом труде» [2]. Далее мемуарист отмечает, что в период учения в игре Танеева сказывался недостаток виртуозного блеска, фантазии и ярко-индивидуальной окраски. Эти черты развились у Танеева-пианиста в более поздние годы.

В записной книжке С. И. Танеева за 1880 год приведен его учебный репертуар 1871—1875 годов:

«Пьесы, кот[орые] я играл у Ник[олая] Григорьевича[.]

Фантазия Тальберга «Оберон»

Фуги Баха

Impromptu Fis-dur Chopin

Токката Шумана

Appassionata

[1] «Музыка», 1912, № 97, с. 821.

[2] «Русская музыкальная газета», 1916, № 47, стлб. 889—890.

Концерт № 4 Бетховена

Соната op. 31 Es-dur Бетховена

Rasozzi-march Листа

Robert »

Rigoletto »

Freischutz »

Chopin — Фантазия, 3 мазурки, Impromptu, 1 ноктюрн Fis-dur, полонез fis-moll, соната h-moll

Шуман. Соната g-moll, фантазия (уч[ил] один), Davidsbündler, Токката

Бах. Орган[ная] fuga

Таузиг. Марш Шуберта

Брамс. Концерт

А. Рубинштейн. 1-й концерт» [1].

С одной стороны, этот репертуар достаточно разнообразен: здесь и крупные классические произведения, и сочинения композиторов-романтиков, и полифонические, и виртуозные пьесы. Но, вместе с тем, ему присуща некоторая ограниченность: так, например, отсутствует музыка Генделя, Гайдна, Моцарта; пьесы русских авторов представлены только концертом А. Г. Рубинштейна.

В ближайшие после окончания консерватории годы Танеев критически рассмотрел свои репертуарные «владения» и наметил пути их расширения и углубления.

Сохранившиеся в архиве консерватории программы ученических вечеров позволяют уточнить последовательность прохождения некоторых из перечисленных Танеевым произведений [2]. Многие пьесы были показаны на экзаменах, и исполнение их получило высокую оценку. Так, в «Экзаменном листе класса фортепиано г. профессора Н. Рубинштейна» 22 мая 1873 года обозначено: «Танеев Сергей — 5. Из IV курса переведен в V» [3]. Больше ни одной пятерки нет в этом листе. Он подписан, кроме Н. Г. Рубинштейна, Чайковским, Э. Л. Лангером, Клиндвортом и другими членами комиссии.

Важной формой «производственной практики» старшекурсников были выступления в концертах Русского музыкального общества. Этой чести удостоивались лишь немногие, лучшие учащиеся, например певица Е. Кадмина или скрипач С. Барцевич.

С. Танеев дважды выступил в концертах РМО — оба раза в сезоне 1874/75 года. В одном вечере он исполнил концерт для фортепиано с оркестром d-moll Брамса (под управлением

[1] Опубликовано в кн.: **Бернандт Г. С. И. Танеев**, с. 29.

[2] ЦГАЛИ, ф. 2099, он. 1, № 3, л. 5, 12, 16; л. 15, 28, 30.

[3] Там же, № 17, л. 50.

Н. Рубинштейна), ноктюрн Fis-dur Шопена и Венгерскую рапсодию cis-moll № 12 Листа. В другой раз он сыграл вальс cis-moll Шопена и «Marche militaire» Шуберта—Таузига [1].

Особый резонанс получило выступление молодого музыканта с концертом d-moll Брамса 17 января 1875 года. Это сложное сочинение было исполнено им впервые в России. Музыкант-просветитель, Н. Г. Рубинштейн приобщал своих учеников к благородной задаче пропаганды художественно-значительных, но малоизвестных сочинений [2]. По его мысли Танеев и взялся за изучение концерта Брамса. П. И. Чайковский, в то время сотрудничавший в «Русских ведомостях», отозвался об игре Танеева с горячим сочувствием и, со свойственной ему проницательностью, подметил важные черты танеевского пианизма: «Кроме чистоты и силы техники, кроме элегантности в тоне и изящной легкости в исполнении пассажей, г. Танеев удивил всех тою зрелостью понимания, самообладанием, спокойной объективностью в передаче идеи исполняемого, которые просто немислимы в таком юном артисте» [3]. На это значительное выступление Танеева восторженно откликнулся и Ц. А. Кюи.

Н. Г. Рубинштейн был полностью удовлетворен артистическими достижениями своего питомца. Их близкое дружеское общение продолжалось до самой смерти Николая Григорьевича. Тотчас после окончания консерватории Сергей Иванович совершил вместе со своим профессором, по его приглашению, путешествие в Грецию, Италию, Францию и Швейцарию.

Н. Г. Рубинштейн видел в Танееве продолжателя своих пианистических и педагогических принципов. А. И. Зилоти, последний выдающийся рубинштейновский ученик, передает слова, сказанные ему Николаем Григорьевичем перед отъездом последнего за границу в 1881 году: «Если я совсем не приеду [...], то ты выучи «Пляску смерти» Листа и не смей ни у кого кончать, а держи прямо выпускной экзамен. Когда ты выучишь, можешь, если хочешь, сыграть С. И. Танееву, посоветоваться с ним, но никому другому не играй» [4].

Талант Танеева — пианиста сформировался рано. Уже в консерваторские годы он завоевал репутацию одного из лучших мастеров младшего поколения. Его достижения были признаны ведущими музыкальными авторитетами России.

[1] Заметим кстати, что упоминаемый Марш в том же сезоне исполнил в своем концерте Н. Г. Рубинштейн.

[2] А. Ю. Дулова-Зограф сообщает, что Николай Григорьевич однажды велел ей взять у Юргенсона «для просматривания концерты с оркестром, затем, выбрав **менее известный** (разрядка моя. — Л. К.), принести его в класс и готовить к симфоническому». — «Музыка», 1912, № 73, с. 358.

[3] Цит. по кн.: **Чайковский П. И.** Поли. собр. соч. Литературные произведения И переписка, т. 2. М., 1953, с. 235—236.

[4] Александр Ильич Зилоти. 1863—1945. Воспоминания и письма. Л., 1933, С. 43.

Иначе обстояло дело в области музыкально-теоретической и композиторской. Здесь развитие Танеева шло медленнее, постепеннее, а успехи не получали еще общественного резонанса.

*

Музыкально-теоретические занятия Танеева начались в учебном сезоне 1866/67 в классе Э. Л. Лангера. В первые годы деятельности консерватории курс сольфеджио не был отделен от элементарной теории. «В [этом] классе,— вспоминал Н. Д. Кашкин,— обучались все начинающие ученики — а в тогдашней консерватории почти все были таковыми, — так что наряду с 10-летним Сережей сидел 27-летний певец, обладавший очень большим голосом, но весьма незначительным умственным и музыкальным развитием. Маленькому Сереже элементарная премудрость давалась очень легко, а его великовозрастному сотоварищу совсем не давалась, и этот последний добродушно плакался на то, что, вот мол, маленький мальчик все знает и понимает, а я ничего в толк взять не могу». При проверке слуха Лангер обратился к Танееву с вопросом, «может ли он назвать ноту, которую он возьмет?» и получил самоуверенный ответ: «всякую узнаю». Действительно оказалось, что он безошибочно называл не только отдельные ноты, но и целые аккорды какого бы то ни было состава» [1].

К сожалению, никаких сведений об объеме и характере курса сольфеджио найти не удалось.

После прохождения сольфеджио в классе Э. Л. Лангера музыкально-теоретические занятия Танеева в консерватории прервались на два года, когда он в качестве вольнослушателя посещал только специальный класс фортепиано, и возобновились в 1869/70 году в классе гармонии П. И. Чайковского. Его соученики за это время прошли у Чайковского курс элементарной теории.

В архиве Танеева находится тетрадь — записи по **теории музыки**. На первом листе рукой Танеева написано: «С. И. Танеев. Теория музыки. 1. Элементарный курс теории. 2. Гармония. 3. Инструментовка. Профессор П. И. Чайковский.

Эту теорию я списал с тетради В-ой. Она составлена очень нехорошо (скверно)» [2].

С. С. Попов, упоминающий об этой тетради и археографическом очерке, относит ее к занятиям учебною сезона 1869/70 года. С этим нельзя согласиться по ряду соображений. С сентября 1869 года Танеев посещал уже I курс гармонии у Петра

[1] «Музыкальный современник», 1916, № 8, с 8.

[2] ГДМЧ, В¹, № 509. Цитаты из этой рукописи приводятся и дальнейшем изложении без повторных ссылок на архивный шифр.

[3] Попов С. С. Неизданные сочинения и работы С. И. Танеева. — В кн.: Сергей Иванович Танеев. Личность, гворчество и документы его жизни. М.—Л., 1925, с 113.

<стр. 21>

Ильича; его записи, на которых мы остановимся дальше, начинаются с первой лекции, и таким образом сведения по теории музыки не могли предварять курс гармонии в качестве введения. К тому же они сами по себе объемны и должны

были занимать целый учебный год. Танеев аккуратно вел записи по всем предметам, которые посещал. Этот же курс целиком списан у соученицы Виноградской, как справедливо установил на основании отчетов РМО С. С. Попов (ее фамилия — единственная, которая подходит к сокращению, сделанному в танеевской надписи).

Поэтому мы утверждаем, что тетрадь переписана Танеевым в конце лета или в начале осени 1869 года, перед началом уроков в классе гармонии Чайковского, возможно даже по совету последнего, чтобы компенсировать пропущенные в предыдущие два года занятия, в частности по элементарной теории.

Виноградская проходила элементарную теорию у Петра Ильича (курс обязательный, для неспециалистов) в 1867/68 году, а в 1869/70 оказалась в одном классе гармонии с Танеевым.

В своем предисловии к учебникам гармонии Чайковского Вл. В. Протопопов отмечает: «Он [Чайковский] занимался преподаванием элементарной теории музыки и гармонии (имеются в виду первые годы педагогической деятельности. — Л. К.). Пока неизвестно никаких учебно-педагогических материалов, относящихся к его преподаванию музыкально-теоретических дисциплин, за исключением гармонии» [1].

Записи ученицы Виноградской, переписанные Танеевым [2], отчасти позволяют судить о том, каким был обязательный курс теории в Московской консерватории первых лет ее существования, как вел этот предмет Чайковский.

Первый из трех крупных разделов, помеченных на обложке тетради — собственно «**Элементарный курс теории**». Приведем темы занятий (нижеследующие формулировки тем сделаны нами — внутри текста Танеева нет никаких заголовков): звуки музыкальные и немусикальные; обозначения ступеней звукоряда; понятия о ключах (скрипичный, басовый, ключи «до»); названия октав; знаки альтерации; хроматическая гамма; интервалы (2 лекции) — все виды, обращения; понятие лада; родственные тональности и квинтовый круг (чертеж); церковные лады (подробно); правописание хроматической гаммы; понятия консонанса и диссонанса; понятия гармонии и ритма; длительности; правила написания штилей.

Заголовок второго раздела «Гармония» ошибочен, как видно из изложения основного содержания части. Это, по существу,

[1] Чайковский П. И. Поли. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 3.—А М., 1957, с. XIV.

[2] Оговоримся, что оценка, данная конспекту Виноградской Сережей Танеевым («скверно»), по-юношески сурова.

<стр. 22>

начальные разделы курса **музыкальной формы**. «Мы окончили ту часть, которая посвящена элементам, и перейдем теперь к теории музыкального сочинения,— читаем в начале этого раздела.— Правила, относящиеся к несколько голосным рядам звучащих одновременно звуков, составляют предмет гармонии, и потому мы

займемся теперь только одноголосными сочинениями. Итак, предметом нашего изучения будет **мелодия**. В обширном смысле мелодия есть всякое последование звуков, в тесном же смысле мелодия есть последование звуков осмысленных и округленных по известным эстетическим законам».

Такого рода апелляция к эстетическим законам, к законам красоты, требование художественности даже в простейших учебных заданиях часто встречается в курсе элементарной теории, читавшемся Чайковским для учащихся исполнительских специальностей, и составляет его важную отличительную особенность. Эта направленность преподавания станет потом одной из характерных черт педагогической методики Танеева.

Давая понятие о типах мелодического движения («восходящее, нисходящее, смешанное, скачкообразное»), снабженное многочисленными нотными примерами, Чайковский заключает: «Каждый из этих примеров составляет мелодию в обширном смысле слова, но нам нужна мелодия как художественное произведение». В числе факторов, обуславливающих законченность и осмысленность мелодии, педагог называет: нахождение в пределах определенного звукоряда, чередование «покоя» и «движения» (здесь даются понятия устойчивых и неустойчивых звуков), окончание на тонике и сильном времени такта (вводятся понятия ступеней лада, тоники, доминанты, субдоминанты) Попутное объяснение терминов и отдельных явлений в связи с какой-либо более важной и обобщающей мыслью, также часто встречается в лекциях Чайковского по теории.

«Мы должны стараться, чтоб каждое сочинение представляло нечто цельное, т. е. имело единство»,— говорится далее в записях, и дается определение **предложения**: «..это музыкальная мысль, эстетически устроенная».

По ходу изложения видно, что Чайковский много играл в классе. Например, после небольшого пропуска в записях отмечено: «Вот маленькое сочинение, состоящее из двух равных частей. Такое сочинение из двух предложении, подобных друг другу, но различных по смыслу, называется **периодом**. Но музыкальное сочинение состоит не только из одних предложений и периодов, но оно имеет также и формы недоконченные, без чего оно было бы слишком скучно». То же самое в определении хода [1]: «Из того, что ход не есть форма [...], правильно начатая и правильно заключенная, Не [следует], что она есть бессмыслица;

[1] Под ходом понималось всякое неустойчивое построение, противопоставленное периоду.

<стр. 23>

[...] для того, чтобы сделать ее эстетической, нужна музыкальная мысль. Эта основная музыкальная мысль наз[ывается] **мотивом**». Давая — очевидно, в звучании — примеры мотивов «мелодических, ритмических, гармонических» (нотные примеры выписаны в тетради), Чайковский говорит о возможности «сделать бесчисленное множество ходов из ничтожного мотива». На «знаменитом мотиве одной из лучших увертюр» он показывает, «как малыми средствами можно многого достичь»:



Приведенный Чайковским и записанный его учениками пример из «Волшебной флейты» Моцарта важен в методическом отношении. Ориентация на художественную музыкальную литературу при прохождении элементарной теории и даже гармонии была незаурядным явлением в музыкально-теоретической педагогике того времени. Большинство западноевропейских учебников середины XIX века (русских еще не существовало) демонстрируют оторванность от композиторской практики (лишь у Э. Рихтера, кстати, ценившегося Чайковским, отчасти осуществлялась связь с музыкальным творчеством). Можно предположить, что в лекциях Чайковского таких примеров приводилось больше, чем это зафиксировано его слушательницей.

В курсе элементарной теории, читавшемся, напомним, для неспециалистов, притом обучавшихся в консерватории всего второй год, Чайковский апеллировал к творческой фантазии. И более того: Петр Ильич не только учил начинающих пианистов, скрипачей, певцов творческому восприятию, но и прививал им творческие активные навыки, что видно из следующих текстов конспекта: «Ни в каком случае не нужно, чтобы предложение состояло из рабского повторения мотива [...] Здесь уже мы можем дать волю своей фантазии [...] | Второе предложение должно ритмически (неудачно записано: имеется в виду протяженность. — Л. К.) равняться первому, но совсем не быть рабским подражанием ему». Следуют примеры. Приводя в другом месте этой лекции примеры мелодического варьирования C-dur'ной гаммы, педагог замечал: «Если критически отнесемся к последнему предложению,



то увидим, что оно страдает бедностью фантазии».

<стр. 24>

Такое направление общего (обязательного) музыкально-теоретического образования в Московской консерватории, осуществлявшееся в первые годы ее деятельности Чайковским, стало типичной чертой работы консерватории и в следующие десятилетия, когда признанным главой ее теоретических классов был Танеев.

Третий раздел — «**Инструментовка**». Он начинается с текста: «Мы до сих пор говорили о музыкальном звуке, но не рассматривали, откуда и каким образом произошел этот звук. Музыкальный звук есть результат равномерного колебания воздуха, происходящего от сотрясения различных тел. Свойство издавать музыкальные звуки имеют, во-первых, человеческие голоса, а, во-вторых, особого рода инструменты, которые есть не что иное, как подражание музыкальным звукам, издаваемым человеческим голосом».

Далее Чайковский дает понятие регистра и, разделив инструменты оркестра на три группы — струнные, духовые, ударные,— переходит к характеристике каждого инструмента. Приводим вкратце содержание этого раздела.

Скрипка — диапазон (флажолеты). Альт, виолончель — диапазон, строй, характер звучания, тембр. Виоля д'амур.

Арфа, клавишные инструменты.

Духовые инструменты — способ звукоизвлечения; натуральные инструменты; деление на деревянные и медные. Флейты — диапазон, характеристика тембра в отдельных регистрах. То же самое — кларнеты А, В и С (с примерами «пишется — звучит»), гобой, фагот и контрафагот, а также каждый инструмент из группы медных.

Ударные инструменты.

Чайковский излагал этот краткий курс инструментоведения в основном по учебнику Ф. О. Геварта. Но и здесь мы находим — даже в несовершенной записи начинающей ученицы — характерные индивидуальные черты педагога. Обращение к образцам музыкальной литературы, стремление затронуть эстетическое чувство проявляются постоянно. О гобое, например, сказано: «что касается до краски, он обладает трагическим элементом (Бетховен употреблял его очень часто)». При описании художественных возможностей фагота Петр Ильич упоминает, что «звуки, производимые двумя фаготами в «Robert» Мейербера, именно в сцене на кладбище, имеют в высшей степени потрясающее действие».

*

В сентябре 1869 года Сергей Танеев стал учеником класса **гармонии** Чайковского.

Мемуарная литература о Чайковском — педагоге не особенно велика; уровень большинства материалов невысок, и они не позволяют, за немногими исключениями, составить представление о

<стр. 25>

существовании преподавательской работы Петра Ильича. А. Н. Амфитеатрова-Левицкая сообщает: «Среди его учеников о нем как о педагоге сложились самые противоречивые мнения; одни считали его не только гениальным композитором, но и идеальным педагогом. По их рассказам, Петр Ильич всегда с большим интересом и вниманием просматривал работы учеников, терпеливо исправлял ошибки и делал замечательные указания. Другие уверяли, что Чайковский относится к ним небрежно, несправедливо, что он одним ученикам уделяет много времени и совсем не обращает внимания на других» [1]. Едва ли не самый авторитетный свидетель, Г. А. Ларош, писал: «Преподавание он [Чайковский] мало любил, исключая того случая, когда (что было под конец его педагогического поприща) находил ученика действительно талантливого; таким он чрезвычайно увлекался и имел на него самое благодетельное влияние. Из этой категории его питомцев я назову С. И. Танеева...» [2] Соученик Танеева Р. В. Геника вспоминал о тех внутренних трудностях, которые преодолевал Чайковский — педагог: «Его

досадовала непонятливость большинства учениц, тупое, поверхностное отношение к сущности искусства всех этих будущих лауреаток, мечтавших лишь об эстраде и уверенных в том, что публика [...] не будет интересоваться их теоретическими познаниями. Скрепя сердце приходилось ему выслушивать тоскливое выколачивание секвенций и модуляций на отвратительно звучащем рояле, терпеливо отмечать красным карандашом запретные квинты и октавы» [3]. Несомненно, при более высоком уровне обучавшихся и при возможности заниматься только со специалистами-теоретиками и композиторами Петр Ильич не воспринимал бы свою преподавательскую работу в консерватории как тяжелую обузу.

Наибольшее представление о существовании этой деятельности Чайковского дают его труды, особенно учебник гармонии. Еще до его создания Чайковский осуществил перевод ряда цепных пособий, в которых русская музыкальная педагогика испытывала большую потребность. Летом 1865 года по поручению А. Г. Рубинштейна Петр Ильич, тогда еще ученик Петербургской консерватории, осуществил перевод книги Ф. О. Геварта «Руководство к инструментровке», который был издан Юргенсоном в 1866 году. Творческий характер этой работы Чайковского проявился и в написанных им примечаниях (порой критических), и, главное, во введении ряда примеров из партитур Глинки: «Ивана Сусанина», «Руслана и Людмилы», «Камаринской», «Арагонской хоты» и «Князя Холмского». Как справедливо подметил

[1] Амфитеатрова-Левицкая А. Н. Чайковский — учитель. — В кн.: Воспоминания о П. И. Чайковском. Изд. 2-е, переработанное и дополненное. — М., 1973, с. 77.

[2] Ларош Г. А. Воспоминания о П. И. Чайковском. — Там же, с. 44—45.

[3] Геника Р. В. Из консерваторских воспоминаний 1871—79 годов. — Там же, с. 73.

<стр. 26>

Вл. В. Протопопов, не все упомянутые партитуры были в то время изданы, и автор перевода, следовательно, обращался к рукописным экземплярам, хранившимся в Петербурге [1]. Спустя два года вышли из печати в переводе Чайковского «Жизненные правила и советы молодым музыкантам» Р. Шумана, а в 1869 году — «Музыкальный катехизис» И. К. Лобе, снабженный примечаниями переводчика.

Важнейшим музыкально-теоретическим трудом Чайковского было «Руководство к практическому изучению гармонии», изданное Юргенсоном в 1872 году. Учебник гармонии Чайковского был первым учебно-методическим пособием, созданным русским композитором-классиком. Впоследствии тесная связь крупнейших русских композиторов — Н. А. Римского-Корсакова, С. И. Танеева, А. С. Аренского — с музыкальной педагогикой, создание ими основополагающих научно-педагогических трудов стали замечательными явлениями, характеризующими нашу музыкальную культуру.

Учебник Чайковского непосредственно связан с конкретными потребностями русских консерваторий — как самим фактом своего возникновения, так и особенностями содержания. Он создавался в начальный период работы консерваторий, в то время, когда они еще не накопили достаточного опыта. В этом надо искать и истоки его отличий от учебника гармонии Римского-Корсакова,

написанного спустя почти полтора десятилетия. В частности, в самом начале 1870-х годов не было еще достаточно выработано соотношение различных дисциплин теоретического цикла, чем и объясняется наличие в начале рассматриваемого учебника раздела об интервалах (предмет рассмотрения теории), а в конце — раздела о строгом письме (относящегося собственно к курсу полифонии).

Труд Чайковского оказал значительное влияние на развитие отечественной музыкально-теоретической науки. Существует непосредственная преемственность между ним и учебником гармонии Римского-Корсакова. В подготовке труда своего петербургского коллеги Петр Ильич принимал активное участие, о чем свидетельствует и переписка композиторов [2], и подробные замечания Чайковского на полях первого литографированного выпуска учебника [3]. В. О. Берков в очерке об учебнике Римского-Корсакова [4] подчеркивает, с каким вниманием Римский-Корсаков отнесся к советам Чайковского; большинство из них было учтено им в печатном издании. Известно, что до выпуска собственного учебника Николай Андреевич пользовался в своей

[1] См.: **Чайковский П. И.** Поли. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 3—Б. М., 1961, с. 6.

[2] «Советская музыка», третий сборник статей. М., 1945.

[3] Опубликовано в Приложении к т. 3 —А. Поли. собр. соч. Литературные произведения и переписка.

[4] **Берков В.** Учебник гармонии Римского-Корсакова. М., 1953.

<стр. 27>

педагогической работе «Руководством» Чайковского [1]. С. И. Танеев, по свидетельству Б. Л. Яворского, до последних лет неизменно применял в занятиях с частными учениками учебник Чайковского [2].

Для истории музыкального образования в России представляет интерес все, что относится к педагогической работе Чайковского и, в частности, к его «Руководству». С этой точки зрения архив Танеева содержит богатые материалы, сравнительные и дополняющие.

Это, прежде всего, записи лекций Чайковского по гармонии, которые Танеев слушал в 1869/70 учебном году [3]. Они охватывают материал, позже изложенный в учебнике Чайковского, до главы XI, то есть середины первой части. Записи Сергея Ивановича, полно отражая общее содержание будущего труда Чайковского, отличаются от него рядом формулировок, частично — расположением материала, нотными примерами и дают представление о процессе создания учебника. Кроме того, являя собой подробную запись **лекций**, они как бы отражают живую педагогическую интонацию Петра Ильича, самый процесс изложения, в то время как в печатном труде изложение и формулировки неизбежно более лаконичны и замкнуты. В целом материал совпадает с составленной Чайковским Программой этого курса [4].

Записи аккуратны в начале, менее и менее аккуратны к концу, как будто сперва педагог диктовал, а затем свободно излагал материал. Словесные записи постоянно перемежаются нотными примерами.

Сравним эти записи с учебником Чайковского.

Лекция 1 содержит материал введения (учение об интервалах) и первой главы (трезвучия мажорной гаммы). **Лекции 2 и 3** соответствуют второй и третьей главам, с несущественными различиями и другими нотными примерами. **Лекция 4** не имеет прямой аналогии в учебнике. Она посвящена технике сочинения гармонических прелюдий. Нотный пример — прелюдия с обозначенными крестиками соединениями несвязанных аккордов. Приобщение учащихся к сочинению (первоначально — прелюдии в форме периода) уже на первом году, практически осуществлявшееся Чайковским, будет закреплено в танеевской программе курса гармонии. **Лекция 5** излагает материал,

[1] См.: **Римский-Корсаков**. Летопись моей музыкальной жизни. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1. М., 1955, i

[2] См.: С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия. М., 1967, с. 100.

[3] ГДМЧ, В¹, № 516. Цитаты из этой рукописи приводятся в дальнейшем изложении без повторных ссылок на архивный шифр.

[4] **Чайковский П. И.** Программа курса гармонии, пройденного в учебном 1869—1870 году. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 3—А, с.222—223.

<стр. 28>

вошедший в четвертую главу. **Лекция 6** несколько отличается от главы пятой. Если в учебнике основное место отводится гармоническим секвенциям (по названию главы), а вопрос о мотиве излагается позже и подчиненно по отношению к теме секвенций, то в записях — наоборот. Лекция в значительной части посвящена мотиву. Чайковский дает следующее определение: «Мотивом называется основная мысль, вложенная в сочинение и через частое повторение сообщающая ему единство. Мотивы бывают мелодические, ритмические и гармонические». Переходя к рассмотрению последних, Петр Ильич замечает, что мотив не должен «утомить слушателя», и поэтому в заданиях следует употреблять по преимуществу мотивы, состоящие из 2-х или 3-х аккордов. Так учащиеся подводятся к прохождению гармонических секвенций. Отметим здесь уже встречавшуюся нам в курсе теории ориентацию на слушательское восприятие, введение критерия художественности даже в простейшие работы. **Лекция 7** равна второй половине главы пятой (§ 16). Но совмещение тем этих двух лекций, осуществленное в учебнике, намечено уже здесь: после 7-й лекции Танеев записывает: «Задачи № 7 те же, что и в 6-й лекции». **Лекция 8** соответствует шестой главе («Гармония минорного лада»). В рукописи основная мысль выражена еще прямее: «богатство гармонии заключается в большем числе консонирующих аккордов». **Лекция 9** продолжает материал шестой главы, причем, как и в следующей лекции, Чайковский непосредственно связывает (этих мест нет в учебнике) голосоведение с звучанием и возможностями человеческого голоса: «В минорной гамме между VI и VII степенями находится увеличенная секунда — интервал, очень трудный для интонирования». Здесь более детально, чем в

издании, даются правила соединения уменьшенных и увеличенного трезвучий. **Лекция 10**, как глава седьмая, говорит о тесном и широком расположении аккордов Располагая гармонию на четыре голоса,— замечает Чайковский, — мы должны иметь в виду человеческие голоса. Для этого надо знать пределы голосов, чтобы, делая задачи, мы не выступали из них». Приводя диапазоны сопрано, альты, тенора и баса, педагог предупреждает: «Задачи мы будем писать в 4-х ключах». В печатном издании регистры голосов даются автором в примечании к главе одиннадцатой, а указания на выполнение заданий и ключах вообще нет. Отмечая важность этого вида практических работ, укажем, что в танеевской программе гармонии они предусмотрены как обязательные. **Лекция 11** — «О генерал-басе» содержит правила цифрованного баса. В учебнике этот материал вынесен в примечание к шестой главе. **Лекция 12** соответствует восьмой главе («Обращения трезвучий»). Приведем нотный пример с интересными пометками, не вошедший в учебник. «Иногда в виде исключения можно удвоить и терцию,— записывает Танеев,— но только если через это голосоведение сделается плавным».

<стр. 29>



Такое введение эстетически-оценочных моментов, характерное для Чайковского, почти текстуально превосходит аналогичные приемы Танеева-педагога, определявшего задания учеников по полифонии: «правильно, но некрасиво»; «хотя неправильно [т. е. не отвечает требованиям строгого стиля], но красиво» [1]. **Лекции 13 и 14** посвящены обращениям уменьшенных и увеличенных трезвучий (глава девятая); изложение в некоторых моментах более подробное, чем в учебнике. **Лекция 15** в записях пропущена; в ней несомненно содержался материал десяти главы, т. е. **лекция 16** соответствует дающемуся в издании «Дополнению к главе десятой» (пять исключений из правил разрешения доминантсептаккорда); эти темы относятся к Отделу второму «Руководства». О **лекции 17** в записях сказано, что она «на особом листе»; трудно предположить ее содержание, так как непосредственно затем следующие записи совпадают с началом одиннадцатой главы. Эта важная глава («Свободное падение голосов»), где Чайковский подчеркивает самостоятельность и «тонкие потребности и свойства» голосов, снабжена в записях Танеева нотными примерами, частично отличающимися от тех, которые содержатся в издании. Характеристика движения крайних и средних пар голосов, даваемая в начале § 33 учебника, здесь очень умело выводится педагогом в результате анализа задачи. Ознакомив учеников со смешанным («случайным») расположением (примеры точно те же, что в книге [2]), Чайковский отмечает: «При переходе из широкого в тесное положение надо употреблять аккорды в одном из этих положений, например



[1] **Энгель Ю. Д.** С. И. Танеев как учитель. — В кн.: С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия. М., 1967, с. 62.

[2] **Чайковский П. И.** Руководство к практическому изучению гармонии. — Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 3—А, стр. 43, нотный пример 91.

<стр. 30>

Чтобы сделать более выделяющимися средние голоса, можно этот пример написать так:



В этом примере весьма наглядно рисуются черты каждого голоса, а именно: оба крайние голоса очень свободны и делают большие скачки; другие голоса, напротив того, остаются большею частью на месте, и в них находятся общие тоны аккордов». На этом тетрадь записей Танеева по гармонии заканчивается. Из дальнейших тем сохранилась в нотной тетради задач по гармонии [1] лекция об органном пункте, совпадающая по содержанию с двадцать второй главой учебника. Вариант примера [2] выглядит следующим образом:



Записи лекций Танеева по гармонии наглядно свидетельствуют о том, что «Руководство» рождалось непосредственно из педагогического опыта Петра Ильича; прежде чем опубликовать этот труд, Чайковский полностью апробировал его в своих занятиях, внося на основе практики целесообразные методические изменения.

Кроме того, эти материалы дают более точное представление о процессе и сроках написания Чайковским его труда. Основываясь на письме Петра Ильича П. И. Юргенсону от 15 июля 1871 года [3], исследователи и биографы Чайковского

безоговорочно относят создание «Руководства» к 1871 году. В этом письме автор сообщает издателю: «я энергично принялся за «Руководство»,

[1] ГДМЧ, В¹, № 521.

[2] Ср.: Чайковский П. И. Руководство к практическому изучению гармонии.— Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 3—А, с. 91, нотный пример 206.

[3] Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 5. М., 1959, с. 257.

<стр. 31>

к[ото]рое непременно окончу к 1 сентября». Авторская датировка предисловия, написанного после учебника,— 2 августа 1871 г. [1]. Большой методический труд не мог быть написан в такой короткий срок. Сохранившиеся тетради Танеева подтверждают это. Содержание учебника, включая примеры и задачи, наличествует здесь в значительном, зачастую текстуальном приближении к печатному изданию. Летом 1871 года Чайковский лишь обобщил и отредактировал существовавшее ранее. Представляется поэтому обоснованным датировать создание «Руководства к практическому изучению гармонии» Чайковского не 1871 годом, а 1869—1871 годами.

Тетради Танеева с задачами по гармонии демонстрируют две отличительные черты занятий: обилие практических заданий (намного превосходящих количественно предусмотренные в учебнике) и строгость школы. Чайковский беспощаден в вопросах голосоведения. Требовательный педагог неизменно отмечает параллельные квинты и октавы, переченья, снабжая их порой словесным комментарием («дурно», «отврат[ительно]»).

Первая по последовательности тетрадь содержит задачи на данную мелодию, в конце встречается цифрованный бас. Ряд задач написан в ключах. Здесь основными заданиями являются: определение тональностей при энгармонизме интервалов; определение мелодического положения; соединения аккордов квинто-квартовых и терцовых соотношений, начиная от разных мелодических положений; написание диатонических секвенций по два-три аккорда; разное интервальное соотношение аккордов. Следующая тетрадь [3] открывается упражнениями на цифрованный бас (без отклонений, с секвенц-аккордами); ученик работает над приготовленными задержаниями. Это конец I курса гармонии.

В третьей тетради [4] находим однотональные задачи (интересно применены побочные ступени в задаче № 2). Встречаются простейшие случаи проходящих и вспомогательных звуков. Четвертая тетрадь [5] включает в себе задачи с отклонениями и тональности разной степени родства (главным образом по секвенции) и модуляциями с употреблением уменьшенной септимы. Наконец, в последней тетради [6] фигурации со всеми видами неаккордовых звуков, в методическом отношении интересно, что встречаются пятиголосные задачи. Ряд задач написан в ключах.

[1] ГЦММК, ф. 88, № 168, л. 17.

[2] ГДМЧ, В¹, № 523.

В ГЦММК также хранится (ф. 85, № 20) тетрадь Танеева, озаглавленная «Задачи теории музыки», несомненно относящаяся к 1867/70 учебному году и имеющая пометки Чайковского. По содержанию она во многом совпадает с клинской рукописью № 523.

[3] ГДМЧ, В¹, № 520.

[4] Там же, № 524.

[5] Там же, № 522.

[6] Там же, № 521.

<стр. 32>

Видно стремление к индивидуализации голосов. Некоторые задачи с фигурациями содержат элементы полифонии, имитации. Далее — задачи на строгий стиль гармонии (соответствующие материалу главы двадцать девятой учебника Чайковского) с применением *cantus firmus*. Это задачи хорального типа, который Танеев впоследствии очень поощрял у своих учеников. Они в известной мере предвосхищают задачи Аренского на альт, тенор и т. п. Индивидуализация голосов проникает в задачи на *c. f.*, и таким образом совершается естественный переход к курсу полифонии (уже здесь есть полифоническое варьирование с переходом *c. f.* из голоса в голос). Особо следует приветствовать эту часть курса гармонии, если учесть, что она предназначалась для учащихся-неспециалистов. В приобщении музыкантов-исполнителей к началам полифонии видна все та же свойственная Чайковскому, а затем Танееву забота об уровне общего музыкального образования. В целом практическая часть курса гармонии полностью соответствует описанному выше плану лекций.

*

В течение трех учебных сезонов — с 1871/72 по 1873/74 год включительно Танеев проходил **контрапункт, фугу и форму**. Эти классы вел Николай Альбертович Губерт (1840—1888). Сын педагога по фортепиано, он учился в Петербурге у Антона Герке, а в 1863 году поступил в Петербургскую консерваторию, где учился в специальных классах теории композиции до 1868 года. Его педагогами были Н. И. Заремба и А. Г. Рубинштейн. В этот период Губерт сблизился с Чайковским и Ларошем. С 1869 года Губерт в Киеве. Здесь он руководил хоровыми общедоступными классами РМО и занимал должность второго капельмейстера в Киевской частной опере. После ухода Лароша из Московской консерватории в 1870 году был приглашен Н. Г. Рубинштейном на его место. Работа Губерта в Московской консерватории продолжалась, с небольшим перерывом, до самой смерти. В 1881—1883 годах он был директором консерватории. Губерт был неизменным участником консерваторского кружка Н. Г. Рубинштейна — Чайковского. Помимо преподавания специальных теоретических предметов и сочинения (по этому классу у него окончил Н. С. Кленовский), он принимал активное участие в консерваторских спектаклях — готовил хоры в «Орфее», «Евгении Онегине» и т. д. По заказу Губерта — председателя Музыкального отдела Всероссийской выставки (1882), Танеев написал Увертюру на русскую тему *C-dur* для большого оркестра. В течение ряда лет Губерт сотрудничал в газете «Московские ведомости». Ознакомление с его многочисленными статьями и

рецензиями убеждает как в эрудиции автора, так и в постоянстве его прогрессивных взглядов.

Таким образом, деятельность Н. А. Губерта была серьезной

<стр. 33>

и разносторонней, но не научной по преимуществу. Пройдя в Петербургской консерватории курс контрапункта у Н. И. Зарембы по Г. Беллерману (на это ссылается М. И. Чайковский в биографии П. И. Чайковского), Губерт, насколько можно судить по печатным и архивным материалам [1], в дальнейшем к этому предмету в самостоятельных занятиях не возвращался. Оригинальная, творческая разработка проблем полифонии в научном и педагогическом планах принадлежала С. И. Танееву (1890—1900-е годы).

Конкретное представление об уровне и характере преподавания этого предмета в Московской консерватории 1870-х годов дают, как и в других случаях, ученические тетради Танеева.

Теоретическую часть курса полифонии характеризуют записи лекций по контрапункту (1871/72 учебный год) [2]. **Лекция 1-я**, датированная 6 сентября, посвящена истокам христианского пения; в ней рассказывается об Амвросии, Григории, соборах, первых антифонариях; дается понятие *cantus firmus*'а, простого и двойного контрапункта, строгого и свободного стиля. «Мы будем заним[аться] простым контрап[унктом] и начнем с простого двухголосн[ого] в строгом стиле»,— записывает Танеев. Дальнейшие занятия велись в строгом соответствии с разрядной системой Фукса; постепенный отход от этой системы был позднее осуществлен Танеевым в его педагогической работе. **Лекция 2-я**, пропущенная в записях, очевидно, была посвящена объяснению разрядной системы в целом и контрапункту первого разряда. **Лекция 3-я**, 13 сентября (следовательно, уроки контрапункта происходили два раза в неделю) трактует о втором — пятом разрядах двухголосного контрапункта. К сожалению, в дальнейших записях отсутствуют даты, что не дает возможности судить о темпах прохождения материала. Трехголосный контрапункт первого и второго разрядов был темой одного из следующих занятий. После тем «Соединение двух различных разрядов» и «Синкопированный трехголосный контрапункт» записи обрываются. Все изложение снабжено большим количеством нотных примеров.

Начальной части этого курса соответствует тетрадь с задачами на строгий стиль (двухголосие и трехголосие) [3]. Несомненно, были и другие тетради с задачами до 5—6 голосов.

В незначительной степени сохранились записи курса 1872/73 учебного года. Небольшая тетрадь, найденная среди практических работ [4], озаглавлена «Форма и fuga». Первая лекция, датированная 1 сентября, дает понятие о контрапункте свободного

[1] Материалы Н. А. Губерта находятся в фондах его жены — А. И. Баталиной-Губерт (ГЦММК, ф. 50), К. К. Альбрехта (там же, ф. 37) и Московской консерватории (ЦГАЛИ, ф. 2099).

[2] ГДМЧ, В¹, № 518.

[3] Там же, № 519.

<стр. 34>

письма и содержит ряд правил. Вторая лекция (без даты) открывается текстом: «Канон и имитация. Формы эти наз[ываются] полифоническими. Самая совершенная полиф[оническая] форма есть fuga». Здесь же, после определения темы, ответа и т. п., ученику дается задание: «написать темы для фуг». Следующая лекция сообщает строение фуги, характеризует экспозицию, разработку и репризу.

Сохранилось большое количество практических работ Танеева по полифонии — свыше тридцати законченных фуг, отдельно темы для фуг и т. д. [1] Многие из них имеют позднейшие пометки автора. Задания начинаются с простейших имитаций, и вскоре же ученик переходит к фугам. Работа над фугами в классе Губерта содержала много полезного. Молодой Танеев пишет большое количество тем, отдельно пишет ряд экспозиций, затем интермедий; на одну тему создается несколько вариантов. Ведется тщательная работа над отдельными кусками, в фугах много переделок. В качестве примеров приведем начала двух фуг (факсимиле 1, 2). Во втором случае — двойная fuga с одновременным проведением тем.

Из обзора курса полифонии видно, что в нем не было той обширной работы над имитационной техникой, которая впоследствии составила область творческих и научных интересов Танеева и характеризовала основу его педагогического метода в области контрапункта.

Вскоре после окончания консерватории Танеев возобновил, уже самостоятельно, занятия полифонией. Во второй половине 1870-х годов эти занятия совпали с его идеями о выработке русского национального композиторского стиля путем контрапунктической разработки русских народных песен. Мысли эти, во многом шедшие от музыкально-исторической концепции Г. А. Лароша, изложены в письмах Танеева к Чайковскому (см. переписку, относящуюся к 1880—1881 годам). Колоссальные знания в области полифонии, сделавшие Танеева, по словам Чайковского, лучшим современным контрапунктистом России и Западной Европы, были достигнуты Сергеем Ивановичем уже после окончания консерватории. «Кончив учение в консерватории,— писал Танеев Чайковскому 18 августа 1880 года, я пожелал узнать некоторые вещи, бывшие дотоле мне неизвестными. Начал с двойного контрапункта во всех интервалах и написал, кажется, сто сорок маленьких шестиголосных задач, взяв за *cantus firmus* русскую песню» [2]. В это время Танеев начал детально практически осваивать возможности различных комбинаций голосов, что позволило ему четверть века спустя сделать выдающиеся обобщения в книге «Подвижной контрапункт строгого письма».

[1] ГДМЧ, В¹, № 525, 526, 527, 528, 529, 530. В конце последней рукописи записи по курсу форм.

[2] Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма. М., 1951, с. 59.

<стр. 35>

Примером такого рода занятий в ближайшие после окончания консерватории годы служит рукопись, озаглавленная: «Упражнения в двойном контрапункте. С. Танеев. Москва. Январь 1879» [1]. В числе заданий, которые Танеев ставит перед собой, к примеру, следующее: «Написать две мелодии а и b так, чтобы один из

голосов консонировал к другому как в прямом, так и в обратном движении. Здесь возможны два случая: 1) переменяющийся голос вверху; 2) [переменяющийся голос] внизу».

Курс, проходившийся Танеевым у Губерта в 1872/73 и 1873/74 годах, назывался «Форма и fuga». Параллельно с упражнениями в свободном стиле Танеев выполнил в этом классе задания на различные формы: от периода и простых двух- и трехчастных форм до рондо [2]. И в описываемое время, и, в еще большей мере, в 1880-е и первую половину 1890-х годов курсу музыкальной формы не придавалось в консерватории должного значения. Подлинно творческий и практический характер он получил впоследствии у Танеева.

*

Очень важным предметом, имевшим большое значение для развития исторической науки о русской музыке и сыгравшим в формировании Танеева значительную роль, была **история церковного русского пения**.

Такой курс читался в Московской консерватории до 1926 года, но с 1930-х годов и до недавнего времени проблемы старинной русской музыки не развивались в музыкознании. Древнерусское искусство, так же как и средневековое искусство всех других европейских народов, неизбежно было искусством церковным. Только культовое музыкальное искусство фиксировалось письменно, светское же, прежде всего народное, очень длительное время существовало в условиях устной традиции.

Б. В. Асафьев отмечал: «С точки зрения музыкального своего содержания древнерусский культовый мелос ценен ничуть не меньше памятников древнерусской живописи. Его «рисунок» отличается богатством оборотов, свежестью, размахом, выразительной напевностью и пластичностью. [...] И до тех пор, пока мы не сдвинемся в расшифровке памятников глубже XVII века... будем упускать... возможность исследовать искусство, которое, по имеющимся данным, не уступает всем иным отраслям искусства древней России» [3]. С конца 1920-х годов, когда писалась эта книга, действительно, многое оказалось упущенным. Лишь в последнее десятилетие, в частности в трудах В. Беляева, М. Бражникова и Н. Успенского, проблемы старинной русской музыки получили развитие.

[1] ГДМЧ, В¹, № 403.

[2] Там же, № 527, 530.

[3] **Асафьев Б.** Русская музыка. XIX и начало XX века. Л., 1968, с. 118.

<стр. 36>

Исключительно ценной представляется инициатива Н. Г. Рубинштейна, организовавшего уже в 1866 году первую в России кафедру истории церковного пения. В этих вопросах на Рубинштейна оказал несомненное влияние замечательный литератор, критик и музыкант-ученый, друг Пушкина и Глинки Владимир Федорович Одоевский.

В. Ф. Одоевский переехал в Москву из Петербурга в 1862 году. В этот период главным его интересом, наряду с народной песней, было древнее церковное пение.

Вокруг Владимира Федоровича сформировался кружок музыкантов, которых он вовлекал в свою деятельность. В его дневнике 14 сентября 1862 года, к примеру, отмечается визит Н. Г. Рубинштейна: «Толковали с ним об осьмогласии» [1]. Одоевский не только ратовал за организацию соответствующего курса в Московской консерватории, но и предложил в качестве преподавателя кандидатуру Д. В. Разумовского. В дневниковой записи от 18 апреля 1866 года читаем: «Обедали: Разумовский, Рубинштейн, Потулов; — речь о том, чтобы Разумовский был законоучителем в консерватории и взял бы также класс истории церковного пения в России». Н. Г. Рубинштейн, прозорливо увидавший важность затеваемого дела, принялся энергично хлопотать и устранил все возникшие препятствия. В день открытия консерватории Одоевский записывает, что должен был «импровизировать речь относительно введения в преподавание истории церковного пения». В этой речи Одоевского выяснялось значение предмета для образования музыканта и связь церковного пения с народной «мирской» песней.

В период подготовки Д. В. Разумовского к занятиям Одоевский постоянно с ним встречался, беседовал и консультировал его (о чем свидетельствуют многократные записи в дневнике). И в последующие годы интерес Владимира Федоровича к этой стороне работы Московской консерватории не ослабевал. Весной 1867 и 1868 годов Одоевский присутствовал на экзаменах класса Разумовского и высоко оценивал знания учащихся. Он записывает в своем дневнике: «Они знают по этой части то, чего и не входило в голову 99% музыкантов» (27 мая 1867 г.); «знают церковные ноты и крюки лучше всех регентов капеллы вместе» (18 мая 1868 г.).

Дмитрий Васильевич Разумовский (1818—1899) был широко образованным человеком. Он в совершенстве знал древние языки, а по окончании духовной академии преподавал физику, математику и естественную историю. В конце 1850-х годов Разумовского включили в Комиссию для рассмотрения и исправления

[1] Дневники В. Ф. Одоевского хранятся в Государственной публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова Щедрина (Ленинград). Выдержки из них приводятся по рукописи: **Ляпунова А. С. Н. Г. Рубинштейн и В. Ф. Одоевский.** ГЦММК, ф. 286, № 76.

<стр. 37>

нотных церковных сочинений, и с этого времени начинается его систематическая исследовательская работа в области древнерусской музыки. Основное внимание ученого направлено на изучение знаменного распева, как наиболее коренного русского.

Разумовский проделал огромную работу по собиранию и изучению первоисточников, встречая в этом поддержку передовых музыкантов, особенно В. В. Стасова. Сам Владимир Васильевич, в 1895 году опубликовал, с вступительной заметкой, письмо к нему Д. В. Разумовского, посвященное этим вопросам [1]. В начале 1860-х годов В. В. Стасов очень интересовался прошлым русского церковного пения и собрал значительные материалы по его истории. Эти материалы, в частности копия уникальной, приписываемой Иоанну Дамаскину рукописи «Святоградец», полученная Стасовым из Парижской королевской библиотеки, были им переданы Разумовскому.

Важнейшей заслугой Разумовского была расшифровка крюковой нотации. Дмитрием Васильевичем был изобретен специальный типографский шрифт для набора крюков. Мало того, он своими руками набирал всю нотно-крюковую часть своих трудов.

Деятельность Разумовского получила высокую оценку многих музыкантов. Через год после его смерти С. В. Смоленский, преемник Разумовского в Московской консерватории и большой друг Танеева, говорил в своих «Воспоминаниях о Д. В. Разумовском» о «важности для русского искусства изучения церковных ладов», этого богатейшего сокровища, «освещающего наше народное творчество»; Разумовский, по его словам, в этом вопросе «пробивал дорогу впервые» [2]. И далее, с несомненным намеком на С. И. Танеева, замечал: «Ныне уж находятся люди, понимающие всю силу вновь открытого родника знаний и музыкальных идей, все значение этих идей для направления **своей** русской музыки, для создания **своего** контрапункта» [3].

Среди трудов Разумовского выделяется его книга «Церковное пение в России (опыт историко-технического изложения). Из уроков, читанных в консерватории при Московском музыкальном обществе». Три выпуска вышли в Москве в 1867—1869 годах. На обороте титульного листа отмечено «Одобрено Советом профессором консерватории при Русском музыкальном обществе в Москве и принято за руководство по кафедре истории богослужебного пения православно греко-российской церкви в классах той же консерватории. 1867 года, апреля 8-го. Директор Н. Рубинштейн». Разумовский посвятил свой труд

[1] «Русская музыкальная газета», 1895, № 11, стлб. 643—647. Кроме того, письма Разумовского к Стасову, относящиеся к 1862—1863 годам, опубликованы Н. Ф. Финдейзенем в «Русской музыкальной газете», 1909, № 1, стлб. 1—6.

[2] Журн.: «Душеполезное чтение», 1890, № 7, с. 127.

[3] Там же, с. 128.

<стр. 38>

«Русскому музыкальному обществу в Москве, открывшему первую кафедру истории церковного русского пения в Московской консерватории» [1]. Эта книга и была основой курса, пройденного Танеевым.

В первой главе, говоря о первоначальном влиянии на наше церковное пение «теоретических музыкальных начал древних эллинов», автор отмечает, что, в свою очередь, «основанием для богослужебного пения древней христианской церкви послужило техническое устройство греческой народной музыки» (с. 1 и 7—8). Мысль важная, которая найдет отклик в рассуждениях и исканиях молодого Танеева. Интересна глава, посвященная Иоанну Дамаскину. Нет сомнения, что при сочинении кантаты «Иоанн Дамаскин» Танееву оказались полезными сведения, впервые полученные от Разумовского. Особое внимание уделяет автор знаменному распеву. Интерес к этому древнейшему виду русского музыкального искусства, поддержанный затем Смоленским и Танеевым, получил богатейшее творческое воплощение в сочинениях Рахманинова и особенно Кастаньского.

В книге упоминаются Федор Христианин (Крестьянин), Иван Лукошков и другие композиторы церковной музыки XVI века, творчество которых стало в настоящее время объектом исследования М. В. Бражникова. Подробно знакомит Разумовский с демественным пением, партесным пением и их особенностями. Наряду с описанием теоретических основ русской церковной музыки в книге излагается история музыкальной культуры России (освещается деятельность иностранных музыкантов, а также деятельность и творчество Березовского, Веделя, Бортнянского). В главе «Партесное пение после Бортнянского» основное место уделено Глинке, его интересу к русскому церковному пению в последние годы жизни. «Частые беседы Глинки с друзьями о церковных, средневековых тонах, подали ему мысль приложить эти тоны к гармонизации мелодий нашей православной церкви» [2], — пишет Разумовский, обращаясь к материалам, освещающим занятия Глинки с З. Деном и письмами композитора начала 1857 года.

Несколькими годами позднее Танеев глубоко задумывался над основной, как ему казалось, задачей русских композиторов. «В основании всей **европейской** музыки, — отмечает Танеев в записной книжке 1879 года, — лежат **народные песни и церковные мелодии** [...] Задача каждого русского музыканта заключается в том, чтобы способствовать **созданию национальной** музыки. История западной музыки отвечает

[1] Рецензии на книгу Разумовского, принадлежащие А. Н. Серову и Г. А. Ларошу, см. соответственно в журн.: «Музыка и театр», 1867, № 15; «Русский вестник», 1869, № 10.

[2] **Разумовский Д. В.** Церковное пение в России (опыт историко-технического изложения), вып. 1—3. М., 1867—1869, с. 240.

<стр. 39>

нам на вопрос, что для этого нужно делать: **приложить к русской песне ту работу мысли, которая была приложена к песне западных народов...**» [1]. Разумеется, в стремлении Танеева пройти на новой, национальной русской основе путь старых западноевропейских контрапунктистов отразились и его индивидуально-творческая склонность к полифоническому мышлению, и влияние музыкально-исторической концепции Г. А. Лароша, и другие факторы. Но несомненно и то, что стремления Глинки, о которых Сергей Иванович едва ли не впервые узнал от Разумовского, не могли не произвести впечатления на начинающего музыканта. Соприкосновение мыслей «еще юного Танеева с мечтами Глинки, волновавшими его до «накануне конца» [2], подмеченное Б. В. Асафьевым, одним из истоков имело лекции Разумовского.

В переписке Танеева с Чайковским значительное место занимают вопросы церковной музыки — гармонизации напевов, их контрапунктической обработки и т. д. [3] Во взглядах, которые на страницах этой переписки подробно и пространно излагает Танеев, можно найти отдельные положения трудов Разумовского. А Петр Ильич сообщает своему бывшему ученику о затруднениях при подыскании материалов для написания всенощной, разрешенных «с помощью Дм. Вас. Разумовского» [4].

В архиве Танеева имеются учебные материалы по курсу Разумовского. Это, прежде всего, автограф, озаглавленный «Записки по истории церковного пения в России» [5]. При тщательном ознакомлении выясняется, что, в отличие от учебных тетрадей по другим предметам, действительно содержащих запись лекций педагога, эти записи представляют собой полный конспект книги Д. В. Разумовского. На поля тетради вынесены подзаголовки, во всех случаях текстуально совпадающие с названиями глав книги; слова, которые набраны курсивом, в рукописи везде подчеркнуты и т. п. Танеев внимательно читал книгу. Содержание, суммарно дающееся автором в начале каждой главы, точно разнесено в соответствующие ходу изложения места. Возможно, в этом заключалось одно из заданий при конспектировании.

В предисловии к первому выпуску автор указывал, что «издание имеет чисто педагогическую цель», так как отсутствуют какие-либо труды и руководства по данной теме. Танеевская тетрадь полностью подтверждает это. Наличие учебника и возможность

[1] Сергей Иванович Танеев Личность, творчество, документы его жизни, с. 73—74.

[2] Цит. по кн.: Памяти Сергея Ивановича Танеева. Сб. статей и материалов под ред. Вл. Протопопова. М.—Л., 1947, с. 10. См. также кн.: **Асафьев Б В.** Глинка. М., 1947, книга третья, глава IV.

[3] **Чайковский П. И., Танеев С. И.** Письма, с. 71—76.

[4] Там же, с. 72.

[5] ГДМЧ, В¹, № 513.

<стр. 40>

самостоятельного ознакомления с ним высвобождали время уроков для практических работ.

О том, что у курса была обширная практическая часть, можно заключить из ряда фактов. В самой книге, и особенно в большом приложении к ней, содержатся примеры—различные азбуки и образцы (знаменного распева, демественного знамени и др.). В материалах Танеева есть нотная тетрадь-автограф с гласами (на стане — ноты, над ним — безлинейные знаки знаменного распева—крюки) [1]. Немаловажно и приведенное выше мнение В. Ф. Одоевского о практических навыках учеников Разумовского.

Курс истории церковного пения в значительной степени дополнял, а в области прошлого **отечественной** музыкальной культуры заменял курс истории музыки — более слабый по сравнению с другими специальными предметами. Отставание исторических дисциплин по сравнению с теоретическими было вообще характерно для дореволюционного музыкознания. Сами деятели музыкальной науки и образования придавали истории музыки меньшее значение. Не было подлинного историзма, настоящей методологической базы, они появились лишь много лет спустя, с проникновением в эту область достижений марксистской мысли. С образцами музыкальной литературы учащиеся консерватории знакомились преимущественно в других курсах — контрапункта и особенно формы. Собственно, задачи глубокого и конкретного ознакомления с творчеством композиторов разных эпох курс истории музыки и не ставил, — в этом смысле ему

был свойствен разрыв теории и практики. Отставание проявилось и в создании русских учебников истории музыки. Едва ли не первым такого рода опытом был «Очерк всеобщей истории музыки» Л. Саккетти [2].

В Московской консерватории 1860-1870-х годов курс истории музыки читался в течение одного года. Танеев слушал этот курс у Александра Соломоновича Размадзе (1845—1896), в 1869 году сменившего Г. А. Лароша. На протяжении многих лет Размадзе вел активную музыкально-критическую деятельность, выступая на страницах «Русского музыкального курьера»; редактировал «Музыкальный и вестник» и напечатал в нем много статей и рецензий. А. С. Размадзе — критик особое внимание уделял оперным спектаклям. Его оценки демонстрируют хороший вкус и чуткость восприятия, а соображения о состоянии русского музыкального театра высказаны с передовых позиций.

Гораздо менее интересным оказался его учебник истории

[1] ГДМЧ, В¹, № 515.

[2] Саккетти Л. А. Очерк всеобщей истории музыки. Спб., 1883 (последующие издания — 1891, 1903, 1912).

<стр. 41>

музыки [1]. При некоторых положительных сторонах (добросовестная проработка трудов Р. Кизеветтера, А. Амброса и др., попытка изложить историю западноевропейской музыки процессуально), книга Размадзе страдает схоластичностью, отвлеченностью от живой музыки, полным разрывом с современностью и отсутствием хотя бы одного слова о русской музыке. Несмотря на соображения автора, высказанные в послесловии и оправдывающие, с его точки зрения, ограниченность исследования, отрыв от современной композиторской практики и особенно от отечественной музыки был существенным и принципиальным пробелом.

Хотя учебник вышел в свет в конце 80-х годов, сравнение его с сохранившимися записями Танеева [2] показывает, что в основу его без сколько-нибудь заметных изменений лег курс лекций, читавшийся в консерватории.

*

В 1872/73 учебном году, параллельно с классом формы и фуги Губерта, Танеев начал заниматься **инструментовкой** под руководством Чайковского. Петр Ильич не оставил никаких учебно-методических работ в этой области, и тем большее историко-методическое значение приобретают учебные работы Танеева, выполненные в его классе и содержащие его пометки. Эти до сего времени не публиковавшиеся и не исследованные материалы являются едва ли не единственными, конкретно освещающими деятельность Чайковского в классе инструментовки Московской консерватории. Указанные материалы имеют и более общее значение — они расширяют наши представления, связанные с историей учений об инструментовке в России.

В 1860—1870-е годы инструментовка и композиция проходились в одном классе. Последовательно усложняя задания, учитель подводил молодого музыканта к инструментовке собственных сочинений.

Сохранились следующие работы Танеева по инструментовке: Гайдн — симфония C-dur (Лондонская № 1, по изд. Петерса № 7 — все части); Бетховен — сонаты ор. 2 № 1 (часть III), ор. 10 № 2, (часть IV), ор. 13 (части I и II), Шуберт — соната ор. 42 (части I и III); Шопен — мазурки ор. 56 № 2 и 3 [3]. В этих же тетрадах находятся скерцо и Adagio для малого оркестра без тромбонов, а также эскизы симфонии e-moll Танеева.

Как видно из перечня, важнейшее значение Чайковский придавал инструментовке произведению композиторов-классиков. Классический материал, с его структурной четкостью, с сравнительной

[1] Размадзе А. С. Очерки истории музыки от древнейших времен до половины XIX века в четырех частях с двенадцатью нотными приложениями. Составлены по лекциям, читанным автором в Московской консерватории. М., 1888.

[2] ГДМЧ, В¹, № 510—512.

[3] Там же, № 531, 532.

<стр. 42>

дифференцированностью отдельных фактурных элементов, с ясно выраженными сменами регистров и тембров как нельзя более отвечает задаче **воспитания оркестрового мышления**. А это и было основной целью Чайковского — преподавателя инструментовки. Его пометки в танеевских работах требуют выявления принципа функциональности, значения всех элементов фактуры, то есть ясного **осознания** «служебного» назначения того или иного момента музыкальной ткани. От простейших учебных заданий (Adagio «Патетической» — струнный оркестр) к более сложным (соната Шуберта — оркестр с тромбонами); от инструментовки клавира гайдновской симфонии — к оркестровке собственных сочинений. Таков был путь этого курса.

Отметим здесь же методическую важность заданий по инструментовке фортепианных переложений симфонических произведений. Выбор материала для оркестровки—важнейший момент к практической части курса. Наряду с умело выбранными фортепианными пьесами, важная роль в формировании оркестрового мышления должна принадлежать именно симфонической музыке — задуманной композитором для оркестра и потому наиболее ясно апеллирующей к оркестровому чутью молодого музыканта. В программе курса инструментовки, составленной Танеевым в начале 1880-х годов, в числе обязательных экзаменационных требований отмечена «инструментовка фортепианной аранжировки классического оркестрового сочинения». Эта традиция, введенная, как видно из ученических тетрадей Танеева, Чайковским, закреплённая затем в программе, сохранилась в Курсе инструментовки консерватории на многие десятилетия.

Примеры из работ Танеева показывают, как оркестровка классической симфонической музыки помогает выявлению важных смысловых моментов

произведения. Так, в финале симфонии Гайдна в тактах 5—8 к струнным присоединены духовые; этим усиливается звучание припевного окончания, подчеркивается синтаксический момент — каданс, крепче замыкается форма (факсимиле 3).

Многое давала и оркестровка фортепианных сочинений Бетховена. Рассмотрим Adagio из «Патетической» сонаты Бетховена в инструментовке Танеева. Здесь внимание направлено не столько на технические приемы (в них есть погрешности — в изложении фигурации, штрихах, которые педагог до времени прощает), сколько на логику изложения, на умение правильно прочесть текст. Каждое из «действующих лиц» струнного квинтета имеет свою линию. Проводится важная мысль: если в первом периоде тема поручена скрипкам, то реприза должна дать нечто новое, — и тема проходит у виолончелей. Проблема репризы, ее изменений по сравнению с экспозицией, ее динамизации впоследствии чрезвычайно занимала Танеева (факсимиле 4).

В оркестровке финала сонаты ор. 10 № 2 Бетховена мы в пометках

<стр. 43>

Чайковского видим все те же требования функциональной логики. Так, после проведения темы в трех голосах наступающая в такте 15 общевысотная кульминация (начало каданса, то есть важный синтаксический момент) не может опираться только на теноровый регистр (у Танеева — виолончели); здесь должен быть бас, и Чайковский его приписывает. Он предостерегает своего ученика от гармонической неполноты (см. вписанные им карандашом в партии альты такты 21—22). В начале средней части (такты 28—29) Танеев начал было писать партию виолончелей в малой октаве. Но средняя часть должна заявить о своем начале (средствами оркестровки) более энергично новым, еще не употреблявшимся этим инструментом регистром; изложение переносится октавой ниже (вымарка V-ni II рукой Чайковского). В стремлении укрепить бас, продублировав виолончели контрабасами, Чайковский и Танеев идут даже на изменение направления шага мелодии (квинта вниз вместо кварты вверх). Далее, когда бас уже заявлен, для большей свежести и разнообразия звучания Чайковский снимает виолончели и контрабасы (такты 34—35), так как функция разработки предполагает здесь включение иных, именно разработочных средств изложения (факсимиле 5).

Интересны пометки Петра Ильича и в Allegro (первая часть) «Патетической» сонаты. Танеев делает попытку точно воспроизвести фортепианный текст (такт 19 и следующие). Но качающаяся фигурация фортепианного типа у вторых скрипок и альтов не будет звучать, и Чайковский превращает ее в типичную ритмическую фигурацию голосов гармонии. Важным моментом бетховенского оркестрового стиля является яркий показ гармонии. В этом направлении идут переделки Чайковского: он поднимает гармонические голоса в деревянную группу, а бывшую партию деревянных отдает трубам, что создает естественно звучащий фанфарный момент, также органичный для Бетховена. Наконец, педагог вводит в инструментовку литавры, вероятно, для создания большей эмоциональной напряженности (факсимиле 6).

Из оркестровки сонаты Шуберта ясно, что Чайковский, прививая знание оркестрового стиля того или иного композитора, давал изучать ранние издания партитур (об этом свидетельствуют некоторые особенности расположения инструментов в партитуре, — например, трубы ниже тромбонов).

Инструментовка естественно начинается группой деревянных духовых (такты 1—2 и 5—6, «запев»). Но продолжение (такты 3—4 и 7—8, элемент «b») только у одних духовых звучало бы вяло; присоединяя струнный квинтет, оркестратор добивается подчеркивания кадансов, проявляет в конечном счете заботу о форме (факсимиле 7).

На следующей странице — правки Чайковского. Он вычеркивает введенные Танеевым валторны в высоком регистре, звучание

<стр. 44>

которых неизбежно перекрыло бы фигурацию: они не должны иметь самостоятельного значения, их функция — педаль, так как тема идет у первых скрипок (факсимиле 8).

Чайковский учил экономно и расчетливо распределять оркестровые ресурсы, что составляет важную сторону композиторской техники. В качестве примера возьмем страницу из менюэта симфонии Гайдна. Танеев стремится динамизировать изложение, вводит *tutti*. Чайковский перечеркивает духовую группу надписью «*some sops*», указывая тем самым, что в начале менюэта не следует «выкладывать» все возможности оркестра, закрывая путь к дальнейшему развитию. Характерна и поправка в партиях виолончелей и контрабасов. Уничтожая мелкие фигурационные «украшающие» движения, укрупняя длительности, педагог обращает внимание на опорную функцию баса (факсимиле 9).

В преподавании инструментовки Чайковский выступает передовым, глубоко современным музыкантом. Как в его собственных ранних сочинениях фигурируют хроматические медные духовые инструменты, так и в учебных заданиях Танеева даже при оркестровке произведений классиков отсутствуют натуральные инструменты. Отметим в этой связи, что еще в курсе теории, читавшемся в 1869/70 году для неспециалистов, Чайковский счел нужным сообщить об инструментах, «изобретаемых Саксом в Париже» (об этом говорится в тетради Танеева).

В связи с курсом инструментовки необходимо осветить еще один важный момент. Среди танеевских упражнений находятся каллиграфическим почерком переписанные (не автограф Танеева) партии оркестровки мазурок Шопена. Уже самый факт расписывания партитуры наводит на мысль об исполнении данной работы в оркестре. Дополнительно в этом убеждает наличие в голосах пометок исполнительского характера: динамических оттенков (*sf*, *cresc*, *dim*), штрихов, *pizz.* И хотя, несмотря на тщательные поиски и архивах, не удалось найти сведения об исполнении ученическим оркестром оркестровок или ранних композиторских работ Танеева, рассматриваемые нотно-рукописные материалы неопровержимо свидетельствуют о том, что они звучали в оркестре. И не потому ли Танеев на всю жизнь сохранил глубокое доверие к критерию звучания, не считал сочинение законченным до того, как он прослушал его в соответствующем исполнении?

На следующем этапе, как уже указывалось, занятия по инструментовке сливались с курсом **свободного сочинения**. Большой интерес представляют пометки Чайковского в партитуре симфонии e-moll № 1 Танеева. Особенно много поправок в части I (сочинялась летом 1873 года, дата окончания помечена в рукописи: 1 сентября 1873). Здесь Танеев учится не только оркестровому мастерству, но умению выражать в оркестре собственные музыкальные мысли. Рассмотрим последовательно важнейшие

<стр. 45>

поправки Петра Ильича, учтенные в окончательном варианте. В приводимых далее нотных примерах параллельно, попарно помещены соответствующие отрывки из черновой рукописи [1] и из опубликованной партитуры [2] (цифрами обозначены страницы и такты издания; см. с. 46—66).

В первом отрывке (примеры 7 и 8) плохо звучала группа деревянных — низко, разбросанно, некомпактно. Партия вторых кларнетов создавала параллельные октавы с партиями виолончелей— контрабасов. Резок скачок кларнетов в такте 2. После поправок эта группа инструментов звучит значительно ярче. Гобои, кларнеты и фаготы в трех октавах излагают однородную по своей функции ткань (поддержание голосов). Устранен параллелизм. Выиграла энергия звучности, так как духовые поддерживают ритмику струнных.

В примере 9 деревянная группа звучит рыхло, тускло из-за регистровой разбросанности. Стройность звучания нарушается тем, что в пределах этой группы молодой композитор пытается дать и мелодию и гармонию. Чайковский (пример 10 — после поправок) располагает инструменты теснее, выравнивает звучность (гобои и кларнеты точно в двух октавах); ясной стала основная функциональная задача деревянных в этом месте — гармония (измененная партия фаготов дополняет гармоническое звучание). Анализ следующих двух отрывков партитур мы не снабжаем нотными примерами, во-первых, из-за их сравнительно больших размеров и, во-вторых, оттого, что Танеев не дописал или не написал совсем этих мест партитуры; даем линии, ссылки на издание.

В отрывке черновика, соответствующем с. 10, Т. 5 и с 11, тт. 1—4, все деревянные и медные с литаврами отсутствовали. Написаны были только струнные. После tutti предшествующих тактов звучание одних струнных (хотя и напряженно изложенное) являлось явно преждевременным срывом, мешавшим логической связи окончания главной партии и перехода к побочной. Сам переход этот (с. 11, тт. 5 и 6), изложенный только струнными (так и осталось в окончательном варианте) при этом не звучал, так как утрачена была свежесть тембра струнных и эмоциональное воздействие перехода от широко развернутого изложения к внезапной компактности звучания струнных в тесно расположенном аккорде. В ном указании Чайковского, казалось бы, относящемся только к инструментовке, — значительный драматургический смысл. Следующие поправки Чайковского в еще большей мере подчиняют инструментовку выявлению композиторского замысла.

[1] ГДМЧ, В¹, № 531.

[2] **Танеев С. И.** Симфония № 1, е-молл. Для большого оркестра. Партитура. Ред. П. А. Ламм. М.—Л., 1948. Эта публикация сделана по чистой партитуре, хранящейся в ГЦММК, ф. 85, № 1.

<стр. 46>

Черновая рукопись

[Allegro]

7

Fl.

Ob.

Cl. B

Fag.

4 Corni F

Tr-be

Tr-ni

Timpani

Violini I

Violini II

Viola

V-celli

Bassi

[Allegro]

The musical score is written for a piece in G major, marked **[Allegro]**. It consists of 15 staves, organized into three systems of five staves each. The first system includes a piano (*p*) dynamic marking. The music is in 2/4 time and features various melodic and harmonic textures across the staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The score contains numerous notes, rests, and slurs, indicating a complex and lively composition.

Черновая рукопись

9

Fl.

Oboe

Cl. B

Fag.

Cornet I II
III IV

Tr-be

Tr-ni
I
II
III

Timp.

V-ni
I
II

Viola

V-celli

C. Bassi

Detailed description: This is a page of a musical score, page 9, from a manuscript titled 'Черновая рукопись' (Draft). The score is for a symphony orchestra and is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features 13 staves. The top four staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Oboe), Clarinet B (Cl. B), and Bassoon (Fag.). The next four staves are for brass: Cornets I-IV (Cornet I II, III IV), Trumpets (Tr-be), and Trombones (Tr-ni I, II, III). The fifth staff is for Timpani (Timp.). The bottom five staves are for strings: Violins I and II (V-ni I, II), Viola, Violoncello (V-celli), and C. Bassi. The music is in a classical style, with various melodic lines and harmonic textures. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

10

The musical score for page 49, system 10, is divided into three systems. The first system consists of four staves: a treble staff with a melodic line, two alto staves with harmonic accompaniment, and a bass staff. The second system consists of five staves: two treble staves, two alto staves, and a bass staff. The third system consists of four staves: a treble staff, two alto staves, and a bass staff. The music is in G major and 4/4 time, featuring various melodic and harmonic textures.

Черновая рукопись

11

Cl. I

Fag.

V-nl I

V-nl II

Viola

V-cell

C. Bassi

Cl. I

Fag.

V-nl I

V-nl II

Viola

V-cell

C. Bassi

12

Cl. I

Fag.

P dolce

V-ni I

V-ni II

Viola

p

V-celli

P dolce

C. Bassi

p

Cl. I

Fag.

p

Vi-ni I

P dolce

Vi-ni II

Viola

V-cello

P dolce

C. Bassi

p

Черновая рукопись

13

Fl.

Ob.

Cl. B

Fag.

Corni
I, II
III, IV

Tr-be
(I Sola)

Tr-ni
I, II
III

Timpani

V-ni
I
II

Viola

V-celli

C. Bassi

f

espress.

espress.

f

(I Sola)

f

f

f

espress.

espress.

Черновая рукопись

15

Fl.

Ob.

Cl. B

Fag.

I, II

Corni F

III, IV

Trombe F

I, II

Tr-ni

III

Timp. H, E

I

V-ni

II

Archi

V-celli

[V.C.+C. Bass]

Detailed description: This is a page of a musical score, page 15, from a manuscript. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the number '15' is written. The staves are labeled on the left as follows: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. B (Clarinet in Bb), Fag. (Bassoon), I, II (Horn I and II), Corni F (French Horns), III, IV (Horn III and IV), Trombe F (Trombones), I, II (Trumpet I and II), Tr-ni (Trumpet III), Timp. H, E (Timpani), I (Violin I), V-ni (Violin II), Archi (Violins), V-celli (Viola), and [V.C.+C. Bass] (Violoncello and Double Bass). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score is presented as a black and white image of a handwritten manuscript.

The image displays a handwritten musical score for a string quartet, organized into three systems. Each system contains four staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and two bass clefs (Viola and Cello/Double Bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The first system features a prominent melodic line in the first violin part, often marked with a fermata. The second system shows more intricate rhythmic patterns and cross-staffing between the violin and viola parts. The third system continues the development of the themes, with clear articulation and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

This page contains a musical score for piano, consisting of three systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff for the right hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The dynamic marking *più ff* (piano fortissimo) is repeated on every staff at the beginning of each system. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as slurs and accents. The notation is dense and detailed, typical of a classical piano score.

The image displays a musical score for page 57, organized into three systems. Each system consists of five staves. The first two staves in each system are in the treble clef, and the last three are in the bass clef. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some markings like '7 7' and '7 7' which likely refer to specific rhythmic patterns or fingerings. The score is written in a clear, black ink on a white background.

Большой кусок, соответствующий с. 18, тт. 2—6 и с. 19, тт. 1—5, в черновой партитуре весь написан рукой Чайковского (за исключением наметок некоторых партий). Учитель предлагает здесь активнее развивать материал побочной партии на основе более сложного взаимодействия инструментов. Принцип секвенционного развития, сочетающийся с элементами имитации, осуществляется им весьма поучительно. Основные линии (мелодия и характерное движение средних голосов) поручаются струнному квинтету. Плотность звучания достигается октавной дублировкой группы деревянных (альты — фаготы, вторые скрипки — кларнеты). Партия валторн — еще одна линия, насыщающая ткань имитацией.

Рукой Чайковского вписана и ранее отсутствовавшая партия фаготов, а четверти у альтов и вторых скрипок заменены восьмыми (нотные примеры 11 и 12). Задачей в данном случае был более рельефный показ темы на фоне гомофонного изложения. Ритмическое оживление в этом месте было необходимо: слишком долго перед тем шло движение четвертями; особенно неприемлемым стало это однообразие при приближении к разработке. И тем более важно было усилить звучание темы.

В примере 13 партия альтов содержала не более чем гармоническую «подпорку». Чайковский в этом месте надписывает: «Что-нибудь новое (фигурация?)». В примере 14 происходит осмысление ритмического рисунка, мелодизация партии.

Черновой вариант (нотный пример 15) очень традиционный, школьный. Вследствие излишнего употребления труб оркестр звучит жестко, напряженно. Слишком высоки регистры кларнетов, фаготов, валторн, что неизбежно приводит к крикливости, форсированию звучности. В этом месте (начало репризы) должно быть достаточно мощное звучание, но это еще не высшая кульминация. Наиболее яркие регистры следует «приберечь». В примере 16 кларнеты и фаготы звучат ниже, компактнее, ровнее. Значительно ярче показана мелодия (возврат главной партии должен быть подчеркнут) благодаря унисону флейт и дублировке основного мотива в партии груб и тромбонов. Вместо двух-трех голосов у валторн в их партиях сдвоенные октавы, подчеркивающие нижний звук гармонии.

Важный тематический материал звучал недостаточно ярко, будучи поручен (см. нотный пример 17) только фаготам. Задуманный контрапункт не был реализован. Измененная партия виолончелей (ср. с нотным примером 18) выписана в черновой партитуре рукой Чайковского на свободной строке литавр.

Далее поправки Петра Ильича сводятся к следующему (см. по изданию с. 46, тт. 6—10 и с. 47, тт. 1—6). В черновом варианте второе проведение темы было поручено только группе струнных. В этом месте рукой Чайковского надписано «массивнее». Тем самым он предлагает динамизировать изложение, избежать топтания на месте. В издании группа деревянных дублирует

<стр. 59>

Cl.
Fag.
V-ni I
V-ni II
Viole
V-celli
C. Bassi

Cl. I
Fag. II
V-ni I
V-ni II
Viole
V-celli
C. Bassi

19 Черновая рукопись

Musical score for measures 19-21. The score is for a string quartet and includes parts for Cl. I in B, V-ni I and II, Viole, V-celli, and C. Bassi. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is common time (C). Measure 19 features a half rest for Cl. I in B and a half note for V-ni I and II. Measure 20 shows a half note for Cl. I in B and a half note for V-ni I and II. Measure 21 features a half note for Cl. I in B and a half note for V-ni I and II. Dynamics include *pp espr.* for Cl. I in B, *pp* for V-ni I, *pp* for V-ni II, *pizz.* for Viole, and *pp* for V-celli. The C. Bassi part has a half rest in all three measures.

Continuation of the musical score for measures 22-24. The score is for a string quartet and includes parts for Cl. I in B, V-ni I and II, Viole, V-celli, and C. Bassi. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is common time (C). Measure 22 features a half note for Cl. I in B and a half note for V-ni I and II. Measure 23 shows a half note for Cl. I in B and a half note for V-ni I and II. Measure 24 features a half note for Cl. I in B and a half note for V-ni I and II. Dynamics include *pp* for V-celli. The C. Bassi part has a half rest in all three measures.

Musical score system 1, consisting of five staves. The top staff is a single treble clef line. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs). The fourth and fifth staves are two bass clef lines. The key signature is one sharp (F#). The first measure contains a whole note chord in the top staff and a half note chord in the second staff. The second measure contains a half note chord in the top staff and a half note chord in the second staff. The third measure contains a half note chord in the top staff and a half note chord in the second staff. The fourth measure contains a half note chord in the top staff and a half note chord in the second staff. The fifth measure contains a half note chord in the top staff and a half note chord in the second staff. The dynamic marking *pp dolce* is written below the fourth and fifth staves. The marking *div.* is written above the second staff in the fifth measure.

Musical score system 2, consisting of five staves. The top staff is a single treble clef line. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs). The fourth and fifth staves are two bass clef lines. The key signature is one sharp (F#). The first measure contains a whole note chord in the top staff and a half note chord in the second staff. The second measure contains a half note chord in the top staff and a half note chord in the second staff. The third measure contains a half note chord in the top staff and a half note chord in the second staff. The fourth measure contains a half note chord in the top staff and a half note chord in the second staff. The fifth measure contains a half note chord in the top staff and a half note chord in the second staff. The dynamic marking *p* is written below the second staff in the fifth measure. The marking *unis.* is written above the second staff in the fifth measure.

20 Изд., с. 50, тт. 8—12 и с. 51, тт. 1—3

Flauto I
Cl. I
V-nl I
V-nl II
Viole
V-celli
C. Bassi

P dolce
div.
pp dolce

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra. It features seven staves. The Flauto I staff has a melodic line starting with a grace note and a slur over several notes, with dynamics *P dolce*. The Cl. I staff has a whole rest. The V-nl I and II staves have chords, with the first violin part marked *div.* (divisi). The Viole staff has a melodic line with a slur and dynamics *pp dolce*. The V-celli and C. Bassi staves have whole rests.

P dolce

Detailed description: This is a continuation of the musical score from the previous page. It features seven staves. The Flauto I staff continues its melodic line with a slur. The Cl. I staff has a whole rest. The V-nl I and II staves have chords. The Viole staff has a melodic line with a slur. The V-celli and C. Bassi staves have whole rests. The dynamics *P dolce* are indicated.

7



div.

This system contains five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and contains a whole rest. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a series of chords. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a series of chords. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with a slur. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with a slur. The dynamic marking 'div.' is placed above the second staff in the second measure.



unis.

This system contains five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and contains a whole rest. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a series of chords. The third staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a series of chords. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with a slur. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with a slur. The dynamic marking 'unis.' is placed above the second staff in the second measure.

21 Черновая рукопись

The image shows a page of a musical score for a symphony, labeled '21 Черновая рукопись'. The score is written for a full orchestra. The instruments listed on the left are: Cl. B (Clarinet B-flat), Fag. (Bassoon), Corni F I II (French Horns I and II), Timpani (Timpani), V-ni I II (Violins I and II), Viole (Viola), V-cell (Violoncello), and C. Bassi (Contrabasso). The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. The first two measures show the Cl. B and Fag. parts with a dynamic marking of *p*. The Timpani part has a dynamic marking of *pp*. The other instruments (Corni F, V-ni, Viole, V-cell, C. Bassi) have rests in the first two measures.

изложение. Характерная, несомненно от Чайковского идущая деталь: усиливается звучание прежде всего мелодических элементов (обратим внимание на партии флейт и фаготов); партии альтов и вторых скрипок остаются без поддержки—дублируются только партии, имеющие мелодический смысл.

В нотном примере 19 над партией кларнетов Чайковский пишет «Flauto» и спустя четыре такта — «кларнет». Партия виолончелей, дублировавшая кларнет, вычеркнут Чайковским; взамен нее Танеев в окончательном варианте (нотный пример 20) вписал виолончели, идущие в унисон с контрабасами. Слишком длинное соло кларнета вело к одноплановости, лишало развития. Дублировка партии кларнета во втором фразе, снятая Чайковским, создавала напряженность звучания, излишнюю здесь, где драматургическая задача — плавный переход к коде.

В том месте партитуры, которое соответствует потному примеру 21, партия виолончелей вычеркнута Чайковским. Над строкой Петр Ильич пишет: «он [Cello] будет нужен дальше». Поучительная для молодого композитора забота об умелом распределении

Allegro

The first system of the manuscript consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom staff continues the melodic and harmonic development, also featuring intricate rhythmic patterns.

Allegro ФУГА.

The second system is titled "ФУГА." (Fugue). It also begins with the tempo marking "Allegro". The top staff uses a treble clef and a key signature of one flat. The music is highly rhythmic and complex, characteristic of a fugue. The bottom staff provides a counterpoint to the top staff, with similar rhythmic complexity.

Преполов.

Finale.

Finale.

4

A handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves. The notation is in a cursive style. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The music is divided into two main sections by a double bar line. The first section contains several measures of music, including a prominent sixteenth-note pattern. The second section continues with similar rhythmic patterns and includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The score concludes with a final cadence on the fourth staff.



Бетховен. Соната op. 10, № 2. № 6

Allegretto

Pizz.

*Sempre
staccato*

The image shows a page of handwritten musical notation for the 6th movement of Beethoven's Sonata Op. 10, No. 2. The score is written on 12 staves. It features a variety of musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked 'Allegretto' and the articulation is 'Pizz.' (pizzicato). A section is marked 'Sempre staccato'. The notation is dense and characteristic of Beethoven's early piano works.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into two systems of staves. The top system consists of five staves, with the first staff containing rhythmic markings such as '10 4', '10', and '10'. Below these are staves with rhythmic patterns of vertical lines and some handwritten notes. The bottom system also consists of five staves, featuring more complex musical notation including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age and wear.

Schubert. SONATE N° 1.

Flute

Oboe

Clarinete
in B

Fagotto

Corno

Trombe

Trombone

Timpani

Viol. I

Violini 2

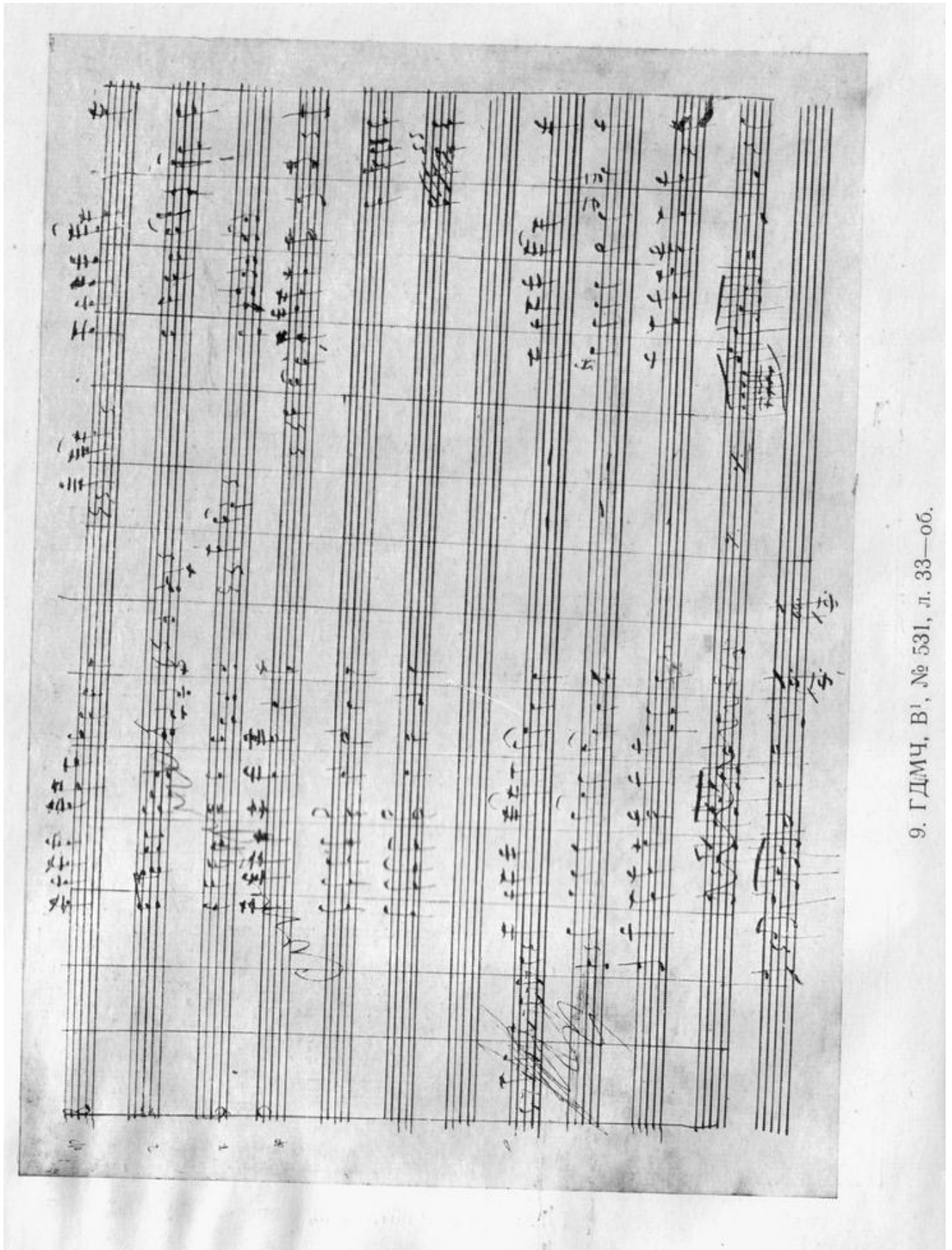
Viola

Violoncelli

Bassi

Handwritten musical score for Schubert's Sonata No. 1. The score is arranged in a grand staff format with 13 individual staves. The instruments listed are Flute, Oboe, Clarinet in B, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Bass. The music is written in a single system, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *mf*. The score is handwritten and shows signs of age.

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of two systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and chords, along with handwritten annotations and markings. The first system features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system continues the piece with similar notation. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper. There are some corrections and additional markings throughout the score, particularly in the first system where a section is crossed out and replaced with a new one. The second system shows a more complex melodic line with many sixteenth notes and some slurs.



The image shows a musical score for a string quartet, specifically the first two measures of a piece in D major. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The first two staves contain melodic lines with dynamics markings 'p' and 'p'. The third staff contains a bass line with dynamics markings 'p'. The fourth staff is empty, indicating that the other instruments enter later in the piece.

оркестровых ресурсов является заботой о драматургии крупной формы. Виолончели в движении шестнадцатыми в окончательном варианте (нотный пример 22) вступают позже. В последней из приводимых поправок также заключен немаловажный драматургический смысл. В черновике (потный пример 23) над партией первых скрипок Чайковский пишет: «Это должно быть 8 — — — — — выше» и намечает партию вторых скрипок. Важное соображение па пути к последнему tutti: раньше (от ц. 34, с. 51) в течение десяти тактов звучала одна группа деревянных, и возможности ее оказались исчерпанными; понадобился новый момент, именно: передача основного амплуа струнным. Первые скрипки звучали тускло (регистр) и слабо (без поддержки вторых скрипок; ср. с нотным примером 24).

Описанные выше пометки Чайковского — наглядный урок мастерства инструментовки и тем самым композиторского мастерства, расширяющий наши представления о Чайковском — педагоге. Из письма его к Танееву известен отзыв о следующей,

Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score shows two measures. The first measure has rests for all instruments. The second measure shows the Violin I part with a *cresc.* marking and the Viola part with a *div.* marking. The text "и т. д." is written at the end of the first measure.

Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score shows two measures. The first measure has a *p* marking for all instruments. The second measure has a *cresc.* marking for all instruments.

b-moll'ной симфонии Сергея Ивановича, в котором значительное место уделено вопросам инструментовки. Подчеркивая значение последней в воплощении композиторского замысла, Петр Ильич указывает, что бывают случаи, «когда инструментовка не только средство, но и цель» [1]. Он пишет своему бывшему ученику: «Вы сделали несомненные успехи в инструментовке, хотя это все-таки Ваша слабая сторона. Медные играют слишком часто и много.

[1] Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма, с. 36.

Вступление их редко производит эффект, так как понемножку они проявляются беспрестанно [...] Выделяются группы друг от друга редко» [1]. Спустя шесть с

половиной лет, в августе 1884 года, в отзыве Чайковского о симфонии d-moll Танеева основные критические замечания также относятся к инструментовке: «неоркестровости» главных тем, перегрузке и недостаточной колористичности отдельных мест и т. д. [2]

В замечаниях Петра Ильича по поводу инструментовки симфонии e-moll и переделках текста четко проявляется понимание инструментовки как важного компонента **композиторского мышления**. Он стремился выработать у молодого композитора умение распределять оркестровые средства расчетливо с точки зрения драматургии целого; внимание к регистровым возможностям отдельных инструментов; подчинение оркестровки в каждом отдельном случае определенной функциональной задаче — мелодической, гармонической и т. д.

*

Занятия Танеева композицией под руководством Чайковского явились на начальном этапе как бы продолжением, с одной стороны, курса инструментовки и, с другой стороны, курса форм [3].

Уже в период учения Чайковский, Н. Рубинштейн, Ларош, Кашкин предсказывали Танееву блестящее композиторское будущее, очевидно, основываясь на его консерваторских творческих опытах. Так, Ларош в рецензии на исполнение Танеевым в Петербурге концерта для фортепиано с оркестром № 1 А. Рубинштейна (январь 1876) упоминает о симфонии e-moll, которая «гораздо более, чем пьянистские успехи г. Танеева, внушает мне мысль, что в этом крайне молодом артисте заключены богатые задатки и что мы вправе ожидать от него блестящей музыкальной карьеры» (разрядка моя. — Л. К.) [4] Вместе с тем, в современной литературе существует явная недооценка сочинений молодого Танеева — как их самостоятельной художественной ценности, так и, особенно, значения для формирования творческого лица композитора. Г. Бернандт и споем книге так характеризует итоги консерваторских лет: «...будучи еще учеником консерватории, Танеев занял весьма видное место и ряду лучших русских пианистов. Совершенно иное значение приобретает в эти годы его композиторская деятельность. В сущности, все его творчество этих лет сводилось главным образом к исполнению классных заданий» [5]. О недооценке ранних сочинений

[1] Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма, с. 37.

[2] Там же, с. 115—117.

[3] В отношении некоторых более ранних и несложных работ трудно, а порой невозможно установить, к какому курсу они относятся. В этом случае учитывались пометки педагога, нахождение в той или иной тетради и т. д.

[4] Ларош Г. Музыкальные очерки. — «Голос», 1876, № 28.

[5] Бернандт Г. С. И. Танеев, с. 30.

<стр. 68>

Танеева косвенно свидетельствует и тот факт, что они совершенно не исследованы. Только симфония e-moll описана В. Каратыгиным [1]. Многие из сочинений 1873—1875 годов были изданы лишь в 1940—1950-е годы; значительное число остается до сего времени в рукописях.

Что представляли собой консерваторские сочинения Танеева, что в них давало его учителям повод предвидеть большие художественные достижения? Как протекала работа в классе Чайковского?

Ответы на эти вопросы проливают свет на еще одну грань педагогической деятельности Петра Ильича. При последовательном прочтении произведений Танеева середины 1870-х годов наблюдается постепенное овладение молодым музыкантом природой жанра, логикой тонального развития, формой, фактурой. Анализ этой музыки показывает, что особенностью сочинений Сергея Ивановича консерваторских лет является сочетание двух тенденций: претворения значительного и явного влияния Чайковского и «прорастания» собственного музыкального стиля. Непосредственное творческое воздействие Чайковского, осязаемое в фортепианных скерцо G-dur, C-dur, d-moll и других пьесах, особенно явно выявляется при рассмотрении симфонии e-moll: прямым ее образцом была Вторая симфония Чайковского (первая редакция, 1872). Эти две симфонии близки по идейной концепции, образному содержанию, форме. Вместе с тем, в тематизме и приемах развития некоторых произведений (квартет d-moll, увертюра d-moll, Адажио C-dur, неопубликованная увертюра g-moll) проявляются многие типические для стиля зрелого Танеева черты.

Но эти вопросы относятся уже по преимуществу к сфере развития Танеева — композитора. Подробный анализ юношеского творчества Сергея Ивановича выходит за рамки данной работы и составляет предмет другого специального исследования.

В мае 1875 года Танеев окончил Московскую консерваторию и был удостоен, впервые в истории этого учебного заведения, высшей награды, о чем свидетельствует публикуемый текст диплома:

[1] **Каратыгин В.** Неизданные симфонии С. И. Танеева (краткий разбор). — «Музыкальный современник», 1916, № 2, с. 104—109.

<стр. 69>

«Императорского Русского музыкального общества

Московская консерватория

ДИПЛОМ

Совет консерватории сим свидетельствует, что сын статского советника, Сергей Иванович Танеев, православного; вероисповедания, родившийся 13 ноября 1856 года, окончил в консерватории, в мае месяце 1875 года, полный курс музыкального образования и на испытаниях оказал следующие успехи: в главных предметах (по классу профессора Н. Рубинштейна) в игре на фортепиано и (по классу профессора П. Чайковского) композиции — отличные, во второстепенных (обязательных) предметах: истории церковного пения и эстетике — отличные, истории музыки — хорошие и научных предметах — очень хорошие. Вследствие того, на основании § 19 высочайше утвержденного 17 октября 1861 года Устава музыкального училища, консерватории, Сергей Танеев Советом консерватории удостоен звания

свободного художника и утвержден в оном председателем императорского Русского музыкального общества 15 октября 1875 года, со всеми присвоенными сему званию правами и преимуществами; во внимание же к особым дарованиям и успехам Сергей Танеев награжден медалью, в удостоверение чего и выдан ему, Сергею Танееву, сей диплом за надлежащим подписанием и с приложением печати консерватории.

Октября, 1875 года

Председатель общества Константин
Директор консерватории Н. Рубинштейн

Члены Совета: Кочетова-Александрова,
В. Фитценхаген,
Ник. Губерт,
G. Galvani, П. Чайковский,
И. Гржимали, В. Valsek,
Э. Лангер.

Инспектор К. Альбрехт» [1]

С такими великолепными результатами окончилось девятилетнее пребывание в Московской консерватории Танеева в качестве ученика. Он взял от консерватории все лучшее, что она могла дать на том этапе. Много же в постановке образования в молодом учебном заведении еще не сложилось, многое требовало развития, улучшения, а иное — коренных перемен. Важные задачи, вставшие перед консерваторией в последующие годы, разрешались при активнейшем участии и под руководством Танеева.

[1] ГЦММК, ф. 85. № 306.

Глава II. ТАНЕЕВ — ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КОНСЕРВАТОРИИ (1878—1905)

Класс фортепиано

Деятельность Танеева как преподавателя фортепиано оказалась в истории музыкальной культуры отодвинутой на второй план другими сторонами его работы и не оцененной в должной мере.

Занятия Сергея Ивановича в фортепианном классе были тесно связаны с его артистической деятельностью пианиста-солиста и ансамблиста. Он считал, что на старших курсах исполнительских специальностей должны преподавать артисты со значительным опытом концертной работы, постоянно увеличивающие свой репертуар, чья игра должна быть для учеников образцом.

Когда в 1885 году Танеев — директор консерватории должен был пригласить нового преподавателя фортепиано, то, при обсуждении кандидатур с Чайковским, Сергей Иванович выдвинул на первый план их артистические достоинства: «Очень желал бы заполучить Сафонова, но не **Боровку**... он совершенно неизвестен как пианист и, кажется, в концертах никогда не играет» [1].

Сам Танеев усиленно занимался фортепианной игрой в начале 1880-х годов прежде всего учитывая свои педагогические задачи: «...приходится по двадцать раз повторять какой-нибудь пассаж из листовской пьесы, чтобы сообщить ему элегантность и легкость, требуемую от фортепианного виртуоза, — писал Сергей Иванович. — Боже, думал ли я когда-нибудь, что мне придется этим заниматься! Между тем, это необходимо **ввиду моих будущих обязанностей**» (разрядка моя.— Л. К.) [2]. В своих педагогических целях Танеев в эти годы использовал и артистический опыт других музыкантов. «С тех пор, как меня обратили в фортепианного учителя,— сообщает Танеев Чайковскому весной 1883 года, — я стараюсь не упускать случая слышать Антона Григорьевича [Рубинштейна] и извлекаю из наблюдения за его игрой много для себя поучительного» [3].

[1] **Чайковский П. И., Танеев С. И.** Письма, с. 134. Позже И. А. Боровка вел активную концертную деятельность.

[2] Там же, с. 68.

[3] Там же, с. 98.

В методах работы Танеева с учениками нашли отражение принципы и отдельные приемы, выработанные им в процессе собственной исполнительской практики. В области репертуара это было обращение к музыке гениальных композиторов XIX века, прежде всего Бетховена, Шумана, Шопена, к произведениям редко исполняемым или несправедливо забытым и, главное, к сочинениям современных отечественных авторов. Как известно, Танеев был первым и лучшим исполнителем почти всех крупных произведений Чайковского, большинства пьес для фортепиано соло и двух фортепиано (в ансамбле с А. И. Зилоти и П. А. Пабстом) Аренского

(Вторая сюита А. С. Аренского «Силуэты» посвящена С. И. Танееву и А. И. Зилоти) [1]. Многие из пьес, исполнявшихся Танеевым в течение многих лет, были пройдены им в классе Н. Г. Рубинштейна.

Как для его выдающегося учителя, так и для Сергея Ивановича был характерен аналитический подход к исполняемым произведениям. Несомненно, что исследование Танеевым — теоретиком проблем формы, гармонического языка, полифонического мастерства углубляло стилистическую законченность игры Танеева — пианиста, способствовало раскрытию им важнейших закономерностей произведения и творчества композитора в целом.

Подобно Н. Г. Рубинштейну, Танеев не создал методических пособий для пианистов, но он проявлял большую заинтересованность в создании работ двух авторов — А. Н. Буховцева и Я. В. Вейнберга.

Александр Никитич Буховцев, ученик А. И. Дюбюка, позже учившийся в Московской консерватории по классу Н. Г. Рубинштейна одновременно с Танеевым, интересно и целеустремленно работал в области фортепианной педагогики. Выпущенные им в 1883 году «Записки по элементарной фортепианной педагогике» были одним из первых русских учебников по методике обучения игре на фортепиано. Уделяя основное внимание развитию навыков самостоятельной работы пианиста, Буховцев считает необходимым здесь же помещать сведения теоретического характера. Вспомним, что анализ «склада композиции» был неизменным требованием Н. Г. Рубинштейна; этот метод был в дальнейшем развит также С. И. Танеевым.

В своих трудах Буховцев обобщал артистический и педагогический опыт братьев Рубинштейнов. «Еще будучи учеником Н. Г. [Рубинштейна], — пишет Буховцев, — я имел обыкновение записывать объяснения, дававшиеся Н. Г. в классе, и оттенки, указывающиеся им в разучиваемых пьесах. Такие отметки составитель

[1] Об этом, а также о введении новых сочинений русских авторов, прежде всего Чайковского, в репертуар учащихся консерватории см.: **Корабельникова Л.** Живая традиция (Танеев играет Чайковского). — В кн.: Музыкальное исполнительство, вып. 6. М., 1970.

<стр. 72>

производил и в концертном зале, где также записывал оттенки за игрою Н. Г. и А. Г.» [1].

Буховцев формулирует различия в художественном облике братьев Рубинштейнов, подчеркивая аналитическое начало в игре Николая Григорьевича — вернее, равновесие в ней эмоционального и рационального. Описывая способ звукоизвлечения, характер звука, педализацию Н. Г. Рубинштейна, Буховцев приводит примеры приемов «фразировки и нюансировки, резко характеризовавших игру Н. Г., — приемов, с помощью которых он раскрывал перед слушателями так сказать внешнее содержание фортепианного сочинения (его форму, мелодическое и гармоническое построение, ритмические особенности, модуляционный план, всю техническую структуру сочинения и т. п.)» [2]. Это очень важное наблюдение. Буховцев только ошибается, считая особенности языка музыкального произведения «внешним». Ведь ясно, что именно в особенностях

мелодики, гармонии, формы и т. д. и только в них (как единстве многих компонентов) как раз и выявляется содержание сочинения. Думается, что такая, как мы ее условно назвали, «непрограммность» исполнительства является одной из черт московской школы, идя от Н. Г. Рубинштейна к Танееву и дальше.

Танеев принимал участие в работе Буховцева над книгой. Последний указывает, что «во всех затруднительных случаях пользовался указаниями Сергея Ивановича Танеева, сочувственно отнесшегося к идее настоящего издания» [3].

Буховцев серьезно интересовался вопросами педали. Летом 1885 года он отдыхал на Кавказе вместе с Танеевым. В письме Чайковскому от 28 июня из Ессентуков Сергей Иванович сообщает: «Сюда несколько дней назад переехал из Пятигорска Буховцев, и мы ежедневно посвящали с ним несколько часов на составление руководства для **правильного употребления педали**. В основание его положена книжка немецкого автора Шмидта об этом предмете (написанная уже десять лет тому назад, но мало известная). В ней заключается много очень полезных правил и описывается несколько приемов, которые мало кому известны, а между тем необходимы для произведения многих фортепианных эффектов» [4]. Книга Буховцева, посвященная вопросам педализации, вышла под редакцией Танеева [5].

[1] Буховцев А. Н. Объяснительный текст к собранию фортепианных пьес в интерпретации братьев А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов и характеристика особенностей игры преимущественно Н. Г. Рубинштейна. М., 1896, с. 11. О Буховцеве см.: **Макуренкова Е. П.** А. Н. Буховцев и его методические работы. — Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Труды Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных, вып. 2. М., 1961.

[2] **Буховцев А. Н.** Объяснительный текст..., с. 5.

[3] Там же, с. 17.

[4] **Чайковский П. И., Танеев С. И.** Письма, с. 129—130.

[5] **Буховцев А. Н.** Руководство к употреблению фортепианной педали. Под ред. С. И. Танеева. М., 1886.

<стр. 73>

В этой работе вопросы педализации связываются с разбором компонентов музыкального языка произведения: мелодикой, гармоническим складом, полифонией и т. д.

Яков Владимирович Вейнберг учился в Московской консерватории в 1899—1903 годах по фортепиано у К. Н. Игумнова; специальные курсы контрапункта, фуги и формы он прошел в классе С. И. Танеева. Занятия с последним имели особенно большое значение для молодого музыканта. «Могу определенно сказать, что всем, что удалось получить от консерватории, я целиком обязан С. И. Танееву. Этот исключительный человек имел решающее влияние не только на мою музыкальную культуру, но и на весь мой духовный облик» [1], — писал впоследствии в своей биографии Вейнберг. Плодовитый композитор, концертирующий пианист, Вейнберг большое внимание уделял фортепианной педагогике. По словам Танеева, он принадлежал к числу «немногих педагогов, которые, не ограничиваясь дачей уроков, занимаются также теоретической разработкой вопросов фортепианной техники» [2]; написанное Вейнбергом руководство «Энциклопедия фортепианной техники» Танеев считал весьма ценным [3].

Эпиграфом к двухтомной «Энциклопедии» служат слова Танеева, которому посвящен описываемый труд: «Виртуозность достигается небольшим количеством упражнений, ежедневно повторяемых». Такого высказывания Танеева мы не нашли ни в опубликованных, ни в архивных материалах. Можно думать, что приведенная мысль устно высказывалась Сергеем Ивановичем Вейнбергу; во всяком случае, она согласуется с практикой самого Танеева.

В своем труде Вейнберг стремится достичь нескольких качеств: разнообразия содержания (варианты звукового материала и способы исполнения, раскрывающие возможности инструмента); простоты материала (дающей возможность ежедневной перемены лада и тональности, создания секвенций, вариантов фигурации и т. п.); целесообразности распределения материала (продуманное возрастание трудностей). От других известных пособий сходного типа «Энциклопедия» Вейнберга отличается очень богато представленной ритмической вариантностью.

Следует, впрочем, отметить некоторую фактологичность в музыкальных образцах. В отличие, например, от известных «Упражнений» Брамса, написанных в связи с реально сложившейся в литературе фактурой, здесь огромное число вариантов скорее перечисляется, чем обобщается; технические задания Вейнберга существуют в некотором отрыве от фортепианной фактуры, какой она представляла в художественной музыкальной литературе

[1] ГЦММК, ф. 208, № 61.

[2] ГДМЧ, В¹¹, № 2270.

[3] Рукопись «Энциклопедии» хранится в ГЦММК, ф. 208, № 43—44.

<стр. 74>

тех лет. Но в пределах поставленных задач работа выполнена серьезно и последовательно. К тому же автор снабдил нотный материал обильными словесными пояснениями из области теории музыки, чем также, вероятно, заслужил одобрение своего учителя.

С именем Танеева связана и другая, изданная, работа Вейнберга: «Гаммы, трезвучия и септаккорды всех ступеней мажора и минора с обращениями. Практическое применение исследования “Принципы классификации в фортепианной технике”» (изд. Ю. Г. Циммерман, 1912). В приложении помещены «Аккордовые упражнения, построенные по принципу С. И. Танеева». На первой странице издания помещено своеобразное посвящение: «С. И. Танееву. Глубоко чтимый Сергей Иванович! Не могу не выразить Вам живейшего чувства признательности как за проявленное Вами внимание и интерес к моей работе, так и особенно за Ваше активное творческое участие в ней, выразившееся в создании принципа классификации аккордовых доследований путем заполнения интервала кварты в трезвучии — принципа, являющегося существенным дополнением настоящего труда. Еще раз, дорогой учитель, сердечно благодарит Вас душевно преданный автор» [1].

Интересной особенностью этой работы является связь технических упражнений с закономерностями языка современной музыки. Вейнберг подчеркивает

необходимость координации проблем развития виртуозности с развитием «музыкального интеллекта и слуха». Автору представляется анахронизмом ограниченность существующих фортепианных упражнений. Он критически относится к тому, что, например, в области трезвучий обычно даются лишь мажорные и минорные, в области септаккордов — лишь доминантсептаккорд и уменьшенный, что игнорируются побочные септаккорды. «Каждому внимательному наблюдателю достижении музыки за последнее 50-летие,— отмечает он во введении, ясно коренное изменение трактовки этих созвучий: творчество нашего времени почти уравнило их в правах с излюбленными доминант- и уменьшенными аккордами» (с. 4). Объясняя построение работы, Вейнберг говорит о необходимости подготовки исполнителя к игре гамм, трезвучий и септаккордов от всех ступеней тональности.

В приложении автор помещает, как уже говорилось, аккордовые упражнения, построенные по принципу Танеева [2].

[1] Об интересе Танеева к этой работе свидетельствует также тот факт, что он выступил 14 января 1913 года в обществе «Музыкально-теоретическая библиотека» в прениях по докладу Вейнберга на тему о принципах классификации фортепианной техники. Текст выступления нам неизвестен.

[2] Этот принцип изложен также в воспоминаниях другого ученика Танеева — С. В. Евсева (Евсеев С. В. Воспоминания о С. И. Танееве. ГЦММК, ф. 178, № 1526, л. 4-а). См. также: Хентова С. С. И. Танеев — пианист. — В кн.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, сб. 2. М., 1958. В труде Вейнберга, не упоминающемся в трудах по истории и теории пианизма, вопрос изложен более подробно и систематично.

<стр. 75>

Речь идет о следующих модификациях:

25



На основе развития танеевского принципа заполнения интервалов в трезвучии Вейнбергом создана «таблица 100 аккордовых исследований». По этой таблице можно исполнять «большие» (на две и более октав) арпеджио, что дает много интересных пассажей: эти упражнения способствовали растяжению пальцев и одновременно обогащали гармонический слух пианиста.

Из сказанного видно, что методические труды А. Н. Буховцева и Я. В. Вейнберга, в которых Танеев принимал то или иное участие, отмечены сочетанием проблем и задач чисто пианистических и общемузыкальных, технических и теоретико-аналитических.

В различных материалах Сергея Ивановича имеются разрозненные замечания, позволяющие в известной мере судить о его взглядах по тем или иным частным

проблемам пианизма. Важным источником такого рода являются суждения Танеева об игре различных музыкантов, разбросанные в опубликованных письмах и мемуарах; многое же мы узнаем впервые из архивных материалов, прежде всего дневников [1].

Художественным образцом для Танеева навсегда оставалось исполнительское искусство Антона и Николая Рубинштейнов. «На меня игра Антона Григорьевича производит совершенно особенное действие, — писал Танеев Аренскому. — Слушая игру А. Г., я испытываю нечто такое, чего при других обстоятельствах мне никогда не случается испытывать: какое-то жгучее чувство красоты, если так можно выразиться, Красоты, которая не успокаивает, а скорее раздражает: я чувствую, как одна нота за другой точно меня насквозь прожигает: наслаждение так глубоко, так интенсивно, что оно как бы переходит в страдание» [2]. Для сдержанного и целомудренного в выражении своих чувств

[1] Дневники Танеева за 1895, 1896, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1904, 1904, 1905, 1907 и 1909 годы хранятся в ГДМЧ, В⁴, № 25, 26, 28, 34, 46, 37, 38, 42, 43, 49, 50, 51. В дальнейшем изложении при цитировании дневников повторные ссылки на архивный шифр не даются.

[2] **Танеев С. И.** Материалы и документы. М., 1962, т. 1, с. 80—81.

<стр. 76>

Танеева такое признание говорит о действительно исключительном впечатлении, сохранившемся на многие годы.

Искусство А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов всегда оставалось для Сергея Ивановича эталоном при оценке выступлений других пианистов, в том числе серьезных и пользовавшихся известностью. Вот Танеев слушает (запись в дневнике 12 декабря 1898 г.) квинтет Шумана, где фортепианную партию исполняет В. И. Скрябина: «Я смотрел на медальон Николая Григорьевича и невольно сравнивал его игру с бледной игрой Веры Ивановны». Или в другой раз (запись 31 октября 1904 г.): «Зайдя домой, отправился на лекцию Шора об А. Г. Рубинштейне. [...] Все вещи, сыгранные Шором, я слышал от Антона Григорьевича — удивительная разница. Точно вместо живых существ выступили какие-то безжизненные — душа исполненных пьес отлетела — остался один прах». Мы видим, что в обоих случаях Танеевым на первый план выдвигается яркость, эмоциональность, органичность исполнения.

Иногда, при сравнении с игрой братьев Рубинштейнов, Танеев делает интересные и важные обобщения. Так, прослушав концерт Л. Ауэра и Р. Пюньо, он отмечает: «Пюньо имеет прелестный звук и преплохо берет педаль: разные аккорды на одной педали, как напр.,



При мелодии, идущей по ступеням вверх, держит одну педаль, чего никогда не делали ни Антон, ни Николай Григорьевич» (запись 3 ноября 1900 г.). Смысл этого

замечания заключается в требовании чистоты педализации не только по вертикали (гармония), но и по горизонтали (мелодия).

В другом случае, опять-таки в связи со ссылкой на Н. Г. Рубинштейна, Танеев делает замечание об аппликатуре, представляющее значительный интерес и являющееся едва ли не единственным высказыванием Сергея Ивановича по этому вопросу: «Насколько неприятно и сбивчиво бывает играть по нотам, где расставлено слишком много пальцев, настолько же бывает удобно встретить пальцы, поставленные в местах исключительно затруднительных. Есть места, для которых существует одна, наиболее удобная аппликатура, и обозначение ее может избавить исполнителя от лишних трудов, которые и не всегда могут увенчаться успехом. Такой знаток фортепиано, как Лист, не пренебрегал выстановкой в некоторых местах пальцев, и Никол[ай]

<стр. 77>

Гр[игорьевич] Рубинштейн говорил, что он никогда не меняет пальцев, выставленных Листом» [1].

Танеев высоко ценил искусство Иосифа Гофмана, постоянно бывал в его концертах и оставил в дневниках отзывы о его игре. Запись от 11 февраля 1896 года: «Был на репетиции. Гофман играл великолепно концерт Рубинштейна». 14 февраля того же года: «Пошли в концерт Гофмана с Юшей [Ю. Н. Померанцевым]. Играл выше всяких похвал 4-й концерт Рубинштейна и мелкие пьесы». 16 февраля: «Был на репетиции, слушал Гофмана (концерт Шопена e-moll и Сен-Санса c-moll)». Танеев много общался с Гофманом, музицировал с ним.

Но и искусство И. Гофмана, по мнению Танеева, значительно уступало искусству А. Г. Рубинштейна. 9 января 1896 г. Сергей Иванович отмечает в дневнике: «На этот раз Гофман произвело на меня не столь сильное впечатление. Я слишком часто во время игры его вспоминал Антона Григорьевича. У Гофмана есть почти все, что было у того, но в значительно уменьшенном размере: удар в *f* сходный, но значительно слабее; удар нежный в *pp* тоже не так красив, как у Антона; певучести меньше. Но все это не мешает Гофману очаровывать слушателей».

Многие, казалось бы, частные замечания Танеева об исполнении ряда пианистов, раскрывают его требования к искусству фортепианной игры. «К 9 часу у Пабста. Были Гофман, Клебер и гости. Начался вечер с нашей сюиты (сюита Аренского № 2 «Силуэты», которую Сергей Иванович играл с Пабстом. — Л. К.). Потом играла Клебер. Не особенно мне понравилась. Звук слишком резкий. В / в аккордах неравномерно сильны голоса (напр. в Grillen)» (запись 18 марта 1896 г.). Танеев здесь высказывает требование ровности и одинаковой полноты звучания звуков, входящих в аккорд, что способствует выявлению гармонии. Танеев был очень требователен к качеству звука — его интенсивности, выразительности. Следующее высказывание раскрывает еще одну сторону его пианистического мышления — колористическую: «...пошел в концерт Вильборга. Игра чрезвычайно солидная, фальшивых нот не слышать, но очень сухая. Если представить себе, что то, что он играет, инструментовать так, как он играет, то выйдет, что трубы играют там, где должны были бы играть кларнеты, тромбоны вступают неожиданно, где их вовсе

не нужно. Преобладание резких и мало приятных звуков над мягкими и нежными. Полное отсутствие поэзии» (запись 2 декабря 1898 г.). Требование эмоциональности, поэтичности часто встречается в заметках Танеева. Но особенно придирчив он в области сознательного отношения к тексту сочинения. Например, после посещения концерта Г. Беклемишева (1 декабря 1903 г.) Сергей Иванович отмечает: «Прекрасный звук, очень хороша техника, плохая голова [...] совершенно не понимает гармонической основы

[1] Из неопубликованного письма к М. П. Беляеву. ГЦММК, ф. 41, № 415.

<стр. 78>

трио в скерцо, брал в басу *mi**b***, где должно было быть *sol**b***» (речь идет о сонате ор. 110 Бетховена).

*

С. И. Танеев начал преподавать фортепиано в консерватории весной 1881 года, когда положение в фортепианных классах было очень тяжелым. После смерти Н. Г. Рубинштейна и ухода из консерватории Э. Нейперта и К. К. Клиндворта старшие курсы фортепиано остались вообще без руководителей.

30 мая Художественный совет большинством голосов избрал на вакантные места П. А. Пабста и С. И. Танеева [1]. В следующем году начал работать приглашенный из-за границы О. Б. Нейтцль. В 1885 году в число профессоров вошел В. И. Сафонов, а в 1888 — А. И. Зилоти [2].

Наиболее многочисленным и сильным был класс Пабста. В течение только 1880-х годов в нем обучалось 90 человек, в том числе С. М. Ляпунов, Л. Э. Конюс, Г. А. Пахульский, Е. П. Магницкая, К. А. Кипп, А. А. Ярошевский и другие известные пианисты и педагоги, позднее — К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер.

В программах ученических вечеров представители класса Пабста занимали ведущее место. На многие показы он выдвигал шесть — десять человек одновременно, причем обычно с сочинениями крупной формы. Интервалы между выступлениями одного и того же ученика были, как правило, меньшими, чем у других профессоров. Бах, Гайдн, Моцарт сравнительно редко выносились на показы в этом классе; Бетховен — в основном поздний (так, С. М. Ляпунов выступал с сонатой ор. 111, а К. А. Кипп с сонатой ор. 101), но тоже не часто. Главное место занимали концерты и большие концертные пьесы композиторов-романтиков. Постоянно игрались все концерты А. Г. Рубинштейна, оба листовских, фантазии Шопена и Шумана, «Крейслериана»; русская виртуозная литература представлена «Исламеем» Балакирева. Непременным компонентом репертуара воспитанников Павла Августовича были фортепианные транскрипции — «Риголетто» и «Роберт» Листа, а также транскрипции самого Пабста.

В фортепианном классе Танеева в течение семи учебных сезонов (1881/82—1887/88) обучалось свыше двадцати человек. Из них окончили по его классу одиннадцать учащихся — десять с дипломами и один с аттестатом. Шестеро выпускников были удостоены серебряных медалей, а А. Н. Корещенко,

окончивший позднее и класс свободного сочинения А. С. Аренского, — золотой медали. Среди учеников Танеева были талантливые концертировавшие пианисты: Н. М. Мазурина, М. И. Унтилова, А. Ф. Альбедиль, Л. И. Клейн, А. Ф. Завадский. Преподавателями в Москве,

[1] ЦГАЛИ, ф. 2099, оп. 1, № 33, л. 37.

[2] Об этих музыкантах см.: **Алексеев А.** Русские пианисты. М., 1948; **Равичер Я.** В. И. Сафонов. М, 1960; Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма. Л., 1963.

<стр. 79>

Тамбове, Тифлисе стали С. И. Бартенев, Л. Г. Воскресенская, Е. К. Немыцкая и другие [1].

Первоначально класс Сергея Ивановича составил в основном из «осиротевших» воспитанников Н. Г. Рубинштейна. Они, за немногими исключениями, несколько лет занимались затем с Танеевым, а потому по справедливости могут считаться его питомцами. Интересна в этом смысле ученическая биография М. Унтиловой. В год смерти Н. Г. Рубинштейна Унтилова, поступившая в его класс в 1873 году девятилетним ребенком, находилась на IX курсе. Вместе с А. И. Зилоти она обратилась к руководству консерватории с просьбой разрешить ей держать выпускной экзамен весной 1881 года «от себя». Просьбу Зилоти удовлетворили, Унтиловой же отклонили, и она перешла в класс Танеева. А следующей весной эта пианистка, почувствовавшая огромную пользу от занятий с новым педагогом, по собственному желанию и в результате ходатайства осталась в его классе еще на год. В период занятий Унтиловой у Танеева пресса неоднократно отмечала ее успехи, причем подчеркивались возросшая музыкальная зрелость и законченность. Например, С. В. Флеров, рецензируя ученический концерт, в котором М. Унтилова исполнила Первый концерт А. Рубинштейна, присоединяется к мнению ряда музыкантов, что «г-жа Унтилова сделала за последнее время значительный успех по отношению к зрелости и обдуманности интерпретации. В соединении с талантливостью этой пианистки, ее несомненным артистическим темпераментом и отличною техникой, этот успех по отношению к вдумчивости совершенно объясняет самые лестные отзывы...» [2] Другая известная концертировавшая пианистка Н. Мазурина, занималась с Танеевым после смерти Н. Г. Рубинштейна еще несколько лет и поддерживала с ним творческую связь после окончания консерватории.

Представляет интерес репертуар учеников Танеева. Судить о нем с исчерпывающей полнотой, конечно, трудно. Но даже только сведения о выступлениях на закрытых и публичных вечерах (они сохранились в архиве консерватории) дают содержательную картину.

Приводим список сочинений, с которыми выступали ученики танеевского фортепианного класса [3].

Бах. Хроматическая фантазия и fuga; Прелюдии и fugи «W. К.» C-dur, c-moll, cis-moll, B-dur, f-moll, g-moll (том не установлен). **Бах—Лист.** Органные прелюдии и fugи C-dur, e-moll, a-moll. **Гендель.** Прелюдия и fuga; сюита f-moll. **Моцарт.** Фантазия c-moll. **Бетховен.** Концерты № 4 G-dur и № 5

[1] Несколько учеников окончили по классу других педагогов после оставления Танеевым преподавания фортепиано.

[2] «Московские ведомости», 1888, 28 января.

[3] Все дальнейшие материалы программ ученических вечеров взяты: ЦГАЛИ, ф. 2099, оп. 1, № 3, 42, 56, 65, 70, 77, 80, 87, 91.

<стр. 80>

Es-dur; Фантазия для фортепиано, хора и оркестра op. 80; сонаты op. 10, № 1 и 3; op. 27, № 7; op. 28; op. 31, № 2; op. 53; op. 56; op. 57; op. 101; op. 111. **Мендельсон.** Концерт для фортепиано с оркестром; фуги e-moll, h-moll. **Шуман.** Концерт для фортепиано с оркестром; соната g-moll; Фантазия C-dur; Симфонические этюды; «Крейслериана»; Юмореска; Новеллеты; экспромт C-dur; Интермеццо для 2-х ф-п. **Шопен.** Соната b-moll; Фантазия f-moll; скерцо E-dur; экспромт [?]; этюды C-dur, c-moll, F-dur (op. не установлен). **Лист.** «Мефисто-вальс», «Пляска смерти». **Вебер** — **Лист.** Увертюра «Фрейшютц». **Верди** — **Лист.** Фантазия «Риголетто». **Брамс.** Концерт [d-moll]. **Сен-Санс.** Прелюдия и fuga. Вариации для 2-х ф-п. **Рафф.** Фантазия для 2-х ф-п. **А. Рубинштейн.** Концерты № 1 и 4. Этюд [?]. **Чайковский.** Концерты № 1 и 2. Концертная фантазия op. 56. Вариации F-dur.

Анализируя репертуар учеников Танеева, мы, естественно, не можем исходить из наших сегодняшних критериев. Сравнение же с состоянием методического репертуара не только предшествующих лет (1860—1870-х), но и с репертуаром учеников других профессоров, работавших одновременно с Танеевым, показывает огромную прогрессивность Танеева. В приведенном списке отсутствуют малохудожественные «инструктивные» пьесы второстепенных авторов, нет в нем и виртуозно-салонных произведений. В классе Танеева впервые так много играли крупные сочинения Бетховена. Каждый его ученик непременно проходил один из концертов и две-три сонаты среднего и позднего периода. Большое место занимали полифонические произведения, причем кроме «традиционных» клавирных и органых сочинений Баха мы встречаем здесь прелюдии и фуги Генделя, Мендельсона, Сен-Санса. Наконец, что самое главное, в программы его учеников прочно вошли произведения Чайковского.

Одновременно с воспитанниками Танеева, ученики Нейтцля, Пабста, позднее Сафонова играли па вечерах много пьес Мошелеса, Гуммеля, Литольфа, Гальберга, фантазии и парафразы, не обладающие музыкальными достоинствами.

Ознакомление со всеми сохранившимися программами ученических вечеров показывает, что современная отечественная музыка проникала в репертуар воспитанников консерватории — инструменталистов медленно и с трудом. Вот, к примеру, ряд программ вечеров 1879/80 учебного года. 17 октября (22 выступающих разных специальностей) — русские авторы представлены лишь одной арией из оперы «Демон»; 24 октября (18 выступающих) — ни одного сочинения русских композиторов; 31 октября (21 выступающий) — ни одного отечественного автора; 7 ноября (18 выступающих) — то же самое и т. д. В то же время на вечере 9 декабря 1881 года, в котором участвовало 22 человека, русская музыка исполнялась только учениками

<стр. 81>

Танеева (Л. Клейн — Концерт № 4 А. Рубинштейна, Л. Воскресенская — Концерт № 1 Чайковского). Концертная фантазия ор. 56 Чайковского, написанная в 1884 году, была исполнена С. Бартеневым на вечере 12 ноября 1886 года. Такое воспитание на новых отечественных сочинениях безусловно имело первостепенное значение для формирования исполнительского стиля молодых музыкантов. В последующие годы сочинения русских композиторов все шире проникали в репертуар учащихся-пианистов; в начале 1880-х годов С. И. Танеев сыграл в этом процессе важную роль.

На консерваторских вечерах учащиеся часто играли отдельные части (в основном первые) крупных циклических произведений. Ученики Танеева тоже выступали с первыми частями концертов Бетховена, Чайковского, Фантазии Шумана и т. п. Но спустя некоторое время непременно показывали остальные части. Нам не удалось отметить ни одного случая, когда бы циклическое сочинение не было пройдено целиком. Пример глубоко поучительный даже в наши дни; художественный смысл его безусловен и не нуждается в разъяснении.

Танеев тщательно и длительно проходил каждую пьесу в классе. Серьезное осмысление содержания, стиля, закономерностей музыкального языка сочинения требовали значительного времени. В этом Танеев развивал традиции Н. Г. Рубинштейна. Как и на концертной эстраде, так и в фортепианных классах Московской консерватории Танеев был **единственным прямым** продолжателем своего великого учителя. В самом деле, непосредственно после смерти Николая Григорьевича и в результате полной смены состава профессоров старшего отделения Танеев был среди последних не только единственным учеником Рубинштейна, но и единственным представителем московской пианистической школы. Пабст и Нейтцль только что перед тем приехали в Москву из Германии. Зилоти вступил в число профессоров лишь в 1888 году и то ненадолго. Что касается Сафонова, который стал крупнейшим деятелем московской фортепианной школы, то, во-первых, он появился в Москве только осенью 1885 года и, во-вторых, в процессе развития педагогической работы сам испытал несомненное воздействие «московско-рубинштейновских» принципов, шедших через Танеева.

Сходство в организации учебной работы между Н. Г. Рубинштейном и Танеевым можно отметить в некоторых конкретных моментах. Нередко ученики одновременно проходили одно и то же произведение. В наши дни, при чрезвычайно развитой конкурсной и концертной жизни и, главное, при наличии неисчислимых сокровищ звукозаписи, такая практика может показаться сомнительной. А три четверти века назад это, вероятно, расширяло художественным кругозор учащихся и, главное, побуждало их к творческому соревнованию. С особой ответственностью Танеев, как и его учитель, подходил к показу на закрытых и открытых

<стр. 82>

вечерах. И как в свое время юный Танеев выступал сравнительно реже других учеников консерватории, так теперь его воспитанники демонстрировали результаты своих занятий нечасто, но, как правило, крупными работами. Впрочем, более подвинутые и талантливые учащиеся выступали больше. Например, А. Н.

Корещенко в 1886 году играл 24 января сюиту f-moll Генделя, 4 марта Фантазию ор. 80 Бетховена (под управлением Танеева) и 15 мая — Фантазию c-moll Моцарта.

Ученики С. И. Танеева высоко ценили своего учителя и многие годы поддерживали с ним творческую и дружескую связь. Например, Н. М. Мазурина в 1890-е и 1900-е годы постоянно показывала Сергею Ивановичу свои концертные программы. В дневниках Танеева неоднократно упоминаются визиты Корещенко, Бартенева и других учеников-пианистов.

*

Роль Танеева в формировании московской пианистической школы не исчерпывается его педагогической работой в фортепианном классе консерватории. Большое число музыкантов, сыгравших важную, а в иных случаях выдающуюся роль в истории русского пианизма, в определении его путей на рубеже веков, обучалось в теоретических классах Танеева. Достаточно назвать имена Скрябина, Рахманинова, Николаева, Гольденвейзера, Игумнова.

Танеев всегда много играл на уроках специальных теоретических курсов. Чаще всего это были классические произведения, так или иначе связанные с проходимым материалом. Он находит нелишним упоминать об этом в дневниках: «играл им [в классе форм, ученикам] «Ah, vous-direz je, maman» как образец вариации» (16 сентября 1898 г.). Эта пьеса Моцарта была в числе жемчужин танеевского репертуара. «После класса [фуги] играли хоралы Баха» (27 октября тот же года). «В консерватории] играл ученикам рондо Моцарта, Бетховена G-dur, сонату Шумана» (1 мая 1901 г.). «:В классе фуги... играл органнне фуги Баха» (31 января 1903 г.). «В консерватории] в классе фуги играл c-moll'ную органную фугу» (27 апреля 1904 г.). Примеры подобного рода можно умножить.

Помимо общения за роялем в консерваторском классе на групповых занятиях происходили постоянные встречи с учениками у Танеева дома. Здесь Сергей Иванович исполнял произведения своего репертуара, музицировал совместно с учениками. Об этом также есть записи в дневниках. 4 мая 1898 года «играл им [Н. Жилиеву и В. Метцлю] Шумана «Studien für Pedalflügт». 11 мая им же «играл c-moll'ную фугу». 9 декабря играл Andante e Finale, свой хор и квартет (что сочиняю), по уходе Зилоти и Ремезова играл в 4 руки с Рахманиновым 2-ю симфонию Петра Ильича (1-я редакция) и 5-ю Глазунова (кроме

<стр. 83>

Andante)». 20 февраля 1900 года: «играли [с Н. Жилиевым] 2 квартета Гайдна на 2-х ф-п»; 5 апреля: «позже Рахманинов (играли фантазию Аренского, мой квартет, фугу Глазунова)»; 26 апреля: «Сахновский (сыграл с ним из квартета Гайдна)»: 26 сентября 1905 года: «С Игумновым проиграли в 4 руки мой квинтет» и на следующий день: «Николаев довел меня до дому, зашел, сыграли в 4 руки квинтет». Аналогичных сведений множество. При колоссальном авторитете Танеева, при его пианистической славе (а в 1880—1890-е годы репутация Танеева как пианиста была более несомненной, чем его композиторская известность) естественно происходил процесс влияния его на молодых музыкантов. Тем самым он как бы становился «соучителем» и по фортепиано.

В то же время, постоянно знакомясь с фортепианными сочинениями Рахманинова, Скрябина, Метнера, Катуара, Пахульского, Станчинского и многих других композиторов, преимущественно своих учеников, обсуждая эти сочинения, высказывая свои соображения, Танеев влиял на создаваемый ими новый фортепианный репертуар, то есть тем самым на развитие русского пианизма не только конца XIX — начала XX века, но и более позднего времени.

Сергей Иванович постоянно и с неизменной симпатией следил за развитием таланта Рахманинова. «Концерт [№ 2 c-moll) Рахманинова превосходен (исполнялись 2 части). Особенно хорош финал. В 2-й слишком много непрерывности в движении» (2 декабря 1900 г.). В следующем году Танеев снова говорит о Втором концерте Рахманинова: «Рахманинов играл 1-ю часть c-moll'ного концерта, только что им написанную, остальные две и сюиту для 2-х ф-п. (с Гольденвейзером)» (24 апреля 1901 г.); «Рахманинова концерт с каждым разом мне больше и больше нравится. Разве [что] можно придаться к тому, что ф-п. почти не играет без оркестра» (26 октября 1901 г.). Сергей Васильевич часто показывал Танееву свои еще не напечатанные и не исполненные публично фортепианные сочинения. «Приходил С. В. Рахманинов — условиться, когда он мне сыграет свои варьации» (2 февраля 1903 г.). Танеев назначил встречу незамедлительно, в записи следующего же дня отмечено: «Пришел Рахманинов, играл свои варьации на прелюдию Шопена».

Постоянно советовался с Танеевым по поводу своих фортепианных сочинений и Н. К. Метнер. «В консерватории после класса фуги слушал сочинения Метнера», — записывает Сергей Иванович 24 ноября 1898 г. «В 7 час. был Метнер. Принес очень интересные 2 ф-п. пьесы» (23 января 1902 г.); «Метнер [принес] 2 ф-п. пьесы» (16 октября того же года). По другим записям можно проследить непосредственное влияние Танеева на сочинения бывшего ученика: «Пришел Метнер, играл свою сонату f-moll. Очень талантливо, но форма местами несовершенна» (16 октября 1903 г.) и спустя некоторое время: «В 7 час. опять

<стр. 84>

Метнер — принес переделки в сонате—спрашивал о них мое мнение» (12 ноября того же года).

В дневниках мы находим упоминания о прослушивании и просмотре фортепианных сочинений многих других музыкантов— Г. Л. Катуара, Г. А. Пахульского [1], А. Б. Гольденвейзера, А. Ф. Гедике, А. Т. Гречанинова. Все эти данные подтверждают, что в области фортепианного творчества московских композиторов 1890—1900-х годов почти не было значительных явлений, которые бы прошли мимо внимания и остались бы без воздействия Танеева. А это имело первостепенное значение для формирования московской пианистической школы. Большое количество изданных сочинений для фортепиано молодых тогда московских композиторов находится в личной библиотеке Танеева; многие имеют благодарственные надписи.

В сферу влияния Танеева попали в 1900-е годы пианисты, в свое время окончившие Московскую консерваторию по классам других профессоров,

например, известные музыканты Ю. Д. Исерлис и Н. А. Орлов (первый был учеником Сафонова, второй — Игумнова). Оба занимались с Танеевым частным образом теоретическими предметами. Если по отношению к ученикам-теоретикам и композиторам мы можем говорить о вовлечении их Танеевым в область пианизма, то здесь, напротив, пианистов, притом уже прошедших консерваторский курс по всем предметам, Сергей Иванович ориентировал на углубленное знакомство с полифонией, формами и т. д. Оба эти процесса в конечном итоге обуславливались важнейшим стремлением Танеева-педагога воспитать гармонически развитого музыканта. Он поощрял Исерлиса в занятиях композицией так же, как и своего бывшего ученика по фортепиано А. Ф. Завадского. Издания ранних сочинений Исерлиса с дарственными надписями автора имеются в библиотеке Танеева.

Танеев не только занимался с Орловым и Исерлисом музыкально-теоретическими предметами, но и внимательно следил за их концертной деятельностью, всячески способствовал ее развитию. «Вспоминается мне внимание и горячий интерес С. И. к артистическим успехам Н. А. Орлова, тогда только что начавшего свою пианистическую деятельность, — пишет С. В. Евсеев. — Н. А. Орлов после окончания консерватории начал заниматься с С. И. контрапунктом, но, отвлекаемый концертной деятельностью, работал урывками, мало, почему далеко не сумел пойти в этой области, на что С. И. нередко сетовал. В качестве детали сошлюсь на один день, когда к концу наших занятий с С. И. его посетил незнакомый мне пианист Я. Вейнберг, который пришел порадовать С. И. сообщением об успехе Н. А. Орлова в его недавнем клавирабенде. Я. Вейнберг в восторженных тонах рассказывал о превосходном исполнении Орлова, высоко оценивал

[1] Вариации для фортепиано ор. 1 Пахульского посвящены Танееву.

<стр. 85>

красоту, мягкость и полноту звука и туше его, чудную технику, мастерскую педализацию, благородную простоту и серьезность его исполнительских замыслов, уважение к авторскому тексту и т. д. С. И. Танеев воспринимал это сообщение весьма сочувственно, расспрашивал о деталях и ясно показывал, как он был этим сообщением тронут, взволнован и обрадован» [1].

Из документальных материалов известно, что Танеев консультировал исполнительскую деятельность А. Б. Гольденвейзера, К. Н. Игумнова (бывших учеников П. Пабста) и, в частности, проходил с ними произведения Чайковского.

Таким образом, сфера воздействия Танеева на московскую пианистическую и фортепианно-педагогическую школу была очень обширной.

Общие теоретические курсы

Педагогическая работа Танеева в области музыкально-теоретических дисциплин имела выдающееся значение для развития образования в Московской консерватории. Научно-методические достижения этого ученого-педагога определили содержание и методику преподавания теоретических курсов в

консерваториях вплоть до наших дней, оказали огромное воздействие на отечественную музыкально-теоретическую мысль в целом.

Наиболее широкое освещение (в публикациях, в мемуарах учеников) получила работа Танеева в специальных теоретических классах. Так, подробно отражены занятия Танеева в классах полифонии и формы [2].

Гораздо меньшее внимание привлекала педагогическая деятельность Сергея Ивановича в обязательных (общих) теоретических классах. А она имела принципиально важное значение.

Забота Танеева о поддержании и дальнейшем повышении уровня общего музыкального образования отвечала одной из самых глубоких и специфических задач консерватории. Ведь едва ли не главной причиной возникновения русских консерваторий была потребность в подготовке всесторонне и гармонично образованных музыкантов. Пению или игре на каком-либо инструменте и в доконсерваторские и в более поздние годы можно было научиться и вне стен учебного заведения, частным образом. Комплексная же подготовка, то есть, в данном случае, прежде всего общая музыкально-теоретическая, стала возможна только в консерваториях. Благодаря Чайковскому и Танееву высокий уровень общих курсов музыкально-теоретических дисциплин

[1] **Евсеев С. В.** Воспоминания о С. И. Тангенс, с. 27.

[2] Этим двум курсам, в частности, посвящена содержательная диссертации Ф. Арзаманова «С. И. Танеев — педагог» (М., 1953). См. также: **Арзаманов Ф. С.** И. Танеев — преподаватель курса музыкальных форм. М., 1953.

<стр. 86>

стал отличительной чертой Московской консерватории в дореволюционный период. А. С. Аренский вспоминает в одном из писем к Танееву о начале своей педагогической работы в Московской консерватории (1882/83 учебный год): «Когда я только что приехал из Петербургской консерватории в Москву, то был поражен тою разницею, какую я заметил в прохождении курса теории: в Петербургской консерватории к занятиям теорией музыки в классах неспециальных все относились шутя; никто этим предметом не интересовался и поэтому никто его и не знал; в Московской консерватории — напротив: любой из плохих учеников мог за пояс заткнуть такого, который считался в ряду успевающих [в Петербургской консерватории]. Такому положению дела консерватория обязана тем, что неспециальные классы находились у П. И. Чайковского» [1]. Не умаляя заслуги Чайковского, необходимо, однако, подчеркнуть здесь и роль руководителей консерватории — Н. Г. Рубинштейна, а позже Танеева.

*

За двадцать семь лет работы в Московской консерватории С. И. Танеев вел все основные дисциплины музыкально-теоретического цикла и композицию: гармонию (оба раздела) — с 1878 по 1882, то есть четыре учебных года; инструментовку — с 1878 по 1881, то есть три учебных года; свободное сочинение

— с начала 1883 года (2-е полугодие 1882/83 учебного года) по весну 1887 года; контрапункт — с 1886 и форму — с 1897 по 1905 год.

В отчете РМО за 1878/79 учебный год указывается: «В начале года вследствие расстроенного здоровья оставил свои занятия при консерватории профессор класса композиции П. И. Чайковский, на место которого и были приглашены свободный художник С. И. Танеев и свободный художник Л. К. Альбрехт» [2]. Таким образом, Танеев выступил прямым преемником Петра Ильича. Для руководителя консерватории Н. Г. Рубинштейна вопрос о приглашении педагога взамен Чайковского был очень серьезным. Вначале Николай Григорьевич пригласил на это место М. А. Балакирева. Об этом вспоминает Н. Д. Кашкин: «Со свойственной ему (Н. Г. Рубинштейну. — Л. К.) энергией и решительностью он тотчас же предложил Балакиреву занять место профессора Московской консерватории, гарантируя жалование 3000 руб. в год. Предложения этого, однако, Балакирев не принял, но отвечал письмом, из которого видно было, насколько глубоко тронула его такая искренняя симпатия к нему и его деятельности; к сожалению, письмо это не сохранилось,

[1] С. И. Танеев. Материалы и документы, с. 164.

[2] Отчет Московского отделения Императорского русского музыкального общества за 1878/79 год. М., 1880, с. 61. Л. К. Альбрехт в дальнейшем вел исключительно общие курсы сольфеджио и элементарной теории.

<стр. 87>

по крайней мере его нет в бумагах, оставшихся после Н. Г. Рубинштейна...» [1]

Чайковский дал свой последний урок 6 октября, а уже 9 октября на заседании дирекции Московского отделения РМО обсуждалось его заявление об уходе и было решено «войти в сношения с Балакиревым, предложив ему место П. И. Чайковского в Московской консерватории» [2]. В письме к П. И. Юргенсону от 16 октября Балакирев так мотивирует свое решение: «Из многих причин моего отказа, сообщу Вам наиболее основательную и вескую для Вашей консерватории. Чтобы учить какому-нибудь предмету, следует знать его научно. Я же не могу быть профессором гармонии, в которой есмь самоучка, руководящийся инстинктом, способностью, а отнюдь не научным знанием» [3].

Приведенные документы показывают, что вопросу замены Чайковского придавалось большое значение и что Н. Г. Рубинштейн и дирекция РМО желали заполнить образовавшуюся вакансию музыкантом с именем и непременно русским. Пора вынужденного приглашения педагогов из-за границы миновала. После отказа М. А. Балакирева обратились к Танееву.

Петр Ильич не сомневался, что его бывший ученик полностью справится с новыми обязанностями. «Я могу уехать с весьма утешительным сознанием, что меня заменит человек, который не хуже меня умеет отыскивать квинты и октавы. Человек этот **Танеев...**» — писал он Н. Ф. фон Мекк. «Совесть моя совершенно покойна. Я уезжаю в полнейшей уверенности, что Консерватория нисколько не пострадает от моего отсутствия» [4], — добавляет он в другом письме.

Преимственность педагогической работы Танеева по отношению к Чайковскому проявилась в двух направлениях: в поддержании и возможном повышении уровня общей музыкально-теоретической подготовки учащихся исполнительских специальностей и в воспитании специалистов-теоретиков и композиторов. В опубликованных работах интерес к ученикам Танеева ограничивается исключительно его воспитанниками-специалистами. Но немалую роль в подготовке кадров русских музыкантов сыграла и его работа в обязательных классах.

Уже в первый год преподавания Танеева в его классах обучалось 43 молодых музыканта разных исполнительских профессий, в числе которых I курс гармонии проходили 28 человек, инструментовки — 15; в следующем, 1879/80 году — 48 учащихся (I курс гармонии — 33, инструментовки — 15). В 1880/81 учебном сезоне I курс гармонии у Танеева проходили 16 человек,

[1] **Кашкин Н. Д.** Статьи о русской музыке и музыкантах. М., 1953, с. 29.

[2] **Балакирев М. А.** Переписка с Н. Г. Рубинштейном и М. П. Беляевым. М., 1956, с. 7.

[3] Там же, с. 7.

[4] **Чайковский П.** Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 7. М., 1962, с. 414—415 и 420.

<стр. 88>

II курс — 11, инструментовку — 15. Наконец, в 1881/82 году I курс гармонии посещали 17 и II курс также 17 учащихся.

При изучении списков учеников Танеева видно, что в его классах обучались музыканты едва ли не всех исполнительских специальностей — пианисты, скрипачи, виолончелисты, арфисты, духовики, певцы (последние, впрочем, в очень небольшом числе). Многие учащиеся фортепианного класса Танеева проходили у него же гармонию или инструментовку — Клейн, Немыцкая, Пинья, Пороховщикова, Унтилова и другие. Можно высказать предположение, что факт этот неслучаен, симптоматичен; возможно, параллельное воспитание музыкантов в специальном фортепианном и общих теоретических классах представлялось Танееву привлекательным.

Ряд лучших учащихся младших курсов, проходивших у Сергея Ивановича общие курсы гармонии или инструментовки, в следующие годы избрали специальную теорию или свободное сочинение в качестве основного предмета или второй специальности. Так, И. Адамовского — прекрасного виолончелиста, ученика Фитценхагена, в 1879/80 году проходившего у Танеева общий курс инструментовки, мы находим затем в классе свободного сочинения сначала Н. А. Губерта (1881/82), потом Танеева (1882/83). Н. Ладухин, находившийся в 1879/80 году в специальном классе скрипки у А. Гильфа, с 1882/83 года переходит в число теоретиков, в 1884—1886 годах проходит у Сергея Ивановича свободное сочинение и в будущем становится весьма известным теоретиком-педагогом и методистом. Очевидно, Танеев умел прививать интерес к музыкально-теоретическим занятиям, так как таких случаев много. Скрипач И. Соханский, проходивший у Танеева общий курс гармонии, вновь стал заниматься с Сергеем

Ивановичем три года спустя. В обязательных классах учились будущие его «коренные» специалисты-теоретики Г. Конюс, Н. Морозов.

Многие из слушателей общих курсов Танеева стали в будущем педагогами Московской консерватории: Г. Конюс, Н. Ладухин, Н. Морозов, А. Зилоти, Л. Воскресенская, Э. Едличка, А. Игнатьева (Островская) и другие. Целый ряд учеников Танеева стал известен благодаря своей концертной, театральной или преподавательской работе. Скрипач О. Чабан, прошедший в 1879/80 учебном году гармонию, в 1883—1885 годах занимался у Танеева по свободному сочинению, сохранив основную инструментальную специальность; в конце 1880-х годов он развернул в Тамбове большую музыкально-просветительную работу, будучи преподавателем и директором местного училища, а затем, переселившись в Саратов, стал концертмейстером оперы и дирижером оркестра драматического театра, сочетая эту деятельность с педагогической. Певец В. Тютюнник стал в 1886—1910 годы ведущим артистом Большого театра, а одно время — его главным режиссером (проходил гармонию в 1878—1880 гг., при окончании

<стр. 89>

консерватории в 1886 г. удостоен большой серебряной медали, как и О. Чабан, окончивший одновременно с ним). В оркестре Большого театра играли скрипач Д. Пекарский и контрабасист К. Ромашков.

Приведенных примеров достаточно, чтобы показать сферу действия и влияния Танеева как преподавателя общих курсов.

*

Преподавание Танеевым курса гармонии явилось творческим развитием основ этого предмета, заложенных Чайковским. Итогом работы Танеева в этой области, суммировавшим его научно-методические установки, можно считать программу по гармонии, составленную им в 1889 году при участии Г. Э. Конюса [1].

Глубокий интерес к национальному музыкальному фольклору нашел отражение в программе в виде обязательного требования гармонизации русских народных песен.

Важной чертой танеевской программы является то, что учащийся уже с первого года приобщается к свободному сочинению (от прелюдии в форме периода до двух- и трехчастной формы). На втором году обучения предусмотрено сочинение в сложной трехчастной форме. В этих требованиях проявился высокий уровень общего теоретического образования в Московской консерватории. Здесь есть прямое следование мысли Чайковского, утверждавшего: «**Каждый хороший музыкант** (разрядка моя. — Л. К.), а особенно теоретик-критик, должен испробовать себя во всех родах сочинения» [2].

Особо следует сказать о предусмотренных программой практических заданиях. Их объем и сложность по сравнению с действовавшей в период преподавания Чайковского программой [3] значительно больше (например, задания на гармонизацию одного из средних голосов, упражнения в четырех ключах и т. д.).

В отличие от курсов формы и полифонии, преподавание Танеевым гармонии в музыковедческой литературе не освещалось. Имеете с тем работе над общим курсом гармонии он уделял много времени и внимания. Охарактеризованная выше программа несомненно явилась итогом практического опыта ее составителя.

[1] Характеристика программ Танеева по гармонии, инструментовке и сочинению содержится в главе о консерватории 1880-х гг., написанной автором иной работы. См.: Московская консерватория. 1866—1966, с. 134—137. Программы по гармонии, инструментовке, контрапункту и композиции опубликованы в кн.: С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия. Составление, вступительная статья, подготовка текста и комментарии Ф. Арзаманова и Л. Корабельниковой. М., 1967. Программа курса форм опубликована в кн.: **Арзаманов Ф. С. И. Танеев** — преподаватель курса музыкальных форм.

[2] **Чайковский П. И.** Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. 3, М., 1936, с. 201.

[3] См.: **Чайковский П. И.** Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 3—А, с. 221—222.

<стр. 90>

Сохранились записи Танеева по обоим разделам гармонии, позволяющие сделать вывод, что, базируясь на учебнике Чайковского, Сергей Иванович провел большую самостоятельную методическую работу [1]. Ознакомление с этими записями показывает, что основной их целью была разработка методики проведения каждого урока (сочетание теоретической части и практической и даже указаний, что из объясняемого ученики должны записать).

Судя по записям, относящимся к первому разделу гармонии (№ 12), Танеев, по сравнению с Чайковским, проходил матерная более быстрым темпом. Так, содержание первого занятия соответствует содержанию первой и второй глав учебника Чайковского, второго занятия — третьей и четвертой главам. К теме десятой главы учебника — доминантаккорду — он приходит на шестом занятии. Вероятно, это стало возможно в условиях лучшей подготовленности учащихся на следующем этапе деятельности консерватории.

В материалах начального периода преподавания Танеева мы находим ряд моментов, встречающихся затем в программе: например, требование выполнения задач в четырех ключах (№ 4, стеклограф), задания на написание прелюдий (№ 7).

Программа по гармонии, как и учебник Чайковского, апробировалась в ходе занятий. И хотя составителями ее официально являются С. И. Танеев и Г. Э. Конюс, материалы архива убеждают в ведущей роли первого из них при ее подготовке.

Принципиально новым в курсе гармонии Танеева было включение в качестве иллюстраций примеров из художественной литературы. Вот, к примеру, черновые заметки к занятию, посвященному разным типам фигурации (все примеры взяты Танеевым из фортепианных сонат Бетховена):

«Фигурации мелодические (1 голос), проходящие и вспомогательные ноты. A-dur, Largo [следует нотный пример], op. 7 [нотный пример]. Фигурации гармонические. 2 голоса — op. 2 f-moll, разработка; 3 голоса — f-moll, финал [нотный пример], op.

7 [нотный пример]; 4 голоса— [нотный пример]. Соединение нескольких мотивов — ор. 2 f-moll, финал, т. 29.

Принцип новой музыки: удвоения, в противоположность прежней — реальные голоса. Удвоения — ор. 2, C-dur. Одного голоса— ор. 1; двух — «Патетическая», рондо.

Пример перехода мелодической в гармоническую фигурацию— ор. 10 № 2 (в басу).

Гармоническим основанием гармонической фигурации может служить последование, в котором встречаются прох[одящие] и вспомогательные] ноты, задержания, предъемы, педали, выдержанные ноты. Пример — ор. 10 № 3 D-dur, конец 1-й части» [2].

[1] ГДМЧ, V⁵, № 1—16, 76.

[2] Там же, № 6.

<стр. 91>

Детально разработанный материал буквально изобилует музыкальными примерами. Как видно из танеевских материалов, такая методика практиковалась им в Московской консерватории еще в конце 70-х — начале 80-х годов прошлого века. В этой связи интересно отметить, что спустя много лет, в «бригадном» учебнике гармонии [1] впервые в нашей методической литературе были приведены примеры из произведений композиторов.

Наряду с использованием задач из учебника Чайковского (в заметках есть прямые отсылки учеников к соответствующим номерам) Танеев создавал сотни собственных заданий, снабжал их подробными указаниями и размножал на стеклографе для последующей раздачи ученикам. Указания такого типа: «В этих задачах следует употреблять проходящие ноты одновременно в нескольких голосах (по крайней мере в двух). На последней восьмой в такте не должно быть проходящей ноты» и т. п.

Как и к другим занятиям в обязательных классах, Танеев к урокам гармонии относился с огромной ответственностью. Даже пропуская их по нездоровью, он обеспечивал своих учеников заданиями. Любопытна как педагогический и не менее как человеческий документ записка Сергея Ивановича инспектору К. К. Альбрехту: «Не могу сегодня прийти в консерваторию. Посылаю задачи ученицам гармонии (класс начинается в 2 часа). Не утруждаю на этот раз Вас просьбою прислать мне задачи учеников для просмотра, ибо чувствую себя настолько нехорошо, что решительно не могу ничем заниматься» [2].

*

Курс инструментовки Танеев вел недолго. Но составленная им в начале 1880-х годов программа имела большое значение для развития данной дисциплины. Эта программа предназначалась как для специального, так и для обязательного курсов.

Танеев детально изучил труды западноевропейских теоретиков, особенно книгу Ф. О. Геварта (перевод ее был сделан Чайковским) [3]. Об этом свидетельствуют, в

частности, испещренные пометками Сергея Ивановича партитурные примеры к руководству Геварта [4]. Некоторое влияние работ Геварта сказалось на систематике материала танеевской программы и ее деталях (положения известного трактата по инструментовке Берлиоза, далекого от устремлений Танеева, не отразились на его педагогических установках). Большое значение придавал Танеев подбору примеров для курса. При рассмотрении этого материала поражает современность избранной в качестве образцов музыкальной

[1] **Способин И. В., Евсеев С. В., Дубовский И. И., Соколов В. В.** Практический курс гармонии. М., 1934—1935.

[2] ГЦММК, ф. 37, № 2730, январь 1879 г. Аналогичные записки см. там же, №2731—2733.

[3] **Геварт Ф. О.** Руководство к инструментовке. М., 1866.

[4] Хранится в ЦГАЛИ, ф. 880, оп. 1, № 31, л. 1—32.

<стр. 92>

литературы, например: «Буря», «Итальянское каприччио», Третья симфония Чайковского; «Прометей» и «Битва гуннов» Листа; произведения Направника, А. Рубинштейна [1]. Достаточно сопоставить год сочинения «Итальянского каприччио» — 1880 — с годом составления программы — 1880/81, — чтобы убедиться в стремлении Танеева сделать достоянием своей педагогической практики буквально только что прозвучавшее замечательное сочинение.

Важно отметить, что в курс инструментовки Танеевым включены и инструментоведение, и чтение партитур, что привлекает целостностью изучения комплекса предметов. Каждый раздел программы содержит сведения обобщающего характера, преподносившиеся, очевидно, в форме лекций. Об этом говорит следующее указание Танеева: «Теоретическая часть курса инструментовки может быть свободно выделена и пройдена или сразу в течение первых месяцев преподавания, или же разбита на два или на три крупных отдела, разделенных уроками, посвященными практическим занятиям» [2]. Некоторые темы (например, «Струнный оркестр» и «Оркестр без труб») разработаны широко и подробно. Это тем более примечательно, что программа, как уже говорилось, предназначалась как для специального, так и для обязательного курсов [3].

Вместе с тем, танеевская программа курса инструментовки не исчерпывает всех вопросов; в частности, в ней не ставится вопрос об оркестровой роли отдельных инструментов и групп (эти темы детально освещены в учебнике Н. А. Римского-Корсакова). Неясны также количество и содержание практических занятий.

Программа по инструментовке, разработанная Танеевым, определила пути обучения этому предмету в Московской консерватории на много лет. Спустя четверть века после написания Сергеем Ивановичем анализируемой программы его ученик Г. Э. Конюс, в 1890-х годах преподававший в консерватории, издал Задачник по инструментовке, целиком базирующийся на тезисах программы Танеева [4]. Этим Задачником в Московской

[1] Из других примеров, сохранившихся в архиве Танеева и относящихся к курсу инструментовки, отметим: Моцарт — симфония соль минор, увертюры к операм «Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан» и «Волшебная флейта»; Бетховен — Четвертая, Пятая и Восьмая

симфонии, увертюры «Леонора № 1», «Эгмонт»; Мендельсон — «Мелузина»; Глинка — «Арагонская хота», увертюра к опере «Руслан и Людмила». (ГДМЧ, В5, № 17—28.)

[2] **Танеев С. И.** [Первое] Заявление в Художественный совет Московской консерватории. [М., 1898.]

[3] Такое положение сохранялось в Московской консерватории до 1889/90 учебного года, когда курс инструментовки для специалистов и общий стали проходиться раздельно; постановлением Художественного совета в мае 1897 года классы эти были вновь слиты.

[4] **Конюс Г.** Задачник по инструментовке. Принят в классах Московской консерватории, ч. 1—3. М., 1906—1909.

<стр. 93>

консерватории пользовались вплоть до 1920-х годов, что подтверждает живое практическое значение выработанных Танеевым принципов.

Среди экзаменационных требований танеевской программы обращает на себя внимание, что для практических заданий предусмотрена «инструментовка фортепианной аранжировки классного оркестрового сочинения». В предыдущей главе, рассматривая занятия юноши Танеева в классе Чайковского, мы отмечали наличие таких заданий и их целесообразность. Но в то время над упражнениями в инструментовке клавиров преобладали задания по оркестровке классических фортепианных пьес. Танеевская программа выдвигает работу над клавирами как основное требование; эта форма учебной работы также удержалась в Московской консерватории на длительное время.

Выше упоминалось, что часть курса мыслилась Танеевым как лекционная. В его архиве сохранился автограф, озаглавленный «Инструментовка» [1], который с большой степенью вероятности может быть определен как одна из консерваторских лекций. В этом тексте речь идет о сочетании деревянных и медных (трубы, валторны) духовых инструментов со струнным квартетом. Приведем эту лекцию — единственный находящийся в нашем распоряжении текст Танеева, касающийся инструментовки.

«Первое условие — полнота и красота звука: а) к деревянным, когда они играют одни, прибавлять медь и именно валторны; б) медь одна — звучит хорошо и полно. При соединении ее с квартетом лучше прибавлять деревянные инструменты — они связывают эти две группы в одно целое.

Второе — чем достигается сила в оркестре? Тем, что каждой группе инструментов, каждому отдельному инструменту дается то, в чем он наиболее может проявить свою силу. Квартет наиболее силен, когда он в движении, — духовые, наоборот, когда они имеют длинные ноты (исключить можно трубы, которые в отрывистых нотах так же сильны, если не более, как в выдержанных). Увеличивая движение в квартете, мы увеличиваем силу звука оркестра; увеличивая движение в духовых, мы ее уменьшаем.

Квартет надо рассматривать как основание оркестра, как центр, около которого группируются остальные инструменты. Случается, что духовые играют одни, но это бывает редко. Когда музыкальная мысль дана группе духовых, то часто квартет напоминает о своем первенствующем значении тем, что отрывочно вступает в то время, когда главная мысль у духовых».

Затем идут менее связанные заметки, в которых рассматриваются отдельные случаи употребления духовых инструментов для усиления звучности струнной группы и из которых видно,

[1] ГДМЧ, В⁵, №33.

<стр. 94>

что Танеев подкреплял анализом классических партитур буквально каждое положение. Так, он приводит Увертюру ор. 124 Бетховена. «Простое удваивание каждого голоса квартета и в то же время придание индивидуальности каждому голосу встречается в фугах»,— утверждает далее Танеев и анализирует четырехголосную фугу из финала Третьей симфонии Чайковского. Описывая «духовые, соединенные в массу, вместе с квартетом», он обращается к началу Пятой симфонии Бетховена. Указания имеют сугубо практический характер, например:

«Удобно при инструментовке духовых, играющих массою, начинать с труб и валторн, после чего присоединить к ним фаготы, по возможности, чтобы все это составило полную гармонию. Если у валторн басовый голос, дать фаготам остальные интервалы. Если нет, то фаготы в унисон с басами».

Самой важной частью курса инструментовки Танеев считал практические задания, а потому и главным моментом в педагогическом процессе — просмотр и исправление этих заданий. В цитированном заявлении в Художественный совет он, обосновывая необходимые нормы времени, описывает этот процесс: «...просмотр и направление задачи по инструментовке потребуют часто не менее 10—15 минут. Уже самый способ изложения в виде партитуры — замедляет чтение такой задачи. Нужно также время на просмотр смычков в квартете и исправление знаков изменения в транспонирующих инструментах. Погрешности при выставлении этих знаков, например, в партии кларнетов, встречаются нередко в сочинениях и более зрелых инструментаторов, не только что в ученических работах. Наконец, не всегда сразу укажешь, как нужно переделать то или другое место в инструментовке: и опытный преподаватель иногда над этим задумывается».

Многое в описанном процессе является ныне нормой, и мы привели этот отрывок, чтобы показать, во-первых, как складывалось преподавание инструментовки 70—80 лет тому назад, и, во-вторых, серьезность и тщательность в отношении Танеева к ученическим работам. В том же документе, говоря о важности этого предмета, Танеев, между прочим, указывает: «Насколько класс инструментовки может иметь значение для будущей деятельности учеников, видно уже из того, что в классе этом в прежние времена инструментовку изучали лица, сделавшиеся впоследствии дирижерами, как, например, А. А. Орлов-Соколовский, окончивший курс консерватории в 1875 году и бывший дирижером русской оперы в Казани; О. И. Чабан, окончивший курс в 1884 году, дирижирующий в настоящее время концертами в Саратове; А. И. Зилоти, не раз выступавший в качестве дирижера в Москве и за границу». Все упомянутые здесь музыканты проходили курс, общий для специалистов и неспециалистов.

Программа, составленная Танеевым для Московской консерватории, превосходила по сложности программу, действовавшую

<стр. 95>

в Петербургской консерватории [1]. В экзаменационных требованиях последней по **обязательной** инструментовке предусмотрены следующие пункты:

«1) Устные ответы на все вопросы, касающиеся характера, применения, свойства и внешнего вида всех оркестровых музыкальных инструментов; их группирование в оркестре и их строй.

2) Письменная работа: переложение известной части (от 16 до 24 тактов) оркестрового сочинения с партитуры на фортепиано с тем, чтобы переложение это было бы удобоисполнимо для одного лица».

При сравнении программ видны по крайней мере два отличительных момента. В то время, как учащиеся Петербургской консерватории на экзаменах должны были делать клавир по партитуре, учащиеся Московской инструментовали клавир, писали партитуру. Это гораздо более трудная, трудоемкая и требующая больших практических навыков задача. Кроме того, в петербургской программе отсутствует чтение партитур — пункт, важность которого не нуждается в обсуждении.

Более высокому уровню класса обязательной инструментовки в Московской консерватории содействовало и то обстоятельство, что в нем совместно обучались и теоретики, и исполнители [2].

Воспитание композиторов в музыкально-теоретических классах

Едва ли не самой главной задачей, стоявшей перед Танеевым — преподавателем теоретических дисциплин, и наибольшей исторической заслугой его явилось воспитание композиторов в музыкально-теоретических классах.

Каждый из предметов музыкально-теоретического цикла для композитора — специальность. Исходя из этой мысли, Танеев прямо связывал овладение курсами гармонии, инструментовки, контрапункта, формы с уровнем композиторского мастерства.

Это он неустанно внушал молодым композиторам, «Вы, говоря о своих недостатках, указываете на недостаток самобытности и вообще подобно всем современным молодым музыкантам и муз[ыкальным] критикам, останавливаете свое внимание на вопросах чувств, настроений и т. п. и думаете больше о психологии, музыкально же техническую сторону оставляете без внимания, — писал Сергей Иванович своему ученику В. Л. Метцлю. — Прежде, чем говорить, что у Вас мало самостоятельности, позаботьтесь о том, чтобы приобрести полное господство над

[1] См.: Программы музыкальных предметов С.-Петербургской консерватории. Спб., 1894, с. 13.

[2] На это указывает Танеев в [Первом] Заявлении в Художественный совет, с. 31—32.

<стр. 96>

муз[ыкальным] материалом, сделайте мастером своего дела, притом не односторонним...» [1] Ярким доказательством того, какое специально-профессиональное значение имело преподавание Танеевым теоретических предметов и какая тесная связь существовала между этими предметами и композицией, служит тот факт, что композиторами — учениками Танеева — по справедливости считаются Рахманинов, Скрябин, Метнер, Глиэр, Василенко, Николаев, Ан. Александров, Гольденвейзер, Палиашвили и многие другие, никогда не проходившие у него собственно курса композиции. В одной из черновых заметок Танеев утверждал: «Наше учение носит название художественного потому, что оно при первой возможности вынуждает ученика к творчеству, к самостоятельному образованию, дает [ему] в каждом пункте только необходимое и каждое указание или правило переводит в действительно] художественный акт творчества» [2].

Танееву было свойственно понимание специфики музыки как вида искусства. Он верил в ее возможности выразить глубокое содержание средствами своего, музыкального языка. Это обусловило ту высокую ступень, на которую Танеев поднимал понятие музыкального мастерства. Это мастерство «получило у него значение, превышающее границы узко-ремесленно-технической работы (таковая сама собою разумелась) и содержало в себе, наряду с практическими данными о том, как воплощать и строить музыку, логические исследования элементов музыки как мышления» [3], — проницательно указывал Асафьев. Каждый из курсов Танеева был нацелен на решение композиторских задач.

Так, преподавая контрапункт, он, по свидетельству Н. Д. Кашкина, видел в нем «...не цель, а только средство для развития техники, важнейшей стороной которой он почитал искусство тематической работы... В учениках своих он прежде всего ценил практическое умение, основанное на осмысленном понимании условий данной работы» [4]. Ученик Танеева, музыкальный критик Ю. Д. Энгель видит главную силу и особенность танеевского метода в том, что это была «...великолепная школа композиторской техники... Элементы этой техники так же метко и последовательно (притом исторически последовательно) прививались и развивались С. И. посредством соответственных упражнений в строгом и свободном стиле, как элементы виртуозной техники развиваются посредством гамм, экзерсисов или этюдов» [5].

Р. М. Глиэр прямо связывает занятия контрапунктом в классе

[1] Цит. по статье: **Корабельникова Л.** Танеев о воспитании композиторов.— «Советская музыка», 1960, № 9, с. 92.

[2] Там же, с. 94.

[3] **Асафьев Б.** Сергей Танеев. — «Музыка», изд. ВОКС, 1945, № 6, с. 5.

[4] **Кашкин Н.** Сергей Иванович Танеев и Московская консерватория. — «Музыкальный современник», 1916, № 8, с. 17.

[5] С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия, с. 59—60.

Танеева с композиторскими задачами: «через год в классе строгого стиля мы встретились уже непосредственно, лицом к лицу. Тогда начались мои упорные занятия по овладению техникой сочинения» (разрядка моя. — Л. К.) [1].

Тетради учеников Танеева по полифонии поражают количе-М1ПМ выполненных заданий. Например, в архиве З. П. Палиашвили сохранилось 5 тетрадей по контрапункту, 4 тетради по фуге, не говоря об отдельных работах, что составляет сотни листов [2]. Ученические тетради С. Н. Василенко содержат 201 лист, И. Николаева—141, Ю. Сахновского — 162, Б. Л. Яворского — -свыше 300 листов [3]. Все эти рукописи содержат многочисленные пометки и указания учителя. Но Танеев не ограничивался технической стороной дела. Эстетическая оценка ученических работ, требование осмысленности, образности тематического материала имели важнейшее воспитательное значение, тем более, если учесть, что к занятиям в классе композиции молодой музыкант переходил в то время лишь на последних годах обучения. В особенности важно, что полифонические работы учеников оттачивали технику тематического развития.

В начале 1890-х годов С. И. Танеев разработал двухгодичную программу курса контрапункта. Эта программа существенно отличается от действовавшей в Петербургской консерватории. В последней предусмотрено по разделу полифонии следующее:

Второй курс (1-й год изучения полифонии): «**Контрапункт** строгий и свободный, простой и двойной. Имитации [...] На экзамене: четырехголосный контрапункт на *cantus firmus* и сопровождение к данной мелодии с имитациями».

Третий курс (2-й год): «Фуга и канон (первая вполне, вторым в умеренном количестве), а также шестиголосный и тройной контрапункт [...] На экзамене: четырехголосная фуга» [4].

Московская — танеевская — программа гораздо полнее по охвату материала, по детальности разработки. Как видно из нее, в курсе полифонии изучалась разрядная система Фукса. Но тетради учеников Танеева К. Эйгеса, Н. Морозова [5] и других свидетельствуют о том, что ей отводилось ограниченное место. Уже на первом году обучения проходились все разновидности сложного контрапункта, в том числе и обратимого, В программе подчеркнута тесная связь свободной полифонии с современной гармонической

[1] С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1, с. 317.

[2] Хранятся в кабинете народного творчества Тбилисской консерватории; их описания сделаны Х. А. Аракеловым.

[3] Хранятся в ГЦММК.

[4] Программа теории композиции Петербургской консерватории, ГДМЧ, В⁵, № 77. Эта программа составлена Н. А. Римским-Корсаковым и напечатана впервые в кн.: Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование. Л., 1959, с. 234.

[5] Проанализированы в упоминавшейся диссертации Ф. Г. Арзаманова.

<стр. 98>

системой, а также связь гомофонных и полифонических форм (сочинение периода и т. д.). В ней нашли отражение собственный опыт Танеева по изучению

полифонии в конце 1870-х — в 1880-е годы и накопленные им к тому времени научные наблюдения.

*

Важной отличительной чертой педагогики Танеева (была тесная связь с его новейшими изысканиями, что вообще характерно для русской музыкальной мысли (достаточно вспомнить Чайковского и Римского-Корсакова). Очень ясно эта черта отразилась, например, в подготовке и практическом применении «Подвижного контрапункта строгого письма», — труда, который сам Танеев назвал «своею главною музыкальною работою» [1]. Как известно, созданию этой капитальной и глубоко новаторской книги Сергей Иванович посвятил много лет. Вот как писал он об этом М. П. Беляеву 24 ноября 1897 года: «Еще будучи молодым человеком, вскоре после окончания курса в консерватории, я захотел усвоить себе основы контрапунктической техники прежних композиторов, многие приемы которых казались для меня непонятными, и обратился для этой цели «учебникам прежних и новых теоретиков, остановившись преимущественно на учебнике Марпурга, современника Баха и Генделя. Учебник этот разъяснил многое, для меня ранее непонятное, но вместе с тем я был подавлен множеством правил, запомнить которые я не был в состоянии. При этом обилии правил многие стороны предмета, как напр[имер] учение о каноне, все-таки оставались далеко не разъясненными. Вследствие этого я предпринял работу в двух направлениях, стараясь упростить то, что было слишком для меня трудно, и установить точные правила того, что было не разъяснено. Через несколько лет таких попыток я увидел, что мысли мои принимают все более и более определенную форму, и тому назад лет 9 или 10 изложил их в форме учебника». Из этого письма видно, что чисто, казалось бы, научный поиск, кристаллизуясь, принимает форму именно учебника, и совпадает («9 или 10 лет назад» — в письме 1897 года) как раз со временем начала преподавания Танеевым полифонии в консерватории. Но и после того напряженная работа над книгой продолжалась. 16 сентября 1901 года Сергей Иванович сообщает Беляеву: «Вот уже второй месяц, как я работаю над своей книгой о сложном контрапункте. С раннего утра и до вечера я погружаюсь в чтение старых теоретиков, отыскиваю подходящие для меня примеры, ежедневно по несколько часов посвящаю изучению

[1] Из письма В. И. Танееву от 12 июля 1909 г. Впервые опубликовано, как и последующие отрывки из писем М. П. Беляеву, в статье: **Корабельникова Л.** Новые материалы о С. Танееве. — «Советская музыка», 1959, № 9, с. 70—71.

<стр. 99>

сочинений Палестрины и проч. Я много лет обдумываю эту книгу, и у меня явилось сильное желание ее окончить. Когда это случится, я не знаю. Мне представляется, что книга разъяснит многое из того, что в области контрапункта до сих пор казалось запутанным и таинственным».

Процесс подготовки труда о сложном контрапункте хорошо отражен в архивах Танеева. Важнейшей тенденцией всех вариантов и изменений текста является стремление сделать книгу как можно более ясной и доступной, что

соответствовало намерениям Танеева найти ей непосредственное практическое применение. Есть тому и еще более прямые свидетельства. Так, обращаясь к Беляеву с просьбой издать «Подвижной контрапункт строгого письма» на русском языке, не дожидаясь немецкого перевода, Танеев мотивирует это желанием «...иметь возможность уже в этом сезоне пользоваться моей книгою при преподавании, что значительно сократит и ученикам и мне труд и время». В письме автора книги к издателю, а после смерти последнего — к членам «Попечительного совета для поощрения русских композиторов и музыкантов» высказывается желание, чтобы цена была доступной даже для учеников консерватории. Еще до выхода книги из печати Сергей Иванович щедро делился с музыкантами ее содержанием. Своим же ученикам он давал ее в рукописи, пользовался ею как пособием. Так, из дневниковой записи в июле-августе (без даты) 1907 года узнаем, что «Ф[ома] А[лександрович] Гартман] усердно пишет противосложения к темам фуг и по моей книжке занимается сложным к[онтрапункт]ом» (книга вышла в 1909 году).

Ю. Д. Энгель, проходивший у Танеева полифонию в 1893/94 году, в своих воспоминаниях сообщает: «Первый раз, помню, С. И. рассказал нам о своей книге при таких обстоятельствах. Я сначала имел привычку, по университетскому обычаю, записывать лекции С. И. Он на это обратил внимание и попросил раз дать ему просмотреть мои записки. Потом, на следующем уроке, сказал, что я записываю точно, и просил передать ему эти записки, так как он собирается со временем издать свои лекции в более обширном виде, и записки их могли бы при этом кое в чем пригодиться. Хотя книга о подвижном контрапункте еще только писалась, но она давно была уже задумана и постоянно обдумывалась. Не только общий план ее, но и многие подробности уже применялись в преподавании»[1]. В этом свидетельстве Энгеля — мемуариста безупречного — симптоматично упоминание о «Подвижном контрапункте» как цикле лекций; разумеется, труд Танеева никак не укладывается в это понятие, но истоки и цель исследования — практически-педагогическая — отражены точно. Сам автор в предисловии указывает, что «много лет применял отдельные части этой теории в классе контрапункта

[1] С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия, с. 63—64.

<стр. 100>

Московской консерватории, стараясь упрощать то, что затрудняло учащихся, и нередко пользовался высказываемыми ими соображениями» [1].

Связанными с педагогическим процессом были и другие научные изыскания Танеева. Так возник «Анализ модуляций в сонатах Бетховена», опубликованный в 1927 году [2]. В дневнике 1898 года (запись 9 февраля) находим интересное сообщение: «Писал для учеников таблицу модуляций в разработках сонат Бетховена».

*

Танеева — музыканта и педагога отличала большая широта взглядов, отсутствие догматизма и нетерпимости. Это было обусловлено глубоким пониманием исторического процесса. «Было бы несправедливо,— писал Сергей Иванович Н. А. Римскому-Корсакову 7 апреля 1900 года, — видеть в «полосах какофонии» одну только отрицательную сторону. Когда в музыкальный язык целого поколения композиторов врывается поток новых мелодических оборотов, новых гармоний и т. п., то возможно, что он внесет много неясного и смутного, что, быть может, временно и отразится вредно на качестве самих сочинений. Но по мере того, как композиторы осваиваются с этим новым запасом' музыкальных выражений, привыкают давать себе отчет в том, что им кажется хорошим, что дурным, все безобразное и смутное мало-помалу отпадает, ясность языка восстанавливается, и в конце концов он оказывается обогащенным новыми оборотами и выражениями» [3].

Десятилетия на рубеже XIX и XX столетий с присущей им сложностью развития творческой практики, противоречивостью явлений легко могли толкнуть, как это часто случается в переломные эпохи, воспитателя композиторов в одну из крайностей — «вправо» или «влево». С Танеевым этого не случилось. И при его жизни, и много позже высказывались суждения о его «ретроградности», о якобы свойственных ему сугубо «охранительных» тенденциях. Это несправедливо. Танеев никогда сам не отгораживался и не пытался изолировать своих воспитанников от того нового, что появлялось в музыке. Б. Л. Яворский, который среди учеников Танеева явился одним из самых талантливых и самобытных ученых и который прошел полный курс специальных предметов в его классе, вспоминает: «Тогда начиналось время переоценки всяких ценностей, подготавливалась какая-то смена принципов мышления. Молодых композиторов смущала деятельность таких композиторов, как Римский-Корсаков и молодой

[1] Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959, с. 6.

[2] Беляев В. Анализ модуляций в сонатах Бетховена С. И. Танеева. — В кн.: Русская книга о Бетховене. М., 1927.

[3] С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1, с. 45.

<стр. 101>

Скрябин. Поэтому ученики любили задавать различные каверзные вопросы Танееву, и любопытно, что он любил горячо их обсуждать и при этом не проявлял свой педагогический деспотизм» [1].

Вместе с тем, Танеев, будучи еще совсем молодым, едва ли не первым из русских музыкантов услышал, осознал и сформулировал наступление в европейской музыке тех веяний, которые стали источником угрозы многим сложившимся в музыке ценностям. Летом 1880 года двадцатитрехлетний Танеев пишет Чайковскому из Франции о внушающих ему глубокие опасения явлениях распада ладотональной системы: «...гамма перестает иметь семь нот, а включает в себе целых двенадцать, и не только в мелодиях, но и в гармонии. Тональности нет;

правило одно: после всякого аккорда можно взять всякий другой, к какой бы гамме он ни принадлежал» [2].

Правда, в то время молодой Танеев видел для русской музыки единственный выход — в контрапунктической разработке русских народных песен, в создании особого русского стиля. Со временем, под влиянием отчасти критики Чайковского, а больше собственной творческой и педагогической практики, такая исключительность суждений была им оставлена. Но кризисные явления в музыке продолжали волновать Сергея Ивановича всю жизнь. В предисловии к «Подвижному контрапункту строгого письма» он высказывает тревогу по поводу того, что «наша тональная система теперь в свою очередь перерождается в новую систему, которая стремится к уничтожению тональности и замене диатонической основы гармонии хроматической, а разрушение тональности ведет к разложению музыкальной формы...» [3].

Особенно беспокоили проблемы «модернизма» Танеева как педагога. «Модернизм ведет к полному произволу преподавания... правила, висящие в воздухе, не основанные ни по принципам существующей музыкальной литературы, ни по принципам какой-либо эпохи в истории музыкальной литературы» [4]. Воспитание композиторов в условиях зыбкости и относительности законов формы, музыкального языка, вседозволенности средств музыкальной выразительности — а потому, в массе, их случайности и необусловленности, — представлялось Танееву невозможным. Он был убежден, что в борьбе с декадансом должна принимать

[1] С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия, с. 107.

[2] Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма, с. 54.

[3] Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма, с. 9. Мысли о «распущенности гармонии», «нечистоте голосоведения» и других признаках «декадентства», «грозных для искусства», волновали и Н. А. Римского-Корсакова. См.: Римский-Корсаков Н. А. Наброски по эстетике. — Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2. М, 1963, с. 66—67.

[4] Из чернового варианта вступления к «Подвижному контрапункту строгого письма». См.: Арзаманов Ф. Заветы Танеева. — «Советская музыка», 1956, № 11, с. 29.

<стр. 102>

меры прежде всего школа. Опору он видел в изучении и освоении объективных закономерностей сочинения и творческом опыте композиторов.

*

Материалы художественной литературы западноевропейских композиторов-классиков и русских композиторов в еще большей мере, чем в общих курсах, присутствовали у Танеева в его курсах специальных. Сам Сергей Иванович неустанно слушал музыку, — и знакомясь с нею сам, и бывая в концертах. Вот взятое наугад его расписание за полторы недели апреля 1909 года (по дневнику): 7-го он был в концерте пианистки М. С. Высотской; 9-го — на «Музыкальной выставке» М. А. Дейши-Сионицкой; 10-го — на исполнении опер «Два купца» и «Бастьен и Бастьенна» в Охотничьем клубе; 11-го вечером — на репетиции и 12-го — в концерте капеллы В. А. Булычева; 15-го в симфоническом концерте Филармонического общества; 16-го — на репетиции «Острова мертвых», а

вечером — в концерте М. А. Олениной д'Альгейм; 18-го — в концерте Филармонического общества, где исполнялся «Остров мертвых».

Такое же жадное внимание к звучащей музыке Танеев прививал и ученикам своим. Здесь он шел тремя путями: знакомство с литературой непосредственно на уроках; совместное музицирование; посещение концертов и спектаклей.

Дневники Танеева и воспоминания учеников дают многочисленные свидетельства целеустремленности Сергея Ивановича в этом направлении. 1896 год, 28 февраля: «Вечером Юша [Ю. Н. Померанцев] и Леля Сабанеев. После урока они играли по партитуре «Прелюды» Листа». 1900 год, 11 февраля: «В консерватории (формы) многочисленные разработки. Играл с Николаевым 1-ю часть f-moll'ного квартета Бетховена, потом сыграл сонату ор. 101». 1903 год, 9 декабря: «В фуге были трое: «Аргаматов, у кот[орого] болят руки и кот[орый] хочет тем не менее играть на муз[ыкальном] вечере, Виноградов (студент) и Волков. Окончили урок исполнением и Малой зале на 2-х ф-п. 3-х фуг Баха — C-dur'ной, c-moll'ной и A-dur'ной». 1909 год, 1 февраля: «Ученики: Артынов, Станчинский (фуга строгого письма). Смотрели со Станчинским 1-ю сцену «Женитьбы» Мусоргского».

Проигрывая с учениками те или иные сочинения, Танеев не ограничивался темой урока. «Увертюры «Эгмонт» и «Кориолан» Бетховена, «Прелюды», «Мефисто-вальс» и симфонии Листа, «Ромео» и «Франческа» Чайковского были нормальным педагогическим материалом» [1], — сообщает Б. Л. Яворский. Ю. Д. Энгель добавляет, что для демонстрации примеров реального художественного применения технических достижений «...служили или партитуры, приносимые в класс, или исполняемые наизусть

[1] С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия, с. 110.

<стр. 103>

образцы, бесконечная галерея которых (вплоть до Вагнера, которого Танеев великолепно знал, а также Римского-Корсакова) четко запечатлелась в памяти С. И. ...Характерно, что личные вкусы и пристрастия учителя не играли тут роли (как с Вагнером). Тот же Энгель пишет, что «позднее он [Танеев] посылал учеников на репетиции скрябинских симфоний, хотя лично музыке Скрябина мало симпатизировал» [1].

Часто в вечерних музицированиях соединялись ученики старшие, «бывшие», и младшие: «Вечером были Игумнов, Гречанинов, Жилиев, Володя Метцль. Играли «Сервилию» Ник[олая] Андреевича» (1902 г., 12 октября).

На репетициях и в концертах Танеев бывал с учениками бесконечно много — и не только в концертах прославленных Никиша или Гофмана, но и в более скромных, зато интересных своей программой. Заметки в дневниках об общении Сергея Ивановича с совсем юным С. Прокофьевым часто связаны с прослушиванием или просмотром музыкальной литературы. «Поехал Юше оказать, чтобы он написал маленькому Сереже Прокофьеву, что я могу его провести на репетицию» (3 февраля 1902 г.). «Репетиция моей симфонии со струнными. Сидел с маленьким Сережей Прокофьевым и объяснял подробности того, как пишутся партитуры» (4

марта того же года). «В 3 часа г-жа Прокофьева с сыном Сережей — 12 лет — принес партитуру оперы “Пир во время чумы” — сделал большие успехи. Пришел и его учитель — Глиэр. Я дал Сереже партитуру “Руслана”» (12 декабря 1913 года).

Решающее значение при оценке любого сочинения (в том числе и ученической работы, вплоть до задачи по гармонии) Сергей Иванович придавал реальному звучанию. Сохранились многочисленные высказывания Танеева, показывающие, что вне слушательского восприятия он считал невозможной оценку музыки. Так, в письмах к М. П. Беляеву [2] он неоднократно сообщает о невозможности передать в печать то или иное свое произведение до того, как его прослушает.

Связь с музыкальной литературой, опора на художественную практику композиторов прошлого и современности стали в советской теоретической педагогике нормой. Но во множестве трудов западноевропейских теоретиков середины XIX века и более позднего времени такая связь отсутствовала. Поэтому необходимо особо подчеркнуть эту черту педагогического метода, характерную не только для Танеева, но и для русской музыкальной педагогики вообще — в частности, для деятельности его предшественника П. И. Чайковского, а также одновременно с ним работавшего в Петербургской консерватории Н. А. Римского-Корсакова.

[1] С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия, с. 56, 59.

[2] ГЦММК, ф. 41.

<стр. 104>

Из воспоминаний учеников Римского-Корсакова известно, что в его классе постоянно звучала музыка от Баха до Глазунова. Тесная связь с музыкальной практикой была ведущим требованием Николая Андреевича к воспитанию композиторов. Он констатировал, что наибольшего эффекта ученик достигает «...при помощи той части программы консерваторского учения, которая наиболее напоминает действительную практическую музыкальную жизнь» [1].

В плане приобщения учеников-композиторов к реальному, в том числе оркестровому и хоровому, звучанию музыки в Петербургской консерватории работа была поставлена лучше. В цитировавшейся Программе теории композиции, подготовленной Римским-Корсаковым, была предусмотрена для учащихся двух последних курсов практика: «Дирижирование в оркестровом классе инструментальными пьесами» (IV курс) и «Дирижировка вокальными сочинениями с оркестром и сопровождение инстр[ументов] соло». В экземпляре Программы, хранящейся в танеевском архиве [2], эти пункты отмечены Сергеем Ивановичем «Nota bene», которые можно безусловно трактовать как знаки внимания и положительного отношения.

*

Одним из главных моментов в комплексе педагогических проблем, которыми занимался Танеев, было соотношение классов так называемого свободного

сочинения [3] и других музыкально-теоретических предметов. Постепенность «отпочкования» классов сочинения от других курсов при сохранении тесной взаимосвязи между ними — характерная черта происходившей тогда эволюции. В годы учения Танеева класс композиции практически сливался с другими, особенно же с классом инструментовки. Но уже вскоре начинается процесс дифференциации, и соотношение, последовательность разных этапов обучения не перестают интересовать педагогов. Одним из свидетельств этого является письмо Танеева (январь 1894г.), адресованное профессорам Петербургской консерватории Ю. И. Иогансену, Н. А. Римскому-Корсакову, Н. Ф. Соловьеву и А. К. Лядову (первые три из адресатов вели с 1886 года параллельные классы композиции):

«Считаете ли Вы возможным и желательным, чтобы специалисты по классу композиции (которые должны окончить курс с дипломом) начинали практические упражнения в элементарных формах сочинения (предложение, период, песенная форма и проч.) только при поступлении своем в класс практического сочинения

[1] **Римский-Корсаков Н. А.** Поли. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2, с. 189.

[2] ГДМЧ, В⁵, № 77.

[3] Начиная с середины 1890-х годов в заметках Танеева этот термин заменяется названием «практическое сочинение», которое мы и будем впредь употреблять.

<стр. 105>

(т. е. за два года до полного окончания курса), а ранее того в течение предыдущего года ограничивались бы по отношению к этому предмету лишь анализом форм классических сочинений;

или же Вы полагаете, что эти практические упражнения должны начинаться ранее поступления в класс «практического сочинения». В последнем случае важно было бы знать, параллельно с каким курсом Вы считаете более удобным начинать эти упражнения» [1].

Из письма ясно, что Сергей Иванович склонялся к более раннему началу занятий практическим сочинением. Подробный ответ Н. А. Римского-Корсакова заканчивается выводом: «вообще я считал бы ненормальным слишком долго не допускать ученика до упражнения в практическом сочинении, которое есть главная цель курса специальной теории» [2].

Обсуждал Танеев этот вопрос и со своими московскими коллегами (судя по инициалам, среди принимавших участие в совещании были М. М. Ипполитов-Иванов, Н. С. Морозов, Г. Э. Конюс, Н. Д. Кашкин и А. С. Аренский). В этом черновом наброске отмечено, что на вопрос Танеева «следует ли исключить из программы упражнения ученика в формах свободного сочинения ранее курса свободного (практического) сочинения или не следует» четыре педагога были за исключение (в том числе Г. Э. Конюс) и четыре против [3].

Таким образом, необходимость параллельности занятий музыкально-теоретическими предметами и композицией, наиболее полно реализованная в отечественных консерваториях в советское время, вызревала в практике русских

консерваторий на протяжении почти полувека. Каково должно было быть соотношение этих параллельных занятий?

Первым вопросом, так сказать, **внешним**, здесь была **последовательность курсов**. Она также складывалась в процессе практики. Так, Танеев обосновал практическую необходимость для композиторов прохождения строгого стиля и его неразрывную связь со свободным письмом. Он же утвердил в своей программе курса сочинения двухгодичный срок этого класса.

Во времена Танеева и в значительной мере благодаря ему между двумя русскими консерваториями, а точнее между ведущими их деятелями, установилась достаточно тесная связь. Знакомство Танеева с Римским-Корсаковым (в 1876 г.) со временем приняло характер глубокого взаимного уважения и расположения.

[1] ГДМЧ, В¹¹, № 34. Впервые опубликовано в статье: **Корабельникова Л.** Танеев о воспитании композиторов. — «Советская музыка», 1960, № 9, с. 92.

[2] С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1, с. 32.

[3] ГДМЧ, В⁵, № 76.

<стр. 106>

Об этом свидетельствуют и известные страницы «Летописи моей музыкальной жизни» Римского-Корсакова, и дневниковые записи Танеева, и опубликованная переписка этих двух музыкантов [1]. Танеев близко общался с А. К. Глазуновым, был в дружеских отношениях с А. К. Лядовым. Танеева много раз приглашали на выпускные экзамены композиторов в Петербург.

И все же обе консерватории вырабатывали систему преподавания независимо друг от друга, и программы их отличались друг от друга довольно существенно. Эти отличия были в основном следующими (имеются в виду 1880—1890-е гг.).

В Петербургской консерватории специалисты-теоретики и композиторы на два года раньше, чем в Московской, то есть сразу после курса элементарной теории, отделялись от учеников исполнительских специальностей и все последующие годы обучались отдельно. В Московской консерватории разделение происходило после прохождения двухгодичного курса гармонии: некоторые ученики переходили на специальный курс теории и поступали в класс контрапункта; другие же, неспециалисты, шли в класс энциклопедии [2] и параллельный с ним класс инструментовки, где и заканчивали свое общее теоретическое образование. Теоретики-композиторы, пройдя курс контрапункта и перейдя в класс фуги, вновь соединялись с исполнителями в классе инструментовки (но уже не со своими бывшими однокурсниками по классу гармонии, а с поступившими в теоретические классы годом позже). Класс инструментовки, как указывалось, был общим для теоретиков и исполнителей. Минусом такого положения был различный уровень специалистов, приходивших в класс после годичных занятий контрапунктом, и других учащихся. Но Танеев видел в этом и некоторые преимущества не только для уровня общего курса инструментовки, о чем уже шла речь, но и для формирования кадров специалистов. Преимущества эти, с точки зрения Сергея Ивановича, заключались в том, что, откладывая до окончания двухгодичного курса гармонии решение вопроса, может ли тот или иной учащийся перейти на курс

специальной теории, консерватория приобретает больше данных для обоснованного суждения. Кроме того, благодаря этой системе для оканчивающих курс обязательной теории облегчается возможность перехода на курс специальной теории, они без экзамена могут поступить в класс контрапункта, что будет способствовать количественному и качественному усилению контингента теоретиков и чему в практике тех лет были многочисленные примеры [3]. В целом же следует признать, что обучение специальной

[1] С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1, с. 27—50.

[2] Энциклопедия — общий теоретический курс, существовавший в Московской консерватории до середины 1920-х гг. В него включались сведения по музыкальной литературе, эстетике, акустике и т. п.

[3] [Первое] Заявление С. И. Танеева в Художественный совет, с. 30—31 (Добавление).

<стр. 107>

инструментовке в Петербургской консерватории сложилось раньше и было поставлено лучше, что явилось результатом направления деятельности Римского-Корсакова.

Были и другие отличия в подготовке теоретиков и композиторов Московской и Петербургской консерваторий, прежде всего в отношении уровня курса полифонии, а позже и формы. В Москве на экзаменах писали контрапункты шести- и семиголосные, в Петербурге — только четырехголосные. В программе Петербургской отсутствовала двойная fuga, в Московской — она составляла экзаменационную задачу и т. п. В этом нельзя не видеть влияния Танеева.

В Петербурге, благодаря Римскому-Корсакову, в 1886 году была составлена упоминавшаяся уже Программа теории композиции, включавшая — правда, в очень обобщенном виде — все дисциплины цикла, в том числе курсы форм и практического сочинения. В Московской консерватории программ по двум последним курсам долгое время не было; они были разработаны Танеевым соответственно в 1897 и 1902 годах с большой подробностью и обоснованностью. В 1898 году, представляя на утверждение Художественного совета апробированную им в течение предыдущего учебного сезона программу курса форм, Танеев одновременно поставил и ряд важных вопросов последовательности и сочетания отдельных дисциплин специального теоретического цикла. К этому мы вновь вернемся далее.

Особенности и новаторский характер танеевского курса форм выявлены в работе Ф. Г. Арзаманова [1]. Автор справедливо указывает на упадок преподавания формы в Московской консерватории в 1880—1890-е годы. Да и ранее действовавший курс (тот,

который юноша Танеев прошел у Н. А. Губерта) был лишен практической направленности на воспитание композиторских навыков. Танеев, изучив труды западноевропейских теоретиков — И. Лобе, А. Б. Маркса, переведя совместно с Кашкиным «Учебник форм инструментальной музыки» Л. Бусслера, опираясь на творческую практику композиторов-классиков и современных ему композиторов, сосредоточил внимание именно и прежде всего на практическом преподавании

курсе, Осваивая на собственном опыте формы от предложения, периода до (в качестве экзаменационной задачи предлагалось сочинение сонатного allegro), молодые композиторы учились, по словам Р. М. Глиэра, «излагать свои музыкальные мысли и логически их развивать», учились «основам сочинения музыки» [2]. Разъясняя содержание и характер своей программы, Танеев указывал: «В течение

[1] Арзаманов Ф. С. И. Танеев — преподаватель курса музыкальных форм. Интересные сведения о работе Танеева в этом классе см.: Яворский Б. Л. Из воспоминаний о Сергее Ивановиче Танееве. — В кн.: С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия.

[2] Глиэр Р. М. Мои занятия с С. И. Танеевым. — В кн.: С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1, с. 320.

<стр. 108>

года учащийся должен написать упражнения во всех указанных формах. В число упражнений в песенных формах должны входить старинные танцы, как-то: гавот, менуэт, сарабанда, и современные: вальс, мазурка и пр. В числе упражнений, написанных в году, должны быть, по крайней мере, три сонатных allegro: два (мажорное и минорное) с обычным отношением тональности главной партии к тональности побочной и одно с исключительным (например, побочная партия в строе субдоминанты). При составлении этой программы я имел в виду, что **класс форм есть подготовительный к классу свободного сочинения** (разрядка моя.— Л. К.). Учащемуся, овладевшему формами: песенной, рондо и сонатного allegro в их чистом виде, и прошедшему полный курс инструментовки, останется изучить в классе свободного сочинения особенности различных стилей сочинений, как инструментального (оркестрового, камерного — в частности, квартетного), так и вокального [...] Так как значительная часть программы класса свободного сочинения **включена теперь в программу класса форм** (разрядка моя.— Л. К.), то необходимо составить новую программу класса свободного сочинения» [1].

Такая **внутренняя связь теоретических курсов с классом композиции** и была вторым вопросом, который ставил и практически решал Танеев.

Несмотря на принятие Советом предложения о выработке программы класса композиции, в консерватории еще длительное время отсутствовали четко сформулированные требования и методические установки по этому предмету, что чрезвычайно беспокоило Сергея Ивановича.

В тетради, озаглавленной «Консерваторские дела» и датированной маем 1902 года, имеется следующая запись: «В мае 1898 года постановлено Советом, что должно составить программу класса свободного сочинения. С тех пор прошло 4 года, а постановление Совета остается неисполненным. Между тем, отсутствие программы ведет к последствиям нежелательным. Ни для кого не может быть сомнений в том, что одна из важнейших задач класса свободного сочинения — это сочинение оркестровых вещей. Когда, прослушав экзаменационные сочинения [Л. В.] Николаева, ученика прилежного и в высшей степени талантливого, я спросил, что им было сочинено для оркестра за два года пребывания в классе свободного сочинения, то он отвечал, что ровно ничего не сочинил для оркестра, тогда как сочинение для оркестра, конечно, есть одна из важнейших задач класса свободного

сочинения. 2 других ученика этого класса тоже работ не имели, и члены экзаменационной комиссии отложили их экзамен на осень [...] Мы знаем, что ученик самостоятельно сочиняет

[1] **Танеев С. И.** Второе заявление в Художественный совет Московской консерватории. [М., 1898], с. 8—10. Программа курса форм и другие содержащиеся в нем предложения были приняты Советом 30 мая.

<стр. 109>

кантату. Но того, что он должен делать с профессором, на этот счет не существует никаких требований» [1].

Тогда же, в мае 1902 года, Танеевым была разработана программа курса композиции. В ней обращает на себя внимание разнообразие заданий, последовательное воспитание техники вокально-хорового и оркестрового письма, продуманное подведение к сочинению крупного вокально-симфонического произведения.

Установки танеевской программы надолго сохранились в практике работы Московской консерватории. По свидетельству профессора Г. И. Литинского, его занятия в классе Р. М. Глиэра в 1920-е годы проходили в соответствии с этой программой; она же была положена в основу занятий классов Н. Я. Мясковского, Г. Л. Катуара. В этой программе курс рассчитан не на один, как в более ранний период, а на два года, что в процессе «автономизации» класса композиции и «узаконения» его самостоятельного существования было заметным шагом.

Характер требований этой программы предусматривает значительную подготовленность поступающих или переходящих в класс практического сочинения, которая должна быть обеспечена активным творческим усвоением предыдущих дисциплин. Классы полифонии и музыкальной формы, которые вел Танеев, обеспечивали солидную базу композиторского мастерства. Но вопрос о специальном курсе инструментовки не был еще решен в системе теоретических дисциплин. В то же время уже на первом году обучения и классе сочинения учащийся должен был представить партитуры крупных произведений.

Разрабатывая программу курса форм, Танеев представил рассмотрение Художественного совета консерватории и проект нового учебного плана [2] с продуманной последовательностью дисциплин и с включением на должном месте курса специальной инструментовки:

«Год 1-й — контрапункт	Инструментовка обязательная (класс общий для специалистов и неспециалистов и обязательный для вторых).
Год 2-й — fuga	Инструментовка специальная (разрядка моя. — Л. К.).
Год 3-й — формы*	(Класс окончательный для получения диплома учителя теории)

Год 4-й — Свободное сочинение (курс 1-й)

Год 5-й — Свободное сочинение (курс 2-й)

* Наиболее способные из класса форм переходят в класс **свободного сочинения**».

[1] ГДМЧ, В⁵, № 71.

[2] **Танеев С. И.** Второе заявление в Художественный совет Московской консерватории, с. 11. Опубликовано в кн. **Арзаманов Ф. С. И. Танеев** — преподаватель курса музыкальных форм, с. 23.

<стр. 110>

Мы сочли необходимым привести этот документ, так как в печатное заявление Танеева вкралась серьезная опечатка, не выправленная в последующей публикации, а именно: в программе второго года обучения параллельный с курсом фуги курс инструментовки обозначен: «инструментовка обязательная», тогда как здесь безусловно должно быть, как у нас изменено и подчеркнуто, «инструментовка специальная». Эта опечатка противоречит тому подробному обоснованию, которое дает, представляя свой проект, сам Танеев: «...класс обязательной инструментовки сделать параллельным классу контрапункта, а класс инструментовки **специальной** (разрядка моя.— *Л. К.*) —параллельным классу фуги. В первом из этих двух классов будут обучаться специалисты вместе с неспециалистами и для последних класс этот будет окончательным; специалисты же будут оканчивать инструментовку в следующем, специальном классе, как это видно из приложенного плана...» [1].

Преимущества такого местоположения класса специальной инструментовки Танеев рассматривал с точки зрения подготовки композиторов к плодотворным занятиям в классе сочинения: прохождение учащимися полного курса инструментовки, в том числе «изучение **современного** (разрядка моя. — *Л. К.*) оркестра во всей его сложности», позволит молодым композиторам «немедленно приступить к сочинению для оркестра, квартета и пр., не тратя времени на пополнение недостаточных знаний по инструментовке».

Так по плану Танеева должен был быть выправлен недостаток (отсутствие класса специальной инструментовки) в системе подготовки композиторов, сложившийся в Московской консерватории в предшествующий период. Тем самым весь цикл специальных дисциплин, их соотношение и последовательность приобретали стройность и целенаправленность на наилучшую подготовку композиторов.

*

Среди суждений об особенностях танеевского педагогического метода очень глубокой представляется мысль Б. В. Асафьева, вскрывающая специфику воспитания Танеевым композиторов путем сравнения Танеева-учителя с Н. А. Римским-Корсаковым. У Римского-Корсакова Асафьев отмечает «преобладание композиторства и личного вкуса и обаяния [...] Ученики Римского-Корсакова воспринимают его манеру сочинения и в большинстве случаев пишут под

Корсакова» [2]. Базой Танеева-педагога, по словам Асафьева, было «...все большее и большее обоснованна своей работы универсальными принципами мастерства. Ученики

[1] **Танеев С. И.** Второе заявление в Художественный совет Московской консерватории, с. 6.

[2] **Асафьев Б.** Русская музыка, С, 166.

<стр. 111>

Танеева, каждый, получая технику, остаются сами собою» [1]. Метод Танеева поэтому «становится диалектически-живым и внеличным» и сохраняет свое значение; из танеевской школы вышли очень разные по творческой индивидуальности композиторы.

Можно сказать: **несмотря на то**, что Танеев в зрелые годы не вел класс практического сочинения, он на «устойчивых и прочных, научно-обоснованных принципах организации звукодвижения и строения музыкальной ткани» [2] воспитывал многих и разных композиторов. Но, может быть, не менее справедливо сказать: это происходило **благодаря** тому, что он преподавал именно не практическое сочинение (как в основном Римский-Корсаков), а полифонию и музыкальную форму — то есть курсы, хотя и непосредственно связанные с композицией, но по отношению к ней относительно вспомогательные (чем, кстати, и подтверждается вывод из его педагогического опыта и теоретически обобщений — о важнейшей роли музыкально-теоретических дисциплин в процессе воспитания композитора). В классах Танеева происходило известное — не побоимся сказать — абстрагирование от индивидуальных сторон дарования ученика, необходимое последнему на определенном этапе. И вместе с тем — такова диалектика «школы» и личного влияния — педагогический метод Танеева был **коренным образом связан** с его собственным творческим, композиторским опытом.

Примером здесь служат материалы занятий Танеева со Станчинским. Если рассматривать отношения учителя и ученика «изнутри», не обобщенными исторической перспективой, в них было очень много сложностей и даже взаимного отталкивания (в индивидуально-творческом плане). Вместе с тем, эти упорные занятия в результате дали замечательный художественный эффект. Интересно параллельно прочесть дневник Станчинского [3] и дневник Танеева за один и тот же 1909 год.

А. В. Станчинский в этот период необычайно увлечен музыкой Скрябина; сочинения Танеева его порой отталкивают. В свою очередь, многое в Станчинском (из того, что выходит за пределы чисто учебного, в основном полифонии — то есть опыты в формах и особенно произведения) часто осуждается учителем. При этом Сергей Иванович очень высоко ценит дарование юноши и неустанно трудится над его развитием, занимаясь с ним часто, много, давая огромные задания, совместно слушая музыку и играя ему [4].

[1] **Асафьев Б.** Русская музыка, с. 7.

[2] Там же, с. 222.

[3] ГЦММК, ф. 239, № 97.

[4] Эти дневниковые записи Танеева и Станчинского проливают свет и на систему занятий Сергея Ивановича с частными учениками, — занятий, имевших такое большое значение для Московской консерватории. Достаточно сказать, что частными учениками Танеева были видные впоследствии профессора теоретико-композиторского факультета — А. Н. Александров, С. В. Евсеев, Н. С. Жилиев, а также профессора Н. А. Орлов (фортепиано), В. И. Садовников (пение). Уровень подготовленности частных учеников Танеева (как известно, всегда обучавшихся у него бесплатно) был очень высок. В архиве консерватории сохранились материалы, свидетельствующие об этом. Так, в «Экзаменном листе вновь поступающих в класс специальной теории» (ЦГАЛИ, ф. 2099, оп. 1, № 207, л. 18, 1900) из ряда абитуриентов только Н. С. Жилиев принят в класс контрапункта (одновременно с ним державший экзамен М. Ф. Гнесин не был принят). В другом протоколе отмечено: «Жилиев Ник. Серг. 18 лет, по произведенному испытанию по всем предметам, предшествующим классу форм, признан готовым к поступлению в сей последний класс» (там же, л. 32). Блестяще сдавали экзамены в консерватории Ю. Н. Померанцев, В. Л. Метцль (1901 г., экзаменные листы — ЦГАЛИ, ф. 2099, оп. 1, № 206, лл. 18, 65, 66). Имея дело с одним-тремя учениками, Танеев проходил с ними курс полифонии, со временем присоединяя к нему и курс форм. Занятия в основном соответствовали программам консерватории.

<стр. 112>

На первый взгляд, эти отношения предстают как «ученическо-педагогические»: строгая выучка, обилие заданий, порой тяготящих Станчинского своей «мертвостью» и «скукой», порою — стремление хоть на время избавиться от упражнений и опеки, часто — несходство вкусов, отсутствие особого внутреннего контакта по поводу творческих опытов Станчинского, — словом, именно то, о чем Асафьев говорил как о «внеличном» и «универсальном» в методе Танеева, благодаря чему ученики, «получая технику, остаются сами собою». Это верно. Но, как в оценке всякого живого, диалектического явления,— это только одна его сторона. Разве в случае со Станчинским можно отвлечься от результатов его занятий с Танеевым? Суждение Асафьева, заостренное как всякая антитеза, должно быть дополнено. И сам Асафьев — в другом месте и по другому поводу — раскрывает те черты творческого облика Станчинского, которые прямо вытекают из школы Танеева и, еще непосредственнее, его личного композиторского метода: «Станчинский, — отмечает Асафьев,— воочию доказал, какую жизненную музыку можно писать, пользуясь принципами канонической имитации, если не делать из них только «приемы». [...] Самое ценное во всех вещах Станчинского то, что их конструктивный интерес не ослабляет, а усиливает содержательность музыки» [1].

Танеев — художник по существу отнюдь не был «внеличен», нейтрален по отношению к направленности творчества своих воспитанников. Тут есть сторона более общая, так сказать, результативная и сторона более частная, вернее, подчиненная — процессуальная.

Выявление влияния Танеева на его учеников не входит в задачу данной работы. Другая же сторона, которую мы условно назвали процессуальной, имеет непосредственное отношение к танеевской педагогике и должна быть здесь раскрыта. На основе материалов можно утверждать, что Танеев воспитывал учеников на базе своего индивидуального композиторского опыта.

[1] Асафьев Б. Русская музыка, с. 257.

<стр. 113>

Метод работы сложился у Танеева в начале 1880-х годов и хорошо отражен в его «исповедальных» письмах к Чайковскому. «... Нужна кропотливая и сухая работа, которая должна предшествовать художественному творчеству» (18 августа 1880 г.). «...В моменты творчества человеческий мозг не создает нечто **совершенно** новое, а только комбинирует то, что в нем уже есть, что он приобрел путем привычки. Отсюда необходимость образования, как пособия творчеству. [...] Писание контрапунктов превосходная подготовительная работа» (19 августа 1880 г.) «...Мои сочинения могут быть плохи, но путь, которым я иду, верный; двигаясь по нем, я только приобретаю в свое распоряжение лишние средства для выражения моих будущих вдохновенных мыслей, если таковые когда-нибудь у меня появятся» (4 сентября 1880 г.) [1]. Конечно, творческий метод Танеева — композитора, с его углублением в подготовительные технические упражнения, прежде всего контрапунктические, с его колоссальной предварительной работой над тематизмом и формой каждого отдельного произведения, был методом индивидуальным, не общезначимым, обусловленным характером, типом дарования (Чайковскому он был безусловно чужд и вызывал в нем большие опасения). Но, распространенный на учеников, он дал в высшей и плодотворные результаты и его нельзя не признать объективно таящим большие возможности для развития композиторского дарования. Воспоминания учеников Танеева отражают высказанное положение. «Как в классах фуги, так и в классе Танеев придавал большое значение подготовительным упражнениям, — сообщает Р. М. Глиэр. — Обыкновенно эти подготовительные работы заполняли первую половину учебного года. За это время ученик приобретал достаточную технику, и для него не представляло трудности написать мотет в строгом стиле, фугу к баховскому стилю или сочинение в сонатной форме» [2]. Ю. Д. Энгель пишет, что Танеев «...стремился вести и своих учеников тем путем развития композиторской, и в частности контрапунктической техники, который сам прошел или, вернее, проходил всю свою жизнь». Энгель отмечает «связь работ над фугой с общей проблемой тематической разработки»: «тема при этом разлагалась на свои первичные мелодико-ритмические элементы и анализ этих элементов решал обыкновенно вопрос о большей или меньшей пригодности темы для широкой тематической работы... Эти элементы [...] затем всячески контрапунктически разрабатывались» [3]. Можно привести еще много свидетельств (особенно интересны в этом плане мысли Яворского [4]), но и сказанного достаточно, чтобы показать, как диалектически сочетались

[1] Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма, с. 59, 60, 61, 64.

[2] С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1, с. 318.

[3] С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия, с. 58, 76.

[4] Там же, с. 99.

<стр. 114>

в танеевской педагогике моменты объективные и субъективные.

С. И. Танеев отдавал себе отчет в том, что им создана большая и своеобразная школа. Когда в 1905 году, после вынужденного ухода его из консерватории, класс его был поручен А. А. Ильинскому, Танеев отметил, что предпочел бы видеть

руководителем оставленного класса кого-либо из своих учеников, хотя бы и менее опытного. «Занимаясь долгое время контрапунктом, я выработал некоторые взгляды на этот предмет, которые во многом разнятся от общепринятых, — писал он в письме к Ильинскому. [...] Естественное пристрастие [...] заставляет меня желать, чтобы моя система преподавания удержалась в консерватории» [1].

Действительно, танеевская педагогика была цельной, стройной, логичной системой. Она ставила и решала важные для музыкального образования практические вопросы как в области преподавания общих теоретических курсов, так и, особенно, в сфере воспитания специальных кадров теоретиков и композиторов.

Многие свои музыкально-педагогические идеи Танеев воплощал в жизнь, будучи директором Московской консерватории, а после оставления этого поста — активным деятелем музыкального образования.

[1] ГДМЧ, В¹¹, № 33. Это письмо, оставшееся неотправленным, является ответом на письмо Ильинского от 28 сентября 1905 г. (ЦГАЛИ, ф. 880, оп. 1, № 252), в котором он говорил, что быть «преемником» Танеева ему «положительно страшно».

Глава III. ТАНЕЕВ — ДИРЕКТОР КОНСЕРВАТОРИИ (1885—1889) И ДЕЯТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Первый период работы консерватории, в начале которого Танеев стал ее учеником, а в конце педагогом, прошел под знаком многосторонней плодотворной деятельности и колоссального личного авторитета основателя и руководителя этого учебного заведения — Н. Г. Рубинштейна. Поэтому смерть Николая Григорьевича 11 марта 1881 года в первое время тяжело отразится на положении консерватории. Среди ее деятелей не было человека, способного всецело заменить покойного. Руководство Русского музыкального общества, не видя в Москве достойной кандидатуры, обратилось с предложением занять пост директора к крупнейшим петербургским музыкантам — М. А. Балакиреву, А. Г. Рубинштейну, Э. Ф. Направнику, К. Ю. Давыдову, предполагая тем самым разрешить и проблему подыскания дирижера симфонических собраний. Но переговоры эти не увенчались успехом.

В течение четырех лет Московская консерватория переживала организационные трудности, связанные с отсутствием авторитетного руководителя. В 1881—1883 годах консерваторию возглавлял Н. А. Губерт, а затем управление было возложено на К. К. Альбрехта и Комитет профессоров, в состав которого вошли Н. Д. Кашкин, С. И. Танеев, И. В. Гржимали и Дж. Гальвани.

30 мая 1885 года директором консерватории был избран Танеев. Как семью годами раньше, в вопросе привлечения Сергея Ивановича к преподаванию в консерватории, так и теперь, при выдвижении его на пост директора, инициатива принадлежала П. И. Чайковскому, который в начале 1885 года был избран одним из директоров Московского отделения РМО.

Озабоченный положением дел в консерватории, убежденный, ни этому учреждению необходим единоличный руководитель, обладающий всей полнотой, авторитета и власти, Чайковский вначале обратился с предложением к Н. А. Римскому Корсакову как одному из самых крупных музыкантов своего времени:

«...в Вашем прямом, идеально-честном характере, в Ваших превосходных артистических и педагогических качествах есть залог отличного директора,— писал Чайковский.— Я бы почел себя счастливым, если бы мог содействовать осуществлению этого плана» [1]. Н. А. Римский-Корсаков отказался. Тогда Чайковский вернулся к своему прежнему проекту о привлечении Танеева на пост директора консерватории: «Я решил,— сообщает он в одном из писем,— добиться назначения на эту должность **Танеева**, человека безупречной нравственной чистоты и превосходного музыканта, хотя слишком молодого. В нем я вижу якорь спасения **консерватории**; если план мой удастся, она может рассчитывать на успешное дальнейшее существование» [2]. План Чайковского осуществился.

Путь, приведший Танеева к руководству консерваторией всего через десять лет после ее окончания, был глубоко закономерен. Совсем еще юным музыкантом

вошел он в круг своих наставников на правах друга. С момента привлечения его к преподаванию в консерватории он находился в курсе всех ее событий, деятельно в них участвовал. Состоя в Комитете по управлению консерваторией, он оказывал все большее влияние на ход ее дел. Работа в Комитете была для него школой руководства. Начиная с 1879/80 учебного года Сергей Иванович присутствовал на большинстве экзаменов в качестве ассистента [3], а в 1883—1885 годах он, наряду с другими членами Комитета, председательствовал в экзаменационных комиссиях [4].

*

Важнейшей задачей, вставшей перед молодым директором консерватории, было укрепление расшатавшегося и отвлеченного от решения учебных дел внутренними трениями педагогического коллектива. Танеев решал эту задачу путем всемерного усиления коллегиальности в работе и путем привлечения новых кадров музыкантов из числа воспитанников русских консерваторий.

Художественный совет собирался часто и регулярно, на нем решались не только все принципиальные, но и многие, казалось бы, второстепенные вопросы. К решению дел, касающихся какой-либо специальности, привлекались и не входившие в Совет

[1] Письмо от 6 апреля 1885 года. — «Советская музыка», третий сборник статей, 1945, с. 134.

[2] Письмо от 26 мая 1885 года. — В кн.: **Чайковский П. И.** Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. 3, с. 360.

[3] Так, весной 1880 г. он являлся ассистентом на экзаменах классов истории церковного пения Д. В. Разумовского (12 мая), сольфеджио К. К. Альбрехта (16 мая), элементарной теории Н. Д. Кашкина и Э. Л. Лангера (21 мая), II курса гармонии Н. А. Губерта (27 мая), формы, фуги и свободного сочинения его же (28 мая).

[4] 11 апреля 1883 г. Советом было постановлено, что председательство на экзаменах, в связи с тем, что «директорская должность замещается комитетом из пяти лиц», возлагается на члена Комитета.

<стр. 117>

преподаватели. Создание коллектива единомышленников было важнейшей задачей. Протоколы заседаний Совета и хорошо отражают эту упорно проводившуюся Танеевым линию.

Во многом это было продолжением направления деятельности Н. Г. Рубинштейна. Изучение материалов работы Московской консерватории и рубинштейновский период опровергает существовавшее мнение о самовластии Николая Григорьевича. Умный и дальновидный деятель, Н. Г. Рубинштейн «сколачивал» коллектив сознательно и очень целеустремленно. В одном из писем председательнице РМО великой княгине Елене Павловне (8 июля 1872 г.) по вопросу о программах, он сообщает, что вырабатываемые Московской консерваторией учебные программы, отличающиеся от таковых же Петербургской консерватории, основаны на практическом опыте и целесообразны. Всякое изменение программы, — пишет Николай Григорьевич, — производится «только после обсуждения Советом профессоров [...] В Совете участвуют все профессора без исключения. Когда

вопрос касается какой-либо специальности, приглашаются преподаватели только этой специальности» [1].

Танеев также придавал большое значение выработке и продиктованному ростом консерватории изменению учебных программ и вовлекал в этот процесс всех преподавателей. В одном из протоколов читаем постановление об образовании комиссии «для разработки программ по всем художественным предметам из числа членов Совета с присоединением прочих педагогов» [2]. В «Личный состав комиссий» вошли 27 педагогов, причем сам Танеев вошел в две комиссии — теоретиков и пианистов. Программы по мере готовности рассматривались и редактировались на Совете.

Художественный совет в эти годы обсуждал вопрос об изменениях в правилах приема, приглашении новых педагогов, назначении экзаменационных заданий оканчивающим, успеваемости отдельных учащихся, рекомендовал или отвергал труды и учебники, поступившие в консерваторию на рассмотрение и т. п., а также утверждал выработанные Научным советом программы общеобразовательных предметов [1].

В одной из записок инспектору К. К. Альбрехту Танеев пишет: «Прилагаю при сем программу ф[орте]п[ианного] класса с вставками и изменениями, которые проектировала собранная мною в конце прошлого года комиссия»; к заседанию Совета 1 сентября Сергей Иванович просит «изготовить копии по числу

[1] ЦГАЛИ, ф. 2099, оп. 1, № 6, л. 27—29.

[2] Там же, № 33, л. 57.

[3] Там же, л. 109, 111, 114, 115, 120, 124, 129-132; № 40, л. 42, 47-49 и др.

<стр. 118>

педагогов ф-п., состоящих в Совете, для раздачи и последующего окончательного редактирования» [1].

Это заседание 1 сентября 1887 г. может служить примером и образцом того, как проводил работу Совета Танеев, так как в его архиве сохранился текст подготовленных им к заседанию вопросов. Обращают на себя внимание следующие моменты: директор считает необходимым собрать Совет в первый же день нового учебного года; по-деловому ставит на обсуждение только существенные для учебного процесса вопросы; считает необходимым советоваться с коллегами по всем этим вопросам; вместе с тем, четко и очень твердо проводит свою линию. Текст упоминаемого документа отражает и особую танеевскую интонацию подробного и как бы терпеливого разъяснения в сочетании с непреклонностью в принципиальных вещах:

«1. 8 сентября исполнится 25-летие Петербургской консерватории. Празднование в очень скромных размерах: молебен, чтение отчета и обед. Особых приглашений никому не посылается. На этом праздновании будут из директоров нашего Музыкального общества Чайковский, Третьяков и я. В какой форме Художественный совет желает выразить свое участие в этом юбилее?

2. Выставление баллов за каждый урок. Эта мера желательна по многим причинам. Во-первых, во всякое время можно видеть, как идут занятия каждого учащегося, что часто для меня бывает необходимым. Обращаться в таких случаях за разъяснениями к преподавателю — производить лишнюю и очень значительную трату времени, и во многих случаях является неосуществимым, например, когда преподавателя нет в консерватории. При нашей системе — выставлении отметок 4 раза в год — о плохих и ленивых учениках приходится узнавать слишком поздно: 1/4 года нужно ждать, прежде чем появится отметка. Между тем, зная заранее, что ученик плохо готовит уроки, можно своевременно принять меры к его исправлению — сделать замечание, уведомить родителей и т. п. Я предполагаю выставлять баллы во время урока в следующих классах: в младшем отделении спец. классов ф-п., скрипки, виолончели, пения; в обоих отделениях классов контрабаса, арфы, духовых; в I курсе декламации, в обязательном классе ф-п.; в классах сольфеджио и теоретических, предшествующих классу свободного сочинения. На старших курсах требования более сложные, и оценка баллами может представить некоторую трудность (спросить профессоров старшего отделения, кто из них хочет выставлять баллы).

3. Нововведение относительно классных журналов. Для каждого ученика назначается отдельный лист для каждого из классов: всех спец. предметов и некоторых обязательных. На этом листе будет представлен ход классных занятий ученика и в конце

[1] ГЦММК, ф. 37, № 2852.

<стр. 119>

года все листы будут в алфавитном порядке переплетены в отдельную книгу.

4. Один из самых важных вопросов — манкировки классов. Неудобства, отсюда вытекающие: потеря времени учителем, мало успешности в занятиях и т. п.— всем очевидны и постоянно возбуждают справедливое неудовольствие гг. преподавателей. Надо употребить все усилия, чтобы манкировок было как можно менее. Гг. преподающие со своей стороны должны содействовать в достижении этой цели. Прежде всего необходимо самым тщательным образом отмечать в журналах отсутствующих. У нас есть журналы, в которых эти отметки не делаются в течение целых месяцев. Инспекция таким образом лишается возможности следить за учащимися. Является невозможным подвергать учащихся взысканиям за непосещение классов: мы всегда рискуем наказать менее виновного и оставить без замечания постоянно манкирующего. Я обращаюсь с просьбою к гг. преподающим не быть на меня в претензии, если я буду им напоминать об этом в том случае, когда в журнале не будет отметок. Аккуратность учащихся находится несомненно в зависимости от нашей аккуратности.

5. В этом отношении весьма важен также своевременный приход учителя в класс. Опоздавающий учитель мешает своим ученикам быть аккуратными. [...] Надо при этом также иметь в виду, что наши ученики завалены работой, и заставлять их бесплодно терять время есть с нашей стороны большая провинность. Ввиду этого

необходимо, чтобы в тех случаях, когда кто-либо из нас не может быть в классе, присылались заявления **ранее** начала урока.

(Пункты 6—11 касаются отдельных учащихся и преподавателей. — *Л. К.*).

12. Фортепианная программа. Я собирал в конце учебного года для пересмотра ф-п. программы младшего отделения комиссию, которая проектировала изменения в программе. Я прошу членов Художественного совета, имеющих ф-п. классы, просмотреть эти изменения, сделать свои замечания, если это окажется нужным, и возвратить мне через неделю (8-го сентября). По получении этих программ я вновь соберу комиссию для рассмотрения замечаний гг. членов Худож[ественного] совета, после чего мы введем эту программу в виде опыта на один год. Делая эти изменения, ком[иссия] имела целью уменьшить требования относительно количества и трудности проходимых вещей и увеличить их во всем, что касается исполнения. Так, например, этюдов должно проходиться гораздо меньше, но в настоящем темпе, многие из больших пьес вычеркиваются, и таким образом выигранное время пойдет на более подробное изучение проходимых в классе вещей. Вместе с этим увеличиваются технические требования для перехода в старшее отделение» [1].

[1] ГДМЧ, В⁵, № 108-а.

<стр. 120>

В период директорства Танеева произошли заметные перемены в составе педагогов. Н. Г. Рубинштейн в свое время стремился пополнить состав профессуры русскими музыкантами, но тогда сделать это было еще трудно. Первые выпуски Петербургской консерватории дали Москве Чайковского и Лароша, из числа воспитанников Московской консерватории пришел Танеев. С годами ориентация на отечественные кадры могла осуществляться в больших масштабах. Еще в период работы «директориального комитета» был приглашен только что окончивший Петербургскую консерваторию Аренский, московские выпускники — пианисты С. М. Ремезов и Л. Г. Воскресенская.

Танеев развил эту тенденцию, и консерватория при нем сделала ценные приобретения. Значительно изменилась профессура классов специального фортепиано (высшие курсы). При содействии П. И. Чайковского был приглашен в 1885 году В. И. Сафонов. По инициативе Танеева в 1888 году начал работать А. И. Зилоти. Еще ранее поступил в число педагогов Г. А. Пахульский (1886). Тотчас же по окончании в 1886 году курса у Танеева начал преподавать теоретические дисциплины Н. М. Ладухин. В наибольшей мере перемены коснулись классов пения: в 80-е годы были приглашены новые профессора — выдающиеся оперные артисты Ф. П. Комиссаржевский и Е. А. Лавровская, окончивший курс Московской консерватории А. М. Успенский.

Незадолго до своего ухода с директорского поста, в январе 1889 года, Танеев представил на рассмотрение Совета кандидатуру С. В. Смоленского на место скончавшегося Д. В. Разумовского по классу истории церковного пения в России [1].

Наконец, Танеев заботился о привлечении первоклассных педагогических сил по общеобразовательным («научным») предметам. В консерватории работали С. А. Юрьев, М. С. Карелин — по литературе, истории культуры, М. М. Троицкий — по эстетике и другие. Лекции известных ученых возбуждали интерес учащихся, а пребывание в консерватории некоторых профессоров университета укрепляло ее связи с московской интеллигенцией.

*

Основную задачу, которую Танеев решал в отношении **ученических кадров**, можно коротко сформулировать, как зна> чительное возрастание и углубление их профессионализации.

Это сказалось в удельном весе числа окончивших полный курс. В период управления Комитетом профессоров цифры здесь были неутешительные: например, в 1883/84 году окончившие получили 3 диплома и 6 аттестатов (остальные выбыли до окончания курса). В последний же год директорства С. И. Танеева консерваторию

[1] О нем см.: **Корабельникова Л. С.** Смоленский — энтузиаст русской хоровой культуры. — «Советская музыка», 1959, № 12, с. 79—85.

<стр. 121>

закончило семнадцать музыкантов ('пятнадцати из которых были выданы дипломы и двум — аттестаты).

В 1880-е годы, отчасти в период работы Н. А. Губерта и «директориального комитета», главным же образом в период директорства С. И. Танеева, были произведены изменения в порядке приема учащихся в консерваторию, в учебных программах и т.д., направленные на дальнейшую профессионализацию образования, на превращение консерватории в подлинно высшее учебное заведение. Намерение обучать и готовить для общества не музицирующих барышень, а профессиональных музыкантов проводилось в этот период отчетливо и настойчиво.

Экзаменационные листы ярко иллюстрируют это положение. Подробные примечания директора консерватории С. И. Танеева, присутствовавшего на большинстве переходных испытаний, характеризуют строгий подход к ученикам. По поводу ряда пианистов возникают пометки: «Предупредить, чтобы не рассчитывала на переход в старшее отделение»; о некоторых певцах: «Голос плох. Ни диплома, ни аттестата не может ожидать. Посоветовать выйти» [1]. Неизменно присутствуя на экзаменах поступающих, Танеев также проявлял большую строгость. Против некоторых фамилий имеются пометки: «Слуха нет. Не принимать», «Дьячковский голос. Отговорить» и т. д. В 1888 году даже по отношению к поступающим на специальность духовых инструментов появилась возможность отбора (в начале 80-х годов это были «дефицитные» специальности). На полях экзаменационных листов Танеев пишет: «Не годится», «24 года — стар»; «Губы плохи»; «Ничего не умеет».

Важнейшим аспектом борьбы Танеева за повышение профессионального уровня учащихся была требовательность к их общей музыкальной подготовке и к их занятиям в обязательных теоретических классах. Например, перевод с III на IV курс в классах пения стал допускаться только после сдачи экзаменов по соответствующим программам предметов. Курс элементарной теории из полугодичного был расширен до двух полугодий, со значительным увеличением программы [2].

В записной книжке С. И. Танеева, касающейся консерваторских дел, основное количество записей относится к поощрению хорошо успевающих по музыкально-теоретическим обязательным предметам, а чаще — к пресечению малейшей небрежности в отношении этих предметов: «4-го декабря не были на сольфеджио II курса» [следуют 12 фамилий]»; «Томсон. Мало успевает по сольф[еджио]. Пропущено 12 уроков»; «Жалобы: Н. А. Губерт: Вильшау пьянист ничего не делает (запретить ходить в специальность). С. М. Ремезов. Иванова ничего не делает и не посещает

[1] ЦГАЛИ, ф. 2099, оп. 1, № 88, л. 58—66. Дальнейшие цитаты — там же, № 92, л. 46—48, 50.

[2] Там же, № 33, л. 117.

<стр. 122>

с 21 октября [общее фортепиано]». «Козминский (флейта). Очень хорош по сольфеджио. Можно сделать стипендиатом» [1],

Бывая на переводных испытаниях, Танеев подробно отмечает в экзаменационных листах недочеты в знаниях каждого отдельного ученика. Например, в классе теории Альбрехта: «Не знает, что такое обращение интервалов», «не знает, что такое родство гамм» и т. п. [2] Присутствие Танеева на экзаменах учеников становилось и экзаменом для педагогов. О целеустремленности директора свидетельствуют и такие его указания инспектору К. К. Альбрехту: «Гг. преподающих теорию музыки прошу говорить ученикам, чтобы на экзамены они приносили годовые работы». «Нужно привести в исполнение постановление Совета и не пускать в классы учеников, оставшихся на 3-й год; объявить им, что они должны сдать экз[амены] в январе или сделаться вольнослушателями» [3].

Нерадивость в отношении обязательных теоретических предметов каралась неукоснительно. Этому помогали введенные журналы посещаемости. Так, постановлением Художественного совета от 31 мая 1886 года [4] были переведены из числа учащихся в вольные слушатели (где, между прочим, плата за учение была вдвое большей) за непосещение класса теории двенадцать человек. Требовательность Танеева распространялась не только на собственно музыкально-теоретические предметы, но и на все то, что способствовало расширению музыкального кругозора, приобретению полезных навыков и обеспечивало подготовку не одностороннего ремесленника-«виртуоза», а гармонично развитого музыканта.

Показательны с этой точки зрения его требования к пианистам.

Прислушавшись на экзамене ученицу Л. Г. Воскресенской А. Ромодановскую, Сергей Иванович отметил: «Слаба в чтении нот, за это я и поставил ей 2, хотя за игру следует более» [5]. Важное значение для всесторонней подготовки пианистов имело введение с осени 1886 года особого класса транспозиции, обязательного и для специальных и для общих фортепианных классов. Нижеприводимая программа была составлена Танеевым при участии В. И. Сафонова, П. А. Пабста и Н. А. Губерта [6].

«Директор Консерватории имеет честь уведомить, что 1-е заседание Комиссии по выработке программы класса транспозиции назначено в пятницу 27 марта в 3 часа дня.

При сем прилагаю для предварительного рассмотрения план

[1] ГДМЧ, В⁵, № 31 (1887 г.).

[2] ЦГАЛИ, ф. 2099, оп. 1, № 88, л. 85.

[3] ГЦММК, ф. 37, № 2867, 2803.

[4] ЦГАЛИ, ф. 2099, оп. 1, № 33, л. 129-132.

[5] Там же, л. 67.

[6] Там же, № 5, л. 8—10. Постановление Совета о введении класса транспозиции— там же, № 33, л. 134.

<стр. 123>

программы этого класса. В плане этом указаны те требования, которым должен удовлетворять учащийся для вполне сознательного выполнения задач, предъявленных в классе транспозиции. При составлении плана принималась в соображение существенная разница в степени трудности, которую представляет транспозиция тех частей музыкальных произведений, где не встречается модуляций и хроматического изменения диатонических ступеней гаммы (см. отд. А), и тех, где модуляция и хроматические изменения встречаются (см. отд. В). Для выполнения первой задачи достаточно **практического усвоения ключевого обозначения умения читать в ключах**, тогда как вторая, более сложная задача, требует сверх этого знания того, **каким хроматическим знакам изменения в одной гамме соответствуют таковые же во всех гаммах** и предполагается **практическое усвоение некоторых частей гармонии**.

А. Транспозиция без модуляций и хроматических изменений ступеней диатонической гаммы.

I. Практическое усвоение ключевых обозначений.	1) Указание требуемой ступени в каждой данной гамме.
	2) Обозначение ступени, которую каждая данная нота составляет в тех гаммах, в которых она встречается.
II. Чтение в ключах.	3) Свободное чтение фортепианных сочинений (басовый и скрипичный ключи).
	4) Свободное чтение во всех прочих ключах (меццо-сопранный и баритонный).

	5) Знание того, каким ключом заменяется каждый данный ключ при транспозиции на тот или другой интервал и в каких случаях приходится транспонированную пьесу читать октавой выше или ниже.
--	---

В. Транспозиция с хроматическими изменениями ступеней диатонической гаммы с модуляциями.

I. Практическое усвоение хроматических изменений диатонических ступеней.	1) Указание на те ноты во всех гаммах, которые соответствуют той или иной хроматически измененной ступени данной гаммы.
	2) Определение того, в каком строе каждая данная нота составляет хроматически повышенную или пониженную ступень.

<стр. 124>

II. Требование гармонии.	3) Умение отыскать во всяком строе требуемый аккорд (в основном виде или в обращении).
	4) Построение на данной ноте требуемого аккорда (в основном виде или в обращении).
	5) Определение в данной пьесе, в какую ступень главного строя сделано отклонение или модуляция».

Подробные пункты этой программы тесно связаны с музыкально-теоретическими предметами, особенно с курсом гармонии. Благодаря ее практической направленности достигалось сознательное усвоение учащимися закономерностей музыкального языка.

Все предпринятые Танеевым меры подняли уровень обучения и степень ответственности учеников консерватории.

Придавая огромное значение ознакомлению учащихся с музыкой в надлежащем исполнении, Сергей Иванович стремился к предоставлению им возможности посещать репетиции концертов. В октябре 1886 года он пишет правителю дел консерватории Н. П. Ситовскому: «Внесите в протокол, что ученики будут допускаться на все репетиции, смотря по тому, когда кто из них свободен от занятий» [1].

Для обеспечения возможности ознакомления молодых музыкантов с нотной и книжной литературой по специальности в октябре 1885 года Танеев предложил устроить при консерватории музыкальную библиотеку. Основу библиотеки составили пожертвования профессоров и благотворителей, так как денег на приобретение изданий у самого учебного заведения не было [2]. От Танеева и других лиц поступили в значительном количестве печатные издания и рукописные ноты, сохраняющиеся в библиотеке консерватории до сего дня.

*

Среди важных задач, осуществление которых Танеев взял в свои руки, было повышение профессионального уровня в работе **учебных коллективов**. Трудности, переживавшиеся консерваторией в начале 80-х годов, в наибольшей мере сказались на состоянии ученических хора и оркестра. В работе с такими коллективами у Танеева был значительный опыт. Еще 6 декабря 1875 года ученики оперного класса показали выученный под руководством Танеева второй акт «Фрейшютца» Вебера. При подготовке в 1879 году «Евгения Онегина» силами учащихся консерватории Танеев вел концертмейстерскую работу, а затем разучил оперу с оркестром.

[1] ГЦММК, ф. 27, № 1207.

[2] Протокол заседания Совета. — ЦГЛЛП, ф. 2099, оп. 1, № 33, л. 120.

<стр. 125>

В начале 1880-х годов ученические хор и оркестр попросту не работали. Даже в начале 1884/85 учебного года Художественный совет вынужден был констатировать: «Оркестровый класс не мог быть составлен за неимением надлежащего числа учеников, а хоровой класс устроен под руководством профессора С. И. Танеева» [1].

Ряд публичных спектаклей, прошедших под управлением Н. А. Губерта и К. К. Альбрехта в 1882—1883-х годах, не имели положительного резонанса.

Спектаклем, открывшим новую страницу в этой области работы консерватории, была «Волшебная флейта» Моцарта, осуществленная под руководством С. И. Танеева и Ф. П. Комиссаржевского (29 марта 1884 г. на сцене Большого театра; спектаклем дирижировал К. К. Альбрехт). Любовь к музыке Моцарта сочеталась у Танеева с убеждением, что изучение его произведений массами учащихся — солистами, хором, оркестром — имеет глубоко положительное музыкально-воспитательное значение. Еще до этого спектакля не без влияния Сергея Ивановича в публичных концертах прозвучали отрывки из «Дон-Жуана», «Так поступают все».

С. И. Танеев всецело отдался работе над «Волшебной флейтой» — работал с солистами, с коллективами. «Я не жалел времени на репетиции. Мне случалось пробывать в консерватории с 9 часов утра до 7 часов вечера»[2], — сообщает он Чайковскому.

Принципиально новым явлением был состав хора учеников, участвовавших в этой постановке. Хор состоял из ста двадцати четырех человек. Этот резкий скачок был осуществлен за счет широкого привлечения инструменталистов. Тут мы встречаем имена Гнесиной, Магницкой, Киппа, Гречанинова, Ярошевского, Поплавского, Л. Конюса, Данильченко и многих других. И впредь Танеев постоянно привлекал к работе в хоре большое количество учеников всех специальностей; участие в хоре стало обязательным для всех учащихся, окончивших курс сольфеджио.

О работе Сергея Ивановича в коллективных классах вспоминает К. С. Сараджев — в будущем известный дирижер: «...при Танееве в основание занятий с оркестром и

хором был положен кардинальный принцип воспитывать, развивать оркестровую и хоровую массу учащихся, знакомя ее с образцами классической литературы, в том числе с капитальными, редко исполняющимися произведениями Палестрины, Баха, Гайдна, Моцарта, Генделя, Бетховена. Эти занятия, которые никогда не были «репетициями для дирижера», сопровождались ясными, сжатыми, но отнюдь не банальными объяснениями как технически-теоретического,

[1] Протокол заседания от 18 сентября 1884 г. — ЦГАЛИ, ф. 19, оп. 1, № 33, л. 84.

[2] Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма, с. 109. Восторженный отзыв П. И. Чайковского об этой постановке там же, с. 101.

<стр. 126>

так и общеэстетического и историко-биографического характера» [1].

Во второй половине 1880-х годов С. И. Танеев осуществил еще две постановки моцартовских опер — «Свадьбы Фигаро» и «Дон-Жуана».

Над последней под руководством С. И. Танеева велась тщательная репетиционная работа, в которую была вовлечена значительная часть не только ученического, но и преподавательского коллектива. В записках — распоряжениях К. К. Альбрехту в октябре 1887 года Танеев просит поручить профессорам духовых инструментов «по временам просматривать с учениками трудные места из I акта «Дон-Жуана», а теперь в особенности [...] обратить внимание на вторую половину дуэта «La si darem la mano», где ритм $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ в высшей степени затрудняет наших исполнителей». Профессора контрабаса Г. Ф. Шпекина Танеев просит наблюдать, «чтобы Ковалевский просмотрел свою партию». Певцам он поручает репетировать ансамбли из оперы — «они их уже знают, но необходимо постоянно повторять. Аккомпанировать придет Миллер 2-я» [2]. Такая совместная работа способствовала сплочению коллектива вокруг решения художественных задач.

Последним спектаклем танеевского периода была опера А. Лорцинга «Оружейник» (май 1889 года).

Результаты работы коллективных классов сказались в описываемый период не только в оперных постановках. Крупными событиями явились исполнения консерваторскими учащимися под управлением Танеева двух ораторий Генделя — «Самсон» и «Израиль в Египте» (20 января и 7 декабря 1886 г.). Овладение такими сложными образцами классической музыки было для массы молодых музыкантов очень полезным и поучительным. С. И. Танеев, с давнего времени восхищавшийся генделевскими ораториями и глубоко творчески изучивший их, был и в этом случае идеальным руководителем [3].

[1] Сараджев К. С. Сергей Иванович Танеев. Листки воспоминаний.— «Музыка», 1915, 21 ноября, № 233.

[2] ГЦММК, ф. 37, № 2856, 2817.

[3] Танеев придавал большое значение пропаганде подобных сочинений. Посылая К. К. Альбрехту сделанный им совместно с П. И. Чайковским перевод текста оратории «Израиль в Египте», он просит узнать у Юргенсона, «не напечатает ли он партии «Израиля». Мне лично очень хочется, чтобы они были напечатаны. Вероятно, наступит время, когда и у нас в России будут распространены хоровые общества, которые будут исполнять сочинения значительного

объема. Если к тому времени будет мало-помалу заготовлен запас напечатанных партий с русским переводом классических произведений, то уже одно это обстоятельство будет служить поводом к исполнению и распространению этих произведений и значительно повлияет на репертуар наших будущих хор[овых] обществ и на вкус нашей публики [...]. Постарайтесь всеми силами, чтобы Юргенсон напечатал «Израиля» [...]. Но если печатание не может состояться, то только в таком случае отдайте литографировать» (ГЦММК, ф. 37, № 2792). Перевод был размножен литографским способом; позднее напечатан в издательстве «Московской симфонической капеллы» (1912).

<стр. 127>

В это время состоялось успешное исполнение силами учащихся под руководством Танеева отрывков из «Чародейки» Чайковского — факт очень важный, но в литературе о Чайковском забытый. Как известно, эскизы оперы были закончены композитором в августе 1886 года, партитура — в мае 1887; премьера на сцене Мариинского театра в Петербурге состоялось 20 октября 1887 года. А 22 февраля, то есть за восемь месяцев до первой постановки на казенной сцене и за три месяца до полного завершения инструментовки, многие номера этого любимого, но несчастлившего детища Петра Ильича прозвучали в Москве, в публичном ученическом концерте под управлением Танеева.

Опора на классику XVIII—XIX веков, большое внимание к творчеству Чайковского — все это было важным моментом в эстетических позициях Танеева и определяло выбор им учебного и концертного репертуара учащихся. В то же время он преследовал и просветительские цели, считая, что пропаганда лучших творений прошлого и настоящего является одной из важнейших задач консерватории.

*

Важной областью консерваторской жизни было урегулирование ее материального положения. В предыдущие годы финансовые вопросы зачастую оказывались тесно связанными с учебно-творческими и в большой степени определяли их. Так было в 1883 году при разрешении конфликта Н. А. Губерта с М. Эрдмансдерфером. Первый из них был прав по существу дела и был поддержан большинством членов Совета консерватории. Тем не менее дирекция Московского отделения РМО заняла позицию поддержки дирижера, концерты которого делали сборы. Освободиться от зависимости было для консерватории очень важно. Танееву и здесь принадлежит большая заслуга. «Когда меня сделали директором, — писал Сергей Иванович Чайковскому вскоре после вступления в новую должность, — я думал, что для меня было бы всего благоразумнее как можно меньше входить в дела Музыкального общества и исключительно заниматься делами консерватории. Но, по-видимому, придется также вмешиваться и в дела Музыкального общества, уезжая из Москвы, я взял с собою отчеты Музыкального общества за двенадцать лет и почти ежедневно занимаюсь их просмотриванием. Добраться толку в этих отчетах очень трудно. Но, насколько я мог их разобрать, дела (денежные) Музыкального общества и консерватории вместе взятые находятся в печальном положении» [1].

[1] Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма, с. 125.

<стр. 128>

Н. Д. Кашкин, все эти годы работавший в Московской консерватории, раскрывает положение дел следующим образом: «Главной задачей, какую поставил себе С. И., принимая обязанности директора, было освобождение консерватории от денежной зависимости по отношению к членам дирекции, тяготившей всех, желавших учреждению свободного и успешного развития. Опыт недавнего прошлого, казалось, указывал, что для Московского отделения Музыкального общества времена финансового преуспеяния миновали безвозвратно, ибо престиж симфонических и квартетных его собраний начал падать, тогда как дефицит консерватории не только не уменьшился, но выказывал склонность к возрастанию. На увеличение правительственной субсидии рассчитывать было трудно, а потому перспектива зависимости от доброго расположения тех или других членов дирекции казалась неизбежной. Однако, С. И. начал прилежно изучать все сложное дело денежных нужд консерватории, чтобы изыскать средства упорядочения расходов без сокращения музыкально-образовательных средств учреждения, и в результате достиг своей цели.

В первый год управления С. И. консерваторией дефицит ее составлял 11.000 р., а в четвертый и последний сказался уже перевес доходов над расходами, хотя и всего в 919 р., но это было очень важным результатом, составившим перелом в материальном отношении. В следующем году остаток составлял уже 1900 р., а позднее консерватория сама доплачивала недоборы по симфоническим собраниям» [1].

С. И. Танеев считал, что директор консерватории должен целиком посвятить себя ее делам и нуждам. Столь большая организационная деятельность не оставляла ему времени для композиции и научной работы. В письме Чайковскому от 11 апреля 1889 года он писал о желании освободиться от директорской должности: «...я не могу заглушить в себе внутреннего стремления к такому устройству своей жизни, которая давала бы возможность самому мне распоряжаться своим временем, не быть в постоянной зависимости от условий, отрывающих меня от моего дела [...], принуждающих меня к деятельности, во многом противоречащей моим вкусам, склонностям и привычкам» [2].

К концу 1888/89 учебного года Сергей Иванович увидел возможность передать управление консерваторией В. И. Сафонову, талант и энергию которого успел узнать и оценить за четыре года совместной работы. 11 мая 1889 года В. И. Сафонов был избран директором консерватории.

Танеев занимался административной работой исключительно из чувства долга. Освободившись от директорских обязанностей,

[1] «Музыкальный современник», 1916, № 8, с. 21.

[2] Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма, с. 158—159.

<стр. 129>

он писал новому инспектору консерватории А. И. Губерт из Селища: «...наслаждаюсь сознанием того, что начало учебного года не сопровождается на этот раз погружением себя в скучнейшие, прозаичнейшие и к музыке никакого

отношения не имеющие заботы, которые, вероятно, уже дают Вам себя почувствовать [1]. Давно не начинал я нового года с таким легким сердцем. По возвращении буду иметь честь сыграть Вам новое произведение моей музыки, первое после того, как душа моя «отвергла гнет земных сует» (А. Пушкин)» [2].

Вместе с тем, Сергей Иванович придавал немалое значение проделанной им на посту руководителя консерватории работе. Сохранился документ, в котором он, при всей своей глубокой скромности, посчитал необходимым обобщить именно положительные результаты своей административной деятельности.

Поводом послужило появление в «Русской музыкальной газете» статьи Ник. Ф[индейзена] «С. И. Танеев и его музыкальная трилогия “Орестея”», в которой автор, высоко оценивая творческие достоинства композитора, писал: «Ему недостает одного, способностей административных, о чем нельзя не пожалеть, т. к. благодаря этому ему пришлось (по собственному желанию) оставить в свое время ответственный и почетный пост директора Московской консерватории и ограничиться профессурой в этом учреждении» [3].

Эта статья уважаемого критика, редактора «РМГ», очень глубоко задела Танеева, и он написал черновик письма, которое осталось незавершенным и, судя по всему, неотправленным:

«Не признавая за собою никаких специальных административных талантов, я тем не менее утверждаю, что тех небольших способностей, какие я имею, вполне было достаточно, чтобы выполнить главные задачи, на которые обстоятельства указывали при вступлении моем (по настоянию П. И. Чайковского) в должность директора консерватории.

а) Денежная сторона. Консерватория терпела ежегодно убытки (дефицит по консерватории). За 4 года моего пребывания в должности директора произошло то, что [не оконч.]. Это уменьшение расходов не было вызвано ни приемом во что бы то ни стало, ни увеличением комплекта — напротив того, прием сделался гораздо более строгим.

б) Тратя много денег, консерватория не имела оркестрового и хорового классов. Оркестровый класс нельзя было иметь, потому что

[1] Очевидно, при этом Танеев имел в виду многочисленные мелкие и порой чисто хозяйственные дела, которые также входили в сферу внимания директора в то время (вопросы расписания, внесения учениками платы, ответы на обращения и письма и многое другое). Среди его распоряжений К. К. Альбрехту значительное число относится к такому, например, роду: «В классе Фитценхагена нужно переменить рояль, поставить получше, так как у него играют сонаты с ф-п.» (ГЦММК, ф. 37, № 2795).

[2] ГЦММК, ф. 50, № 2.

[3] «Русская музыкальная газета», 1900, 19 ноября, № 47, стлб. 1144.

<стр. 130>

классы духовых инструментов были пусты. Причина — не хотели принимать учеников даром. Видя большой дефицит, дирекция боялась принимать учеников даровых в класс духовых. Надо было изменить этот порядок. Ученики пели в концертах Музыкального общества, но в консерватории хорового класса не было.

Соединив хор и оркестр [неразб.], составил программы концертов — под моим управлением были исполнены 2 оратории Генделя — «Самсон» и «Израиль в Египте», F-dur'ная месса Моцарта (в 1-й раз); оперный класс — «Дон-Жуан» на итальянском языке. В последнем концерте, который состоялся, кроме оркестровых пьес, все номера аккомпанировались [также] ученическим оркестром — **в 1-й раз с основания консерватории.**

[в]) В отношении персонала я придерживался того правила, что выбывающих иностранцев надо заменять русскими (среди бывших воспитанников наших консерваторий можно найти достаточно... [не оконч.]). Сафонов, Зилоти, Лавровская.

Вот те простые, но для консерватории важные задачи, которые не требовали каких-либо исключительных административных способностей и выполнение -которых мне было совершенно по силам.

Таким образом, нельзя сказать, что недостаток способностей или недостатки моей деятельности были причиной, что я отказался от должности директора.

Сложить с себя эту должность было всегдашним моим желанием. Привыкши заниматься сочинением или [неразб.] преподавать — в этом мне всякая посторонняя деятельность являлась помехой. У меня была начата опера, которой посвящена Ваша статья, и я видел, что не в состоянии ее кончить. Я интересовался классами к[онтра]п[ункта], фуги — но не имел возможности посвятить [им] другое время, кроме летних каникул, да и в это время я не был спокоен духом, чтобы как следует заняться своим делом. Между тем моя жизнь уходила — и меня несколько не вознаграждало то жалованье, какое я получал.

Вот причины, почему я оставил должность директора. Выражение «пожертвовал почетом» кажется мне, извините, просто смешным. «Почет» был всегда минусом, а не плюсом в моей должности [...]. «Служенье муз не терпит суеты».

О способностях судят обыкновенно по результатам деятельности.

Прочитавшие [Вашу статью] будут вправе заключать, что мое пребывание в должности директора принесло какой-либо ущерб для консерватории. Затем всякий невольно задаст себе вопрос: зачем человек занимался делом, на которое он неспособен, и зачем он приносил вред учреждению в течение целых 4-х лет. Прочтя далее, что я наконец решился «пожертвовать» «почетом» и окладом, сопряженными с директорской должностью, читатель будет вправе заключить, что именно стремление

<стр. 131>

к «почету» и удерживало так долго этого непригодного деятеля [...]

Оставляя в стороне вопрос о размере моих способностей, я имею в виду утверждать:

- 1) Что мое пребывание в должности директора было для консерватории полезно;
- 2)»

На этом письмо обрывается [1]. Демонстрируя крайнюю щепетильность Танеева, оно главным образом позволяет судить о том, насколько сознательно и целеустремленно он ставил и решал те вопросы, которые и спустя более трех четвертей века представляются важнейшими для Московской консерватории 1880-х годов.

*

После своего ухода с поста директора С. И. Танеев остался активным деятелем Московской консерватории. Сосредоточив основное внимание на подготовке специалистов — композиторов и теоретиков, он в то же время настойчиво стремился проводить в жизнь консерватории те принципы, которые были руководящими в его работе как директора. В 1890—1905 годы он вел борьбу за высокий уровень общего музыкально-теоретического образования, сохранение коллегиальности в руководстве консерваторией и ведущей роли Художественного совета, против нарушений этических норм и существовавших законоположений.

С приходом к управлению В. И. Сафонова изменилось направление деятельности Московской консерватории. Сафонов очень много сделал для консерватории в плане развития ее работы вширь [2]. При нем учащиеся и учебное заведение в целом принимали участие в общемосковских культурных мероприятиях в еще большей мере, чем прежде. Были проведены юбилейные вечера в честь памятных дат Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, А. Е. Варламова, М. И. Глинки, большие концерты, посвященные А. С. Пушкину (100 лет со дня рождения), Н. В. Гоголю и В. А. Жуковскому (50 лет со дня смерти), Впервые были организованы гастроли учащихся — оркестра и солистов — в других городах. В самой Москве систематически проходили концерты и спектакли воспитанников консерватории. В этих концертах большое место занимали сочинения учеников-композиторов — С. Рахманинова, А. Корещенко, Р. Глиэра, Ю. Сахновского, Л. Николаева, А. Гольденвейзера и других. Яркое исполнительское дарование и мастерство демонстрировали С. Рахманинов, А. Скрябин, Н. Метнер, М. Мейчик, К. Игумнов, К. Сараджев, М. Эрденко, Е. Белоусов, Л. Любошиц, А. Нежданова,

[1] ГДМЧ, В⁵, № 1808-6.

[2] О мероприятиях, проведенных В. И. Сафоновым, см. в кн.: Московская консерватория. 1866—1966, с. 175—202.

<стр. 132>

Е. Збруева, В. Петрова и многие другие, впоследствии выдающиеся артисты. С блеском проходили в форме торжественных публичных концертов ежегодные выпускные акты. В. И. Сафонов привлек к преподаванию в консерватории много новых педагогов из числа окончивших ее в предыдущие годы. Очень выросло количество учащихся: с 389 человек в 1889 до 626 в 1904/05 учебном году. Огромной заслугой Сафонова было руководство постройкой нового здания консерватории с Большим залом, существующего ныне.

Но с точки зрения развития работы учебного заведения вглубь при Сафонове многое сложилось далеко не благоприятно. «В установке В. И. Сафонова на концертно-исполнительский характер учебной работы в консерватории было

много общего с принципами Н. Г. Рубинштейна», — отмечается в книге по истории Московской консерватории [1]. Это положение нуждается в поправке и в разъяснениях. Как уже отмечалось, Н. Г. Рубинштейн придавал большое значение общему музыкальному образованию учеников; «исполнительское» же направление было неизбежным и в известной мере вынужденным для молодого учреждения. Но спустя четверть века, после танеевского периода — это был шаг назад. В 1890—1900-е годы Московская консерватория дала выдающихся воспитанников в области композиции и теории музыки, что явилось личной заслугой Танеева — это стало особенно ясно после 1905 года, когда с уходом Сергея Ивановича консерватория на длительное время утратила значение центра подготовки в первую очередь композиторов и теоретиков.

Сафоновская установка на концертное исполнительство, ставка на «виртуозов» отрицательно сказалась на ряде существенных моментов образования. Одновременно с большим количественным ростом вокальных классов некоторые оркестровые специальности имели постоянный недобор. Снизился процент прошедших полный курс по всем предметам и получивших дипломы и аттестаты. Главное же — «виртуозное» направление наносило ущерб общему музыкальному, прежде всего, музыкально-теоретической подготовке массы учащихся, что препятствовало выпуску на арену музыкальной деятельности высокопрофессиональных музыкантов. «В наших теперешних консерваториях, — писал Н. Д. Кашкин, ближе всего знавший именно Московскую консерваторию, — игнорируются важнейшие запросы современного общества, ибо они задаются целью из сотен своих учащихся приготовить именно виртуозов, в которых общество весьма мало нуждается» [2].

Большие и важные перемены произошли в области внутренней

[1] Московская консерватория. 1866—1966, с. 186.

[2] Кашкин Н.Д. Русские консерватории и современные требования искусства. М., 1906, с. 13.

<стр. 133>

жизни педагогического коллектива. Обратной стороной энергичной и успешной деятельности В. И. Сафонова явились его тенденция к самовластию, ущемлению прерогатив Художественного совета, нежелание считаться с мнением отдельных педагогов. Совет собирался редко и нерегулярно — многие вопросы вообще перестали выноситься на обсуждение. В. И. Сафонов хотел закрепить эти перемены в законодательном порядке и составил в 1901 году проект нового Устава консерватории. Пересматривая статьи рубинштейновского Устава 1878 года, Сафонов направил изменения ко всемерному увеличению роли директора «как ответственного, а потому и самостоятельного в своих действиях руководителя всеми частями управления консерватории». В то же время Совет должен собираться лишь «по приглашению директора, по мере действительной надобности. Все вопросы вносятся в Совет не иначе, как через директора, который устанавливает очередь их доклада» [1].

Этот насаждавшийся Сафоновым режим рождал, с одной стороны, приспособленчество более слабых и менее самостоятельных членов коллектива и,

с другой стороны, протест более сильных и принципиальных. Особенно резкое противодействие все эти тенденции в развитии консерватории встретили со стороны С. И. Танеева, так как противоречили не только взглядам его как деятеля музыкального образования, но и убеждениям передового и высоконравственного человека.

Крайне обострившаяся в связи с событиями 1905 года ситуация привела к вынужденному и демонстративному уходу Танеева из консерватории [2].

*

Деятельность С. И. Танеева в Московской консерватории в 1890—1905 годах отразила его основные педагогические установки и общественные убеждения. Не будучи директором консерватории, он в эти полтора десятилетия стремился активно повлиять на ход развития учебного заведения. Предметами его особого внимания были состояние [1] обязательных музыкально-теоретических классов, работа Художественного совета, сохранение демократических основ внутренней жизни консерватории.

«Исполнительски-виртуозное» направление консерватории, как уже говорилось, больше всего отразилось на общем образовании учащихся. Наглядным выражением невнимания исполнителей к теоретическим дисциплинам явилось неаккуратное посещение ими классов. Нарушалось основное условие

[1] Цит. по кн.: Московская консерватория. 1866—1966, с. 187.

[2] Этот период жизни Танеева достаточно подробно освещен в литературе. См.: **Бернандт Г. С. И. Танеев**, с. 172—177; **Леонова М.** Московская консерватория в 1905 году. — «Советская музыка», 1963, № 5; Московская консерватория. 1866—1966, с. 214—229.

<стр. 134>

плодотворных занятий — их активный практически-художественный характер. В одной из тетрадей Танеева (1892) дается развернутая критика этого явления:

«На теоретические экзамены являются учащиеся, по целым полугодиям (даже в течение всего учебного года) ни разу в классе не бывшие или бывшие 1, 2 или 3 раза, то есть такое количество, при -котором невозможно усвоение себе данного предмета. Самое непосещение учениками классов, предписываемых учебным планом, есть нарушение основных правил и инструкций. Непосещение классов без разрешения директора принимает все большие размеры. Начальство это допускает.

Учащиеся (по п. 5 Условий для приема), кроме избранной специальности, должны обучаться всем обязательным предметам в объеме утвержденной для каждой специальности программы. Пассивное отношение начальства. Каким образом является возможным, что ученик, обязанный посещать все предметы, в то же время вовсе не является на некоторые предметы? Только полное отсутствие надзора за посещением классов может служить этому объяснением.

Из художественных предметов, преподаваемых в консерватории, только один — **история музыки**, в котором непосещение классов может не оказать влияния на знания ученика, т. к. по этому предмету учащийся может подготовиться

самостоятельно, без помощи преподавателя. Может быть, сюда можно отнести элементарную теорию.

Все же прочие предметы (как специальные, так и обязательные) требуют **упражнений под надзором преподавателя**. По отношению к этим предметам непосещение классов есть не только беспорядок, но и беспорядок, вредно отражающийся на состоянии знаний учащихся.

§ 58 — вольными слушателями называются лица, которым предоставляется посещать или один только класс избранного или специального предмета, или, кроме того, еще классы обязательных предметов, все или некоторые, по собственному желанию.

Таким образом, по определению Устава такие учащиеся суть вольные слушатели, не пользующиеся правами учеников, а у нас они пользуются такими правами.

Вопрос о возможности допущения таких учеников к экзамену. Если эти ученики не имели руководителя, то они не могут выдержать экзамены. Если они выдержат, значит они брали частные уроки, то есть подлежат взысканию, ибо нарушили правила для учеников. Ненормально, что экзамен этим ученикам не отличается от экзамена всем прочим [...]» [1].

При снисходительном отношении руководителей консерватории непосещение обязательных теоретических классов не только

[1] ЦГАЛИ, ф. 880, оп. 1, № 56.

<стр. 135>

наносило прямой ущерб подготовке по существу дела, но закрепляло пренебрежительный взгляд на все, что вне «специальности» и подрывало авторитет педагогов.

Наметившаяся тенденция была еще в начале 1890-х годов констатирована Танеевым. Он считал нужным говорить о ней на заседаниях Художественного совета консерватории, привлечь к ней пристальное внимание. Приводимый ниже текст его выступления важен для понимания конкретных форм, которые принимал прагматически толковавшийся Сафоновым «профессионализм» учащихся.

«Сегодня и вчера, по просьбе А. С. [Аренского], уехавшего на время в Петербург, я занимался с учениками его классов. Это кратковременное пребывание в теперешних наших теоретических классах дало мне случай непосредственно убедиться в том, что классы эти находятся в условиях, для них неблагоприятных, мешающих их успешному ходу, на которые следует обратить особое внимание.

Неблагоприятные эти условия суть следующие.

Во-первых, **переполнение классов учениками**.

Еще при Н. Г. [Рубинштейне], как следствие долголетнего опыта лиц, преподававших теорию, был установлен *maximum* учеников для каждого отдельного теоретического класса. Норма эта для разных классов была различная, сообразно с сложностью самого предмета преподавания.

Приблизительно для I курса гармонии — 14 человек, для II — 12 человек (совершенно точных цифр я не могу припомнить). Эта норма теперь превзойдена весьма значительно. Такие цифры, как 15, 16 и даже 17 человек в классе II гармонии на 2 часа; 22 и 24 в классе инструментовки на 2 часа; совершенно баснословная цифра 27 [человек] на 2 часа I курса гармонии— эти цифры сами, для человека, занимавшегося преподаванием теории, достаточны, чтобы прямо сказать, что при таких условиях преподавание хорошо идти не может,

Людам, не преподающим в теоретических классах, может казаться, что отсутствие того или другого ученика может дать некоторый выигрыш времени в классе. Но это только так кажется. Если при объяснениях, которые я давал в классе, было примерно 5 человек и я таким образом получил более времени для просматривания меньшего числа задач прочих учеников, то это время, по видимости выигранное, у меня отнимется в следующем классе, да еще в большем количестве. Ученики эти придут через класс, через два, и мне надо им поодиночке повторять те объяснения, которые были мною даны всему классу. В результате — не выигрыш, а проигрыш времени.

Другое неблагоприятное условие — это **неумеренное пользование учениками для участия в симфонических концертах (РМО).**

И при Н. Г. и после ученики принимали участие в концертах,

<стр. 136>

но при этом всегда ограничивались соображениями их консерваторских занятий.

Ученики чередовались, играя только в некоторых концертах; ученики, изучавшие специальную теорию, вовсе освобождались. Классы консерватории были на 1-м плане, а помощь Музыкальному обществу на втором.

Тогда консерватория находилась еще в большой материальной зависимости от Музыкального общества, дававшего ей значительные субсидии, в которых она теперь не нуждается.

Этого соображения с классными занятиями теперь вовсе не существует. Мало того, у нас создано совершенно небывалое положение для учеников, которые берутся от октября до экзаменов на симфонические репетиции в те самые часы, когда у них **назначены теоретические классы**. По отношению к таким ученикам возникает целый ряд неразрешимых вопросов: будут ли они держать экзамены? Относится ли к ним правило, не позволяющее долее 2-х лет оставаться в [одном и том же] классе?

Нечего и говорить, что такое дурное отношение к посещению классов, санкционируемое самой консерваторией, служит примером для других учеников.

Все эти условия настолько важны, что могут привести к окончательному падению преподавания в наших теоретических классах, — падению, при начале которого мы, по-видимому, уже и присутствуем. Оно выражается в небывалом количестве манкировок в наших журналах и плохих годовых баллах» [1].

Материалы консерватории и РМО подтверждают обрисованную Танеевым ситуацию. В 1889/90 учебном году никто из учащихся не держал дополнительных экзаменов. В 1892/93 году «для окончания обязательных предметов» оставлены учащиеся Ларош, Ступина, Исакова, Кремер, Мейер, Соколова, Шафран — 7 человек. В 1894/95 году недосдали теоретические предметы 9 человек из кончивших с дипломом и 4 — с аттестатом. Среди учащихся, державших переходные экзамены, положение сложилось еще худшее. В архиве Танеева находится «Экзаменный лист класса гармонии II курса пр. Н. М. Ладухина 22 мая 1902 года» [2]. Из 49 значащихся по списку учеников не явились 6, не были допущены 9, находились второй год в этом классе 9, а третий год (прямое нарушение Устава) — 1 человек.

Борьба Танеева за высокий уровень преподавания музыкально-теоретических предметов выразилась и в требованиях методического характера — выработки или пересмотра устаревших программ. В Первом заявлении в Художественный совет (4 марта 1898 г.) Танеев указывает на такие актуальные задачи, как составление сводного учебного плана (много лет назад

[1] ГДМЧ, В⁵, № 178.

[2] Там же, № 91.

<стр. 137>

составленный план перестал соответствовать положению преподавания), установление программ фортепианных классов (на младших курсах преподавание в это время велось по программам, не утвержденным Советом) и т. п. Вскоре после этого Танеев обратил внимание на целесообразность введения подготовительного класса сольфеджио для вновь поступающих [1] (эта мера сказалась бы положительно на уровне следующих курсов). На заседании 26 ноября 1903 года Танеев выступил по вопросу о программах теоретических предметов для органистов, считая, что учащиеся этой специальности, получающие диплом, должны окончить классы контрапункта и фуги [2].

Художественный совет консерватории в 1890-е годы все больше терял свое значение руководящего органа, не выполнял даже тех функций, которые были предписаны Уставом консерватории. Так, по § 71 и п. 6 § 27 Устава Совет обязан был рассматривать итоги переходных экзаменов; однако в течение нескольких лет такого вопроса не было в повестке дня заседаний. Пункт 8 § 27 Устава гласил: «На Художественный совет возлагается обязанность вырабатывать программы и методы преподавания художественных предметов, составлять учебный план по этим предметам и разрешать все вообще вопросы, касающиеся занятий этими предметами». За исключением вопросов и программ, которые вносил на рассмотрение и утверждение Танеев, Художественный совет не занимался этим кругом проблем. Без санкции Совета приглашались новые педагоги, происходило распределение классов между педагогами; записывались в тот или иной класс, оставались на второй и даже третий год и переводились в вольные слушатели ученики и т. д.

С работой Художественного совета как коллегиального органа теснее всего оказались связанными вопросы внутреннего режима жизни педагогического коллектива в целом. С сожалением приходится констатировать, что значительная часть уважаемых за профессиональные заслуги профессоров и преподавателей оказалась в полном подчинении директора, В. И. Сафонов пользовался большой поддержкой а Петербурге, в высших чиновных сферах, в Главной дирекции РМО. Он был председателем дирекции Московского отделения РМО, что противоречило законоположениям, но зато делало его совершенно «неподотчетным» и бесконтрольно действующим. Художественный совет автоматически одобрял все предложения директора. Вероятно, поэтому Сафонов длительное время препятствовал введению в Совет (для чего требовалось получить звание старшего преподавателя) нескольких педагогов-теоретиков, в том числе учеников Танеева — Конюса, Ладухина и Морозова.

[1] ГДМЧ, В⁵, № 70.

[2] Там же, № 69.

<стр. 138>

Между тем, эти музыканты, воспитанники Московской консерватории, могли бы осуществлять необходимую преемственность в направлении работы. Кроме того, в составе Совета конца 1890-х годов отсутствовали представители многих дисциплин (сольфеджио, инструментовки, истории музыки и других), что делало Совет недостаточно компетентным в решении вопросов музыкально-теоретического образования.

В 1898 году некоторые члены дирекции Московского отделения РМО (Абрикосов, Ушаков) сочли, что В. И. Сафонов вскоре вынужден будет отказаться от должности, и стали убеждать Танеева возглавить в этом случае консерваторию, о чем последний «без ужаса подумать не мог». Все же по размышлении Сергей Иванович сделал в дневнике следующую важную запись: «Если В. И. откажется от директорства, мне придется временно занять его место. Я решил так: остаться до лета, возвести в старшие преподаватели семерых бывших учеников консерватории (теперь младших преподавателей), составить свод постановлений Совета и выработать программы фортепиано и передать эту должность Зилоти». Размышляя о возможности вынужденного принятия директорского поста, Сергей Иванович сформулировал те конкретные задачи, которые были с его точки зрения важнейшими. Из записи Танеева видны его забота о сохранении традиций в работе Московской консерватории (продвижение и тем самым введение в Совет бывших воспитанников, кандидатура Зилоти для замены в качестве руководителя); внимание к теоретическому циклу (все семь младших преподавателей были именно теоретики); беспокойство в связи с отсутствием должных методических пособий (программ) и правовой основы для работы (свод постановлений Совета, необходимый и для преемственности в работе).

«Фокусом», в котором сошлись все аспекты противоречий в деятельности Сафонова и который с большой полнотой выявил позиции Танеева, стало так называемое «дело Конюса», получившее в свое время широкую известность и освещение в прессе [1].

Вследствие несогласия преподавателя инструментовки Г. Э. Конюса с увеличением комплекта (то есть числа учеников) его класса В. И. Сафонов уволил Конюса «без прошения», без

[1] Статьи и информационные сообщения см.: «Московские ведомости», 1899, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 16 октября и 1901, 30 марта; «Русское слово», 1899, 4, 6, 8, 10 октября; «Новое время», 1899, 4 (16), 8 (20), 10 (22), 13 (25) октября; «Новости и биржевая газета», 1899, 5 октября; «Россия», 1899, 6 (18), 7 (19), 8 (20) октября, 20 октября (7 ноября), 27 октября (8 ноября), 31 октября (13 ноября) и 1901, 29 мая; «Курьер», 1899, 8 октября; «Новости дня», 1899, 8 октября; «Русские ведомости», 1899, 10 октября; «Одесский листок», >899, 11 (23) октября; «Сын отечества», 1899, 11 (23) октября, 22 октября (3 ноября); «Киевское слово», 1899, 13 октября; «Русский листок», 1900, 1, 19 января.

<стр. 139>

объяснения причин и без ведома Художественного совета. Несмотря на заявления Танеева в Совет, на просьбы Г. Э. Конюса, адресованные в дирекцию РМО, на выход из числа директоров Московского отделения в знак протеста двух членов дирекции, на помещенные в печати открытые письма С. В. Смоленского, С. И. Танеева, М. И. Чайковского, Г. А. Лароша, А. Н. Корещенко, А. И. Зилоти, содержавших осуждение действий директора консерватории, Г. Э. Конюс в консерваторию возвращен не был. В. И. Сафонов даже не допустил на Художественном совете обсуждения вопроса по существу, поставив взамен на баллотировку вопрос о доверии директору.

Происшедший конфликт принято рассматривать как столкновение «строптивного» педагога с деспотическим директором, а вмешательство Танеева — только как выступление против совершенной несправедливости. Но за всем «делом Конюса», с массой его перипетий, которые нет смысла излагать, стоял значительный, а для Танеева «генеральный» вопрос об уровне музыкально-теоретического образования. Из года в год увеличивая количество учащихся класса инструментовки, Сафонов создал предпосылки плохого усвоения предмета. Разговор о состоянии класса инструментовки стал для Танеева отправной точкой для вскрытия других недостатков в области преподавания общих теоретических предметов.

Второй, чрезвычайно для Танеева важный момент, состоял в грубом нарушении В. И. Сафоновым законоположений и Устава консерватории. Сергею Ивановичу вообще был свойствен большой интерес к юридически-правовым основам общественного устройства. В одном из разговоров с Л. Н. Толстым Танеев сказал, что «право есть то, что дозволено законом» (дневник, 31 мая 1896). Это очень характерное для Танеева высказывание, объясняющее, в частности, его интерес к вопросам права в области музыкального образования. О нарушении Устава консерватории, с подробным анализом различных параграфов, неоднократно говорил он в своих заявлениях. Выступая с открытым письмом по поводу глубоко взволновавшего его увольнения из Петербургской консерватории Н. А. Римского-Корсакова, Сергей Иванович считает наиболее убедительной апелляцию именно к правовой стороне вопроса: «...дирекция, взяв на себя инициативу увольнения Римского-Корсакова, действовала вопреки Уставу консерватории, и увольнение

это является с ее стороны безусловно незаконным...» [1]. Те же формулировки возникли и по поводу конюсовского инцидента: «В 5-м часу проснулся утром и описал, что класс Конюса отнят незаконно» (дневник, 2 октября 1898).

Наконец, последним аспектом, в котором следует, по отношению к Танееву, рассматривать «дело Конюса», — аспект этический.

[1] «Русь», 1905, 11 апреля.

<стр. 140>

Человек неподкупной совести, непоколебимой принципиальности, высокой морали, С. И. Танеев глубоко заинтересованно относился к тому, какова нравственная атмосфера в родной ему консерватории. Тот факт, что многие его коллеги повели себя непринципально и, за немногими исключениями, не поддержали его, явился, с нашей точки зрения, главной причиной отказа Танеева вернуться в консерваторию после ухода Сафонова.

Косвенное подтверждение этому находим в переписке Танеева с Н. А. Римским-Корсаковым, относящейся к началу 1906 года. Николай Андреевич просил у Танеева совета, не следует ли ему отказаться от почетного членства в Московском филармоническом обществе в связи с репрессиями, предпринятыми правлением общества по отношению к учащимся в 1905 году. И хотя Танеев назвал поведение правления «позорным», он не посоветовал Римскому-Корсакову порвать связи с Филармоническим обществом потому, что действия правления были нейтрализованы самим педагогическим коллективом: «Я полагаю, что общество, в среде которого произвол начальства встречает столь резкое, энергичное и успешное сопротивление, заслуживает полной симпатии, и нет никакого основания тем или иным способом выразить ему свое презрение» [1].

С отдельными профессорами Московской консерватории и своими учениками Сергей Иванович сохранил творческую связь и дружеские отношения в течение многих лет.

После ухода С. И. Танеева из Московской консерватории его деятельность в области музыкального образования не прекратилась, — изменились лишь формы ее. Наряду с интенсивной педагогической работой дома, значение которой для Московской консерватории отмечалось выше, С. И. Танеев принимает в эти годы активное участие в работе едва ли не всех важнейших музыкально-образовательных и музыкально-общественных организаций — Народной консерватории, Кружка любителей русской музыки, Московской симфонической капеллы, Музыкальных выставок, Музыкально-теоретической библиотеки. Есть все основания утверждать, что обширная просветительная и общественная деятельность Танеева в последнее десятилетие жизни отражала его основные педагогические идеи. Исследование этого является самостоятельной задачей.

[1] С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1, с. 48—49.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сергей Иванович Танеев сыграл выдающуюся роль в истории русского музыкального образования, особенно в развитии деятельности Московской консерватории.

Он явился непосредственным преемником и продолжателем традиций Н. Г. Рубинштейна, существенно повлиял на формирование московской пианистической школы. При этом большое значение имели его собственный артистический опыт, занятия с учениками-пианистами, воздействие его пианизма на обучавшихся в его теоретических классах композиторов.

Важна роль Танеева в передаче новым поколениям традиций интерпретации классических и современных ему произведений, особенно сочинений Чайковского. Под влиянием Танеева изменился репертуар учащихся Московской консерватории; в него все больше стала проникать отечественная музыка, что имело первостепенное значение для складывания исполнительского стиля молодых музыкантов.

Постоянно знакомясь с фортепианными сочинениями Рахманинова, Скрябина, Метнера, Катуара, Станчинского и многих других композиторов, преимущественно своих учеников по теоретическим предметам, Танеев активно влиял на создаваемый ими фортепианный репертуар, а тем самым на русский пианизм не только конца XIX — начала XX века, но и более отдаленного времени.

Наибольшее значение имело преподавание Танеевым музыкально-теоретических предметов. В этой области его деятельность шла в двух основных направлениях: преподавание обязательных курсов и воспитание композиторов в музыкально-теоретических классах. Опираясь на педагогический опыт Чайковского, он обогатил и развил содержание и методику курсов гармонии и инструментовки. Борьба за высокий уровень преподавания обязательных музыкально-теоретических предметов проводилась Танеевым неуклонно на всех этапах — и в собственной педагогической работе, и на посту директора консерватории, и в последующие годы.

Ценнейшим самостоятельным вкладом явилось преподавание Танеевым курсов полифонии и музыкальной формы, где его педагогические достижения были тесно связаны с научными. Он неустанно доказывал, какое значение имеет для молодого композитора овладение всеми разделами музыкально-теоретического цикла, если подходить к каждому из предметов этого цикла как к специальности.

Танеев обеспечил все основные дисциплины научно-методическими пособиями и проделал важную работу по установлению наиболее целесообразного соотношения и последовательности предметов музыкально-теоретического цикла. Будучи директором Московской консерватории (1885—1889), своей разносторонней работой он способствовал возрастанию и углублению профессионализации обучения.

В 1890—1905 годы Танеев оставался активным деятелем Московской консерватории, воплощавшим в жизнь свои основные музыкально-педагогические идеи. Он неустанно боролся против снижения уровня общего музыкально-теоретического образования, наступившего в этот период и связанного с «исполнительски-виртуозным» направлением работы консерватории при В. И. Сафонове.

Последнее десятилетие жизни Танеева отмечено интенсивной педагогической работой; хотя она проходила вне стен Московской консерватории, но имела для последней важное значение; у Танеева в эти годы занимались и консультировались многие ее будущие педагоги. В эти же годы Танеев принимает участие в деятельности музыкально-образовательных и просветительных организаций.

Танеевское научно-педагогическое наследие бесчисленными нитями связано с нашими днями. Подавляющее большинство деятелей Московской консерватории советского времени вышло из школы Танеева. Среди них и крупнейшие (педагоги, воспитавшие в свою очередь десятки композиторов и музыковедов, и ученые — создатели оригинальных музыкально-теоретических концепций, и деятели музыкального образования — организаторы системы обучения в послереволюционный период. Собранные воедино данные о преемственных связях с Танеевым профессоров Московской консерватории 1920—1930-х годов дают чрезвычайно внушительную картину. Речь идет и о прямых учениках Танеева, и, отчасти, о тех, кто, не являясь таковыми формально, длительно творчески общался с Сергеем Ивановичем и испытал его воздействие.

Значительную роль в воспитании плеяды советских композиторов сыграл Р. М. Глиэр. Еще до прихода в класс Танеева он прошел гармонию у Г. Э. Конюса (по программе, составленной Танеевым и Конюсом). У Танеева Глиэр прошел весь цикл специальных теоретических предметов — контрапункт, фугу, формы. Из воспоминаний Рейнгольда Морицевича видно,

<стр. 143>

как глубоко воспринял он основные положения танеевской педагогики. «Никто у меня никогда так много не работал в классе, как Глиэр» [1],— сообщал Танеев Аренскому. С преподавания полифонии начал Глиэр в 1920 году свою педагогическую работу в Московской консерватории. «Наш учитель уделял самое пристальное внимание вопросам формирования полифонического мастерства» [2], — вспоминает Г. И. Литинский, подчеркивая ряд особенностей курса, восходящих к педагогике Танеева. Прямо связывает с танеевскими принципами методику Глиэра другой его ученик—Н. П. Раков: «Продолжая традиции, унаследованные от исключительно высокочтимого им Сергея Ивановича Танеева, Рейнгольд Морицевич строил занятия со студентами так, что основные вопросы и положения теории (гармонии, полифонии, формы) выяснялись во время тщательного рассмотрения огромного количества образцов музыкальной литературы» [3]. Вспоминая о занятиях с Глиэром, его ученик по Киевской консерватории Б. Н. Лятошинский рассказывает о занятиях гармонией, полифонией, инструментовкой, формами, в которых отразились важнейшие установки Танеева [4]. В Московской консерватории Глиэр преподавал, наряду с контрапунктом и фугой, также

гармонию, музыкальные формы и двухгодичный курс инструментовки (пользуясь Задачником Г. Э. Конюса, основанным на танеевской программе курса). В классе Глиэра учились Б. Александров, А. Давиденко, И. Дубовский, Ф. Витачек, Н. Иванов-Радкевич, З. Компанеец, Г. Литинский, А. Мутли, Н. Раков, Н. Речменский, Д. Салиман-Владимиров, В. А. Соколов, В. В. Соколов, И. Способин, В. Фере, В. Ширинский и другие известные композиторы и педагоги. С Глиэром занимался юный Прокофьев, а в 1903 году также Мясковский.

Интересно, что и те его ученики, которые специализировались у других профессоров, не выходили при этом из «танеевской сферы» — так, Иванов-Радкевич учился также у Василенко, Способин и Ферман — у Конюса.

Развивая тенденцию Танеева, намеченную в его программе класса сочинения и особенно в его практике, Глиэр выступил инициатором перестройки композиторского образования в консерваториях в 1920-е годы, введения класса композиции уже с I курса.

Через класс инструментовки С. Н. Василенко, также танеевского воспитанника, прошли десятки композиторов, обучавшихся в Московской консерватории.

[1] С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1, с. 174.

[2] Литинский Г. Глиэр — педагог. — «Советская музыка», 1961. № 6, с. 111.

[3] Раков Н. П. Рейнгольд Морицевич Глиэр. — В кн.: Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории. Под ред. Т. Ф. Мюллера. М., 1966, с. 43.

[4] Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории, с. 37.

<стр. 144>

Его учениками по композиции были А. Н. Александров, А. В. Александров, Н. Голованов, А. Козловский, Г. Киркор, В. Нечаев, М. Ашрафи, В. Мухатов, Л. Половинкин и многие другие. Ученик Сергея Никифоровича Ю. А. Фортунатов отмечает в существенных моментах его преподавания «влияние школы Танеева» [1]. После Василенко кафедру инструментовки возглавил Д. Р. Рогаль-Левицкий — ученик Василенко и Г. Э. Конюса, оставивший интересные работы о последнем.

С именем Г. Э. Конюса связана организация научно-композиторского факультета в Московской консерватории (начало 1920-х годов); он явился первым деканом этого факультета, в сложный период преобразований отстаивавшим «идею классического и академического высшего музыкального образования» [2]. Ученик Танеева по гармонии и композиции, Георгий Эдуардович много лет близко общался со своим учителем и получал советы последнего в занятиях полифонией, инструментовкой, формой. Например, в дневнике Танеева 14 февраля 1901 года отмечено, что «Георгий Конюс... занимается контрапунктом по моим запискам». 30 октября 1900 года Сергей Иванович делает запись о визите Г. Конюса, «который переписал у меня список примеров трехчастных и двухчастных периодов для своих частных учеников». 23 октября 1901 года: «Стал продолжать писать разбор инструментовки сюиты Конюса. Вскоре он пришел и был недоволен тем, что я много написал замечаний...» Хотя Танеев критически относился ко многим образцам метро-тектонического анализа, созданным Конюсом (об этом

свидетельствуют его письма и дневниковые записи), он высоко ценил его как музыканта и педагога и многократно направлял к нему для предварительных занятий гармонией и инструментовкой молодых музыкантов, в дальнейшем переходивших к Танееву. В учебных курсах специальных теоретических предметов Конюс придерживался содержания и методики, разработанных Танеевым [3]. В. Э. Ферман вспоминает, что «уроки Г. Э. не только развивали в учащихся интерес к музыкальной науке, но и воспитывали в них сознание силы научной вооруженности, желание приобрести высокую музыкально-научную квалификацию и стать подлинными виртуозами в своей области...» [4]. Такое требование подлинного профессионализма — также неотъемлемая часть танеевской школы. У Конюса учились С. Василенко,

[1] Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории, с. 19.

[2] **Рогаль-Левицкий Д.** См. в кн.: Георгий Эдуардович Конюс. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1965, с. 35.

[3] Так, в «Курсе контрапункта строгого письма в ладах» Г. Э. Конюс приводит в качестве образца мотет Евг. Ф. Гнесиной, учившейся в конце 1880-х годов у Танеева. На этот факт указывается в кн.: Московская консерватория. 1866—1966, с. 591.

[4] **Ферман В.** Памяти Г. Э. Конюса. — «Советская музыка», 1933, № 9.

<стр. 145>

Ю. Сахновский, Е. Богословский, К. Сараджев, Р. Глиэр, М. Мейчик, Е. Бекман-Щербина, А. Гедике, А. Гольденвейзер. Последний в своих мемуарах высоко отзывается о Конюсе, как «одном из замечательнейших, с какими мне приходилось встречаться» [1].

Одним из самых близко стоявших к Танееву учеников и воспитанников его был Н. С. Жилиев, сыгравший важную роль в подготовке композиторов в Московской консерватории 1920—1930-х годов. Е. К. Голубев вспоминает, что ученики Жилиева — А. Н. Александров, С. Фейнберг, Л. Книппер, В. Фере, Ю. Яцевич, О. Эйгес, С. Скребков, К. Кондрашин, И. Рыжкин, В. Шебалин, А. Хачатурян и другие — постоянно поддерживали общение. «Музыкальный авторитет Н. С. Жилиева, — пишет Голубев, — не имел себе равных. Его феноменальная и позволяла ему безошибочно воспроизводить исторические факты, называть любые даты. Своим пытливым, казалось, всеобъемлющим умом он всесторонне объективно раскрывал общественно-эстетические ценности самых различных творческих направлений» [2].

Большую роль в становлении музыкального образования в первые годы после Октября сыграл Б. Л. Яворский. Пройдя у Танеева в 1899—1903 годы «классический» цикл (контрапункт, fuga, музыкальные формы), он поддерживал с Сергеем Ивановичем тесный творческий контакт. Яворский разрабатывал свою теорию ладового ритма уже в самом начале века, и она была известна Танееву (первые труды Болеслава Леопольдовича увидели свет в 1908 и 1915 гг.). Еще до этого, в 1906 году, он достаточно подробно изложил свои мысли именно в письме к учителю [3]. И ранее этого (что позволяют установить дневники Танеева) между Яворским и Танеевым происходили обсуждения теоретических проблем: 6 мая 1900 г. «вечером был Яворский. Читал его изложение условия многоголосных

соединений». На следующий день «приходил Яворский, принес дополнение к своей теории». 10 мая Танеев «из консерватории пошел вместе с Морозовым. Объяснял дорогою теорию Яворского».

Яворский много лет занимался анализом и обобщением педагогического метода Танеева (первые его заметки, хранящиеся в архиве ГЦММК, относятся к 1912 году; впоследствии, на рубеже 30—40-х годов, он завершил работу над обширным и глубоко содержательным трудом — «Воспоминаниями о Сергее Ивановиче Танееве», изданными до сего времени не полностью [4]).

[1] ГЦММК, ф. 96-и, № 3844, л. 39.

[2] Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории, с. 61.

[3] См. в кн.: Памяти Сергея Ивановича Танеева, с. 229—233.

[4] Опубликовано частично в кн.: С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия.

<стр. 146>

Совместно с Танеевым Яворский работал в Народной консерватории (как и Н. Я. Брюсова, также ученица Сергея Ивановича, позднее профессор и одно время проректор Московской консерватории). С начала 1920-х годов Яворский возглавлял Музыкальный отдел Наркомпроса и непосредственно руководил реформой музыкального образования. Важным событием научной жизни консерватории были семинары, проведенные Б. Л. Яворским во время войны в Саратове незадолго до его смерти. В творческой жизни Московской консерватории заметная роль принадлежит ученикам Яворского — А. Альшвангу, Г. Дмитревскому, И. Рабиновичу. У Яворского учился ректор консерватории А. В. Свешников.

Последними учениками Танеева в 1910-е годы были А. Н. Александров и С. В. Евсеев.

С. В. Евсеев (он учился также у Г. Л. Катуара и А. Б. Гольденвейзера), с 1922 по 1956 год преподававший теоретические предметы в консерватории, не только воспитал десятки учеников, но и был одним из авторов важнейших пособий — «Практического курса гармонии» и «Учебника гармонии». Широка известны его работы о полифонии русской народной песни, о Танееве. Б. В. Асафьев отмечал: «Исследование С. В. Евсеева «Русская народная песня в русской классической музыке» обнаруживает ряд основоположных наблюдений и выводов. В ней всюду ощутим чуткий ученик великого С. И. Танеева, тонко вслушавшийся в русское народное голосоведение...» [1]. В своих мемуарах С. В. Евсеев пропагандирует методику преподавания Танеевым курса полифонии [2].

Продолжателем традиций Танеева выступил и преподающий почти полвека в Московской консерватории А. Н. Александров. Среди его учеников наряду с В. Буниным, Р. Леденевым, А. Мазаевым, К. Молчановым, Я. Солодухо, Н. Чемберджи, Г. Шантырем и другими, также много композиторов из национальных республик СССР и социалистических стран. Воспоминания Анатолия Николаевича о Танееве, печатавшиеся в журнале «Советская музыка», показывают глубокое воздействие на него занятий с Танеевым и личности последнего.

Виднейший деятель теоретико-композиторского факультета первых послеоктябрьских лет Г. Л. Катуар не входит в число непосредственных учеников Танеева. Но в дневниках Танеева масса записей о Катуаре, и характер их раскрывает отношения ученика и учителя: 19 марта 1896 года «вечером был Катуар, принесший свое *Andante*. Просматривал инструментовку. Говорили о Вагнере».

[1] Цит. по статье: Мюллер Т. Ф., Максимов С. Е. Сергей Васильевич Евсеев. — В кн.: Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории, с. 113.

[2] Опубликовано частично в кн.: С. 11. Танеев. Из научно-педагогического наследия.

<стр. 147>

И спустя шесть лет — аналогичные записи: 28 февраля 1902 года «поехал в 11 час. к Катуару, который хотел меня видеть, чтобы посоветоваться насчет финала своей симфонии»; 5 октября того же года «был Катуар с корректурой трио. Советовался относительно одного места в финале». Хотя впоследствии творческое и педагогическое направление Катуара значительно отличалось от танеевского, общение с Сергеем Ивановичем не могло не оказать воздействия на младшего из музыкантов. О некоторых чертах в занятиях Георгия Львовича с композиторами, идущих от Танеева, пишет его ученик В. Г. Фере [1].

Много точек соприкосновения с Танеевым было у М. В. Иванова-Борецкого — одного из инициаторов создания научно-исследовательского отделения на композиторском факультете, зачинателя музыкально-исторического образования в Московской консерватории. Близкий друг ученика Танеева В. А. Булычева, Иванов-Борецкий сотрудничал с ним в Московской симфонической капелле. Танеев принимал ближайшее участие в работе этого уникального в то время коллектива, пропагандировавшего хором сочинения композиторов нидерландской, римской школ, Баха, Генделя, Моцарта. Как сообщает С. С. Попов, Танеев «помогал своими советами при составлении программ концертов капеллы и в работе с ее хором, часто присутствуя на репетициях и спевках» [2]. З. Ф. Савелова вспоминает, что Сергей Иванович «иногда читал хору целые маленькие лекции о стиле того или другого из старинных мастеров» [3]. Вероятно, в связи с исполнением капеллой мессы *h-moll* Баха Танеевым был написан недавно опубликованный разбор ее начальных номеров [4]. В этой работе Танеев ссылается на «Очерк истории мессы» Иванова-Борецкого; экземпляр издания имеется в его личной библиотеке. При капелле была развернута издательская деятельность, и здесь увидели свет первые работы Иванова-Борецкого о Палестрине, Жоскине де Пре, мессе *h-moll* Баха. В эти годы (1908—1912) Танеев и Иванов-Борецкий были в числе основателей и активных деятелей общества «Музыкально-теоретическая библиотека», на заседаниях которого обсуждались многие исторические и творческие проблемы. Из класса Иванова-Борецкого вышли крупные советские музыковеды-историки — Т. Ливанова, Ю. Келдыш, Д., Житомирский и другие.

Пути претворения идем Танеева в советской музыкальной науке и педагогике, прежде всего деятелями Московской

[1] См. в кн.: Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета», с. 27—28.

[2] Сергей Иванович Танеев, с 171.

[3] Цит. по кн.: **Бернандт Г. С. И. Танеев**, с. 194.

[4] См.: С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия.

<стр. 148>

консерватории — тема специального теоретического исследования. Плодотворным представляется и раскрытие воздействия творчески-композиторских и научных принципов Танеева на Б. В. Асафьева (в методологически-теоретическом и философско-эстетическом планах). Ибо богатейшее наследие «мирового учителя», как называл Танеева А. К. Глазунов, продолжает развиваться во многих аспектах.

Сохраняют значение и многие педагогические взгляды Танеева общего характера, и прежде всего его внимание к музыкально-теоретической и общекультурной подготовке учащихся консерватории всех специальностей. Критика им «виртуозного» направления показывает, что в те периоды, когда о деятельности учебного заведения судят по отдельным блестящим представителям, начинает страдать всесторонняя подготовка массы необходимых стране музыкальных работников.

Танеев — образец музыканта и педагога в плане этическом. Принципиальность, полная отдача себя делу музыкального образования, высокий общественный тонус — эти черты облика Танеева проявились в деятельности лучших представителей Московской консерватории советского времени, среди которых много учеников Танеева в первом и втором поколениях.

В одном из некрологов, посвященных Танееву, есть глубоко справедливые строки: «Это был учитель поистине идеальный, каких мало в мире, какие рождаются только поколениями. Учитель зреющих, как и учитель зрелых; учитель словом, как и учитель делом; учитель контрапункта, как и учитель жизни» [1].

[1] «Русские ведомости», 1915, 19 июня.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
Глава I. Танеев — ученик консерватории (1866—1875)	5
Глава II. Танеев — преподаватель консерватории (1878—1905)	
Класс фортепиано	70
Общие теоретические курсы	85
Воспитание композиторов в музыкально-теоретических классах	95
Глава III. Танеев — директор консерватории (1885—1889) и деятель музыкального образования	115
Заключение	141

<стр. 150>

Книга Л. З. Корабельниковой представляет интерес благодаря своей теме, недостаточно освещенной в советском музыкознании, использованию малоизвестных архивных материалов и обстоятельному изложению избранных проблем.

Привлекая обширный материал, автор воссоздает творческую и учебную атмосферу консерватории периода 1870-х—1900-х годов. Попутно и в связи с главной темой впервые публикуются и анализируются архивные документы, относящиеся к преподаванию музыкально-теоретических дисциплин П. И. Чайковским. Книга предназначена для музыканта» различных специальностей, в первую очередь музыковедов, а также для любителей музыки, интересующихся историей русской музыкальной культуры.

КОРАБЕЛЬНИКОВА ЛЮДМИЛА ЗИНОВЬЕВНА
С. И. ТАНЕЕВ В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Из истории русского музыкального образования

Редактор В. Панкратова Художник А. Сверлов

Худож. редактор А. Головкина Техн. редактор С. Белоглазова

Корректор Г. Федяева

Подписано к печати 21/ХІ 1974 г. Формат бумаги 60х90/16.

Печ. л. 10,0. Уч.-изд. л. 10,2 (включая вклейки).

Тираж 5000 экз. Изд. № 8152. Т. п. 74 г., № 589. Зак. 807. Цена 69 к. на бумаге № 2.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома

при Государственном комитете Совета Министров СССР

по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.

109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 21.

<стр. 152>

ВЫШЛИ И ВЫХОДЯТ ИЗ ПЕЧАТИ

Методические пособия, тематические сборники, переводные труды

Вопросы теории музыки. Вып. 3. Сборник статей. Редактор-составитель Т. Мюллер

Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. Сборник статей. Пер. с англ. и нем. яз. Редактор-составитель Л. М. Гинзбург

Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. Пер. с нем. яз.

Музыкальное воспитание и образование в странах социализма. Сборник статей. Составление, редакция и вступительная статья А. Л. Островского

Рихард Вагнер. Статьи и материалы. Редактор-составитель Г. Крауклис

Рубинштейн А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы. Редакция и дополнения С. Л. Гинзбурга

Тилес Б. Дирижер в оперном театре

Хоровое искусство. Вып. 3. Сборник статей

Юссон Р. Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса. Пер. с франц. яз.

СЕРИЯ «В ПОМОЩЬ ПЕДАГОГУ-МУЗЫКАНТУ»

Вульфius П. Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта

Дмитриев Л. В классе профессора М. Э. Донец-Тессейр. Методическое пособие

Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе

Миронов Л. Трио Бетховена для фортепиано, скрипки и виолончели. Некоторые вопросы исполнения

Рабей Вл. Георг Филипп Телеман

Снитко-Сорочинский Л. Настройка и ремонт фортепиано. Методическое пособие

Шеломов Б. Импровизация на уроках сольфеджио. Пособие

Вышедшие из печати издания можно приобрести в магазинах, распространяющих музыкальную литературу. На ноты и книги по музыке, готовящиеся к выпуску, эти магазины принимают предварительные заказы.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»