

Иван Старостин

ТАНЕЕВ-УЧИТЕЛЬ

Сергей Иванович Танеев — один из ярких представителей рода универсально одаренных музыкантов, которым довелось проявить себя чуть ли не во всех областях музыкальной культуры. Композитор, ученый-педагог, исполнитель — пианист и дирижер, — администратор, Танеев во всех сферах деятельности оставил о себе добрую память. Этот трезво мыслящий художник никогда не гнался за земной славой, но успел в жизни сделать очень многое. Танеев являл собой тот редкостный в художественной среде пример рассудительного русского человека, который все делал с полной самоотдачей, но соблюдал при этом меру и благодаря тому достигал общей гармонии. Преподаванию он отдавал себя не менее истово, чем композиторскому творчеству: на протяжении тридцати с лишним лет он обучал начинающих композиторов, формально — теоретическим дисциплинам, а по существу — музыке во всей ее полноте. Наиболее весом его вклад в такие фундаментальные области музыкальной науки и педагогики, как полифония, гармония и форма.

Судьба наследия Танеева сложилась, в целом, счастливо: в советский период его достижения высоко ценились, учение о контрапункте получило дальнейшее развитие в отечественной науке, Научно-музыкальная библиотека и класс №9 (традиционно «теоретический») до сих пор носят его имя. Танеев в свое время не написал учебников ни по форме, ни по гармонии, поэтому его опыт в преподавании этих дисциплин не столь широко известен. Между тем, в его письмах и дневниках, в Предисловии к «Подвижному контрапункту строгого письма» содержится целая теория исторической эволюции гармонии и формы, взаимодействия гармонии с формой и контрапунктом.

Старостин Иван Сергеевич — аспирант Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, преподаватель теоретических дисциплин Академического музыкального колледжа при Московской консерватории

Творческое и научное наследие Танеева, а также его преподавательский опыт в стенах Московской консерватории давно интересовали музыковедов¹. Наибольшее количество трудов появилось в третьей четверти XX века, в том числе, в связи с состоявшимся в 1956 году столетним юбилеем композитора². Музыкально-научная концепция Танеева подробно рассматривалась Ю. Н. Холоповым в курсе музыкально-теоретических систем, что нашло отражение в специальной главе учебника по этой дисциплине, выпущенного коллективом авторов в 2006 году [19, 361–374].

В настоящий момент назрела необходимость заново осмыслить педагогические принципы Танеева, чтобы оценить их жизнеспособность в современных условиях.

Тема «Танеев–учитель» имеет несколько аспектов, как то:

- личность Танеева, особенности его характера, стиль общения, мировоззрение;
- специфика индивидуальной манеры преподавания Танеева;
- взаимозависимость педагогических принципов Танеева и его концепции музыкальной культуры;
- характерные педагогические приемы Танеева-учителя.

Все перечисленные аспекты в большой мере переплетены между собой. Личностные качества Танеева сказывались в его манере общения с учениками [22; 24]; концепция музыкальной культуры была неразрывно связана с мировоззрением³; методы преподавания были неотделимы от его собственных научных изысканий и от специфики композиторского обучения в консерватории того времени [7; 10, 136]. В настоящей статье предпринята попытка наметить наиболее существенные «точки пересечения» названных проблем.

¹ В качестве ориентира укажем годы преподавания Танеева в Московской консерватории и дисциплины, которые он вел: гармония – с 1878 по 1882 год, инструментовка – с 1878 по 1881, свободное сочинение – с начала 1883 по начало 1887 года, контрапункт – с 1886 по 1905, форте – с 1897 по 1905, фортепиано – с 1881 по 1888 год.

² Так, в 1952 году появилось издание «С. И. Танеев. Материалы и документы», содержащее большое количество писем и воспоминаний. В 1959 году в Москве был издан «Подвижной контрапункт строгого письма» [15]. «Воспоминания о Сергее Ивановиче Танееве» Б. Яворского готовились к печати во второй половине 40-х годов. В 1963 году вышла книга Ф. Арзаманова «С. И. Танеев – преподаватель курса музыкальных форм» [1], в которой содержалась масса новой для того времени научной и методической информации. В 1967 году Ф. Арзамановым и Л. Корабельниковой был выпущен сборник «С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия» [16]. Развернутый очерк о значении Танеева для Московской консерватории, составленный, в частности, Н. Синьковской и Л. Корабельниковой, содержится в юбилейном издании «Московская консерватория 1866–1966» [10]. Свой опыт многолетней работы с документами Танеева Л. Корабельникова позже обобщила в небольшой, но информативной книге «С. И. Танеев в Московской консерватории», изданной в 1974 году [7]. В 1984 году издана популярная монография С. Савенко «Сергей Иванович Танеев» [13]. В этой работе уделяется должное место и преподавательской деятельности Танеева, но рассмотрение методической стороны проблемы в задачу автора не входило. Книга Л. Корабельниковой «Творчество С. И. Танеева» (1986) [8] полностью посвящена его композиторскому наследию, и поэтому не затрагивает вопросов преподавания. Педагогическая деятельность Танеева в определенной мере освещена в книге Л. Бобылева «История и принципы композиторского образования в первых русских консерваториях (1862–1917)» (1992) [2].

³ Этому посвящен важный фрагмент переписки Чайковского и Танеева, относящийся к августу 1881 года, а также некоторые фрагменты дневников Танеева [21, 73–78; 17, I, 6–7, 23–24, 41].

Танеев-учитель, как известно, пользовался среди своих учеников непререкаемым авторитетом, в основе которого лежала его безукоризненная профессиональная репутация. Кроме того, в его натуре и в образе жизни было нечто основательное, «старомосковское», что не могло не вызвать доверия со стороны воспитанников. Это была упорядоченная жизнь труженика, который, при глубочайшем погружении в профессию, имел, в то же время, огромный круг знакомых из самых разных культурных сфер, обладал незаурядным чувством юмора, знал толк в русской бане, рыбалке, охоте, шахматах, езде на велосипеде и даже пилении дров⁴.

Танеев был личностью многоплановой и неоднозначной. Яворский, учившийся у него с 1899 по 1903 годы, главной чертой характера своего учителя считал двойственность [24, 86]. Это качество, как ни удивительно, сослужило Танееву-педагогу немалую службу: будучи по натуре консерватором, он, вместе с тем, старался вникнуть в суть происходящих перемен, мог по достоинству оценить талантливое, хотя и чуждое ему самому, творческое решение; склонный к резкой критике, умел, в то же время, быстро смягчаться.

Глубина познаний Танеева и притягательность его личности были таковы, что ученики стремились продолжить общение с профессором и за пределами консерваторского класса. По свидетельству Яворского, «по выходе из здания консерватории, на улице, Танееву можно было задавать любые вопросы, высказывать любые мнения, и он благодушно выслушивал и осторожно [разрядка оригинала — И. С.] отвечал. Когда же с Никитской улицы переходили на бульвар, то его ответы из осторожных делались обстоятельными. Подобные разговоры он помнил и дополнительно при других встречах уточнял <...>» [там же, 108]. Такое многоплановое общение Танеева исключительно высоко ценилось учениками и позже дало основание Энгелю утверждать: «С[ергей] И[ванович] — учитель поистине настоящий, с какой бы стороны ни подойти к нему; учитель техники, как и учитель стиля; учитель начинающих, как и учитель мастеров; учитель контрапункта, как и учитель жизни» [22, 83].

Отличительной чертой Танеева было стремление понять чужой замысел, даже если ему самому он был неблизок. В связи с этим Яворский вспоминал: «Часто немедленно после полного разноса появлялся тезис: “<...> Вы хотите перещеголять Вагнера, принесите попроще, чтобы я мог делать поправки, которые не будут задевать Ваше авторское самолюбие”. И на следующем уроке: “Зачем Вы приносите работу не в Вашем стиле? Насилуете себя? Это вредно”, — причем было совершенно ясно, что Танеев сознательно брал обратно свое замечание, сделанное им на прошлом уроке. <...> Это был результат тяжелого процесса мысли от урока до урока» [24, 111].

Наиболее явственно «двойственность» Танеева проявлялась в его отношении к новым тенденциям музыкальной композиции. Он внимательно наблюдал за происходящими процессами и пытался найти в них рациональную основу. В частности, в 1900 он писал Н. А. Римскому-Корсакову: «Было бы несправедливо 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 несет много неясного и смутного <...>. Но по мере того, как композиторы осваиваются с этим новым запасом музыкальных выражений <...>, все безобразное и смутное мало-помалу отпадает, ясность языка восстанавливается, и в конце концов он оказывается обогащенным новыми оборотами

⁴ Все занятия и пристрастия Танеева зафиксированы в его Дневниках.

и выражениями» [14, 45]. Танеев как ученый сознавал, что «наша тональная система теперь в свою очередь перерождается в новую систему» [15, 9], но как музыкант и педагог воспринимал перемены не без тревоги. В черновом варианте вступления к «Подвижному контрапункту строгого письма» он писал: «Модернизм ведет к полному произволу преподавания <...>, [вводит] правила, висящие в воздухе, не основанные ни по принципам существующей музыкальной литературы, ни по принципам какой-либо эпохи в истории музыкальной литературы» [7, 101].

Знаменательно, что Танеев стремился осмыслить художественные преобразования в контексте интеллектуальных и социальных процессов своего времени. В конце лета 1880 года, после посещения Парижа, он в письме к Чайковскому констатирует: «Музыка в *Европе* [здесь и далее курсив оригинала — И. С.] мельчает. Ничего, соответствующего высоким стремлениям человека. В теперешней европейской музыке в совершенстве выражается характер людей, ее пишущих, людей утонченных, изящных, несколько слабых, привыкших или стремящихся к удобной, комфортабельной жизни, любящих все пикантное. Какие люди, такая и музыка. Но надо быть точным в выражениях. Нельзя говорить: наше время такое, наша музыка такова — это не верно; говорите: музыка *западных народов* переживает такое время — это будет верно. <...> Классический век ее прошел, она впадает в манерность, в мелочность» [21, 54].

Сделав неутешительный вывод о состоянии западноевропейской музыкальной культуры, Танеев тут же приступил к поискам перспектив развития русской музыки, о чем сообщил Чайковскому: «Дело сводится к следующему — наша церковная музыка находится на первой ступени развития. Перед ней — бесконечная область богатых форм. Войдя в эту область, наша музыка, подобно западноевропейской, может дойти до высшей ступени развития и выработать ей принадлежащий в будущем *стиль*. Выработав этот стиль на основании *церковных* мелодий, композиторы будут в состоянии писать в нем сочинения *свободные* <...>. Благодаря тому, что мы имеем перед собою весь опыт вековой мудрости европейских музыкантов, наша задача упрощается чрезвычайно» [там же, 75–76]. Чайковский скептически отнесся к данной идее, напомним своему ученику о той исторической и духовной дистанции, которая отделяет музыкантов конца XIX столетия от художников эпохи Палестрины⁵.

Танеев был моложе Чайковского всего на шестнадцать лет, но подход того и другого к проблемам духовной жизни указывает на их принадлежность разным поколениям. Для Чайковского вопросы веры или неверия еще были насущными; Танеев же воспринимал христианство, скорее, как свод нравственных норм. Вместе с тем, ему была далеко не безразлична судьба русской церковной музыки, он хорошо знал круг богослужебных песнопений [там же, 74] и считал собрание богослужебных мелодий православной Церкви огромной ценностью⁶.

⁵ Чайковский отвечает Танееву: «Ведь чтобы писать так, как Палестрина, и достигнуть того, что он достигнул, нужно быть человеком его века, нужно носить в сердце теплую наивную веру, нужно забыть весь яд, которым отравлена больная музыка нашего времени! Невозможно это!» [21, 77].

⁶ В письме Чайковскому от 10 августа 1881 года Танеев писал: «Мелодии грегорианские гораздо ближе к нашим, чем мелодии хоралов с их разделениями, с ферматами на концах фраз и т. п. Можно сказать, что существенной разницы между грегорианскими и нашими мелодиями *вовсе нет* [выделено Танеевым. — И. С.]. Отсутствие определенного, симметричного ритма, такта, построение как тех, так и других на диатонических греческих гаммах делают сходство между ними полным» [21, 75]. Подобное сравнение в устах Танеева надо понимать как чрезвычайно высокую оценку художественных достоинств русских богослужебных мелодий.

Есть основание полагать, что на Танеева в молодые годы существенно повлиял Толстой, как в области мировоззрения, так и в характере общения. Например, танеевская манера резко высказываться в адрес своих оппонентов была им перенята именно от Толстого [24, 111]. Порой Чайковскому приходилось упрекать своего молодого коллегу в недостатке у него снисходительности к чужим слабостям. Танеев бывал уязвлен подобными замечаниями, тщательно анализировал случившиеся недоразумения и, в итоге, занимал более терпимую позицию (см. [21, 109]). Более того, он мог встать на защиту какого-либо чуждого ему художественного явления, если оно подвергалось чрезмерным нападкам. Так, летом 1896 года во время одной из бесед Толстой высказал мысль о безумии, царящем в современном искусстве: средоточием безумия в музыке, по его мнению, являлось творчество Вагнера. Танеев в ответ «заступился» за Вагнера, к музыке которого относился весьма прохладно [17, I, 162]. Близкое соседство критики и поощрения случалось и в танеевской оценке ученических работ. По воспоминаниям Яворского, Сергей Иванович после жесткой критики мог тут же сказать: «Но это мог сочинить только талантливый музыкант», — и этим все кончалось, к обоюдному удовольствию» [24, 86].

Танееву было свойственно исключительно здоровое отношение к жизни, в частности, к своему предназначению. С одной стороны, он находил наивысшее наслаждение в занятиях композицией, с другой — сознавал свою педагогическую ответственность и в полной мере отдавался преподаванию. Танеев неоправданно скромно оценивал масштабы своего композиторского дарования, подчеркивая значение консерваторской «выучки», которая открыла ему путь к творческим достижениям⁷. Помимо композиторской «школы», важной для начинающих сочинителей, Танеев высоко ценил и еще одну сторону консерваторской жизни — служебную и профессиональную дисциплину преподавателей. Временами он сам тяготился избытком консерваторских забот, но при этом настойчиво договаривал молодого Аренского от ухода из консерватории, убеждая его в творческих и материальных преимуществах профессорского статуса [14, 94–95].

Танеев был чрезвычайно пунктуален во всем, что касалось консерваторских занятий. Гольденвейзер вспоминал: «Когда я учился у него в классах контрапункта и фуги, уроки у нас начинались в 9 часов утра, а если нам случалось приходиться в пять минут десятого, то Сергей Иванович всегда сидел уже в классе и что-нибудь играл. Не было случая, чтобы он пришел после 9 часов» [там же, 303]. Вместе с тем, Танеев, обладавший прекрасной памятью, иногда бывал исключительно забывчив и рассеян в простых житейских ситуациях, — например, мог запутаться в хорошо знакомых ему московских улицах⁸.

Жизнь Танеева была в полной мере упорядочена: рачительное использование времени было свойственно ему с юности. Как-то раз, в возрасте пятидесяти двух лет, Танеев признался: «Когда я был очень молод, я составил себе распписание того, что я должен сделать до пятидесяти лет, — и все, что я наметил себе, я сделал. Так как я рассчитываю прожить сто лет, то я занят теперь тем, что составляю

⁷ В связи с исполнением кантаты «Иоанн Дамаскин» Танеев писал Чайковскому: «Исполнение моих немногочисленных творений может служить доказательством, что консерватория, совершенно неответственная в том, способен ученик или нет, может сообщить этому ученику совершенно достаточные сведения по различным областям теории музыки: по гармонии, контрапункту и т. п.» [21, 121].

⁸ Гольденвейзер, со слов Танеева, описывает случай, когда Сергей Иванович, выйдя через Петровские линии на Петровку, не мог сообразить, куда ему идти. Тогда он сел на извозчика, в надежде, что тот его вывезет, но извозчик сам обратился к нему: «Барин, я первый день езжу по Москве, Вы мне покажите, куда нужно ехать!..» [14, 307].

себе расписание на вторые пятьдесят» [там же, 304]. Фиксация времени и всех занятий, на которое это время было потрачено, была для него важна и привычна. В Дневниках то и дело встречаются записи такого рода: «Я вернулся в 11-м часу и играл до 12», «Встал в 7 час. Сел работать в 8. Писал до 1½ инструментовку сцены Эгиста. Купался. Обедал в 2 час. До 4-х читал “Братьев Карамазовых”», «Сел работать в 8½ часов. Обедали в начале 1-го часа. <...> Работал до ½ 12-го» и т. п. [17, I, 253, 223, 179].

Несмотря на экономное расходование времени, жизнь Танеева была лишена спешки. Любой день вмещал в себя множество разных занятий, на каждое из которых уходило некоторое (как правило, не очень большое) время. Сюда входили уроки в консерватории (часто дважды в день), композиция, домашние занятия с учениками, непременно общение с коллегами, родственниками или друзьями, прогулки, чтение, игра на фортепиано. В дневниковых записях встречаются критические заметки о новых сочинениях, подробные описания (фактически, «стенограммы») переговоров с Сафоновым, соображения о текущих делах учеников, констатация происшедших за день событий.

Круг общения Танеева был чрезвычайно широким, а характер этого общения — весьма разнообразным. Отношения Сергея Ивановича с коллегами и учениками часто носили характер некоторой «родственности»: редкий день обходился без совместного обеда с кем-либо из них. Танеев не считал зазорным самому зайти к ученику, доверить ему дорогое издание, проводить после поздних занятий [14, 319].

Хорошо известно прямодушие Танеева, его умение быть самим собой вне зависимости от сословной принадлежности или чина собеседника. «Кто бы к нему ни пришел, — вспоминал Гольденвейзер, — великий ли человек или простой смертный, кто бы с ним ни говорил — высокопоставленный человек или нянюшка Пелагея Васильевна, он нисколько не менялся. У него было глубокое уважение к личности человека. Вследствие чего он был одинаков со всеми» [там же, 303]. В какой-то мере эта независимость проявлялась и в оценке музыкальных сочинений: ему совершенно не импонировало творчество таких признанных авторитетов как Вагнер или Брамс, и напротив, забытые ныне произведения менее известных авторов он мог оценивать очень высоко⁹.

У Танеева была счастливая особенность: он умел отделять свою профессиональную позицию от человеческих отношений, которыми всегда дорожил. Хорошо известно, что Сергей Иванович испытывал отеческую привязанность к Скрябину и высоко ценил его дарование, но не принимал его поздних сочинений, о чем прямо говорил. Скрябин, однако, ничуть не обижался, и отношения учителя и ученика оставались в высшей степени теплыми [там же, 312]. И напротив, симпатизируя Аренскому как музыканту, Танеев иногда строго наставлял его в том, что касалось образа жизни, нравственности, межличностных отношений [там же, 123].

С самого начала класс Танеева был весьма многочислен: уже в первый год у него училось 43 инструменталиста (28 человек по гармонии и 15 по инструментовке). В следующие годы нагрузка оставалась большой. Считая преподавание музыкальной теории творческим делом, Танеев негативно относился

⁹ Например, 3 марта 1900 года Танеев делает в дневнике конспективную запись: «Симфонический концерт. Брамса концерт (невыносимый по бездарности). <...> После «Лесного царя» Сахновского, талантливого сочинения, прекрасно звучащего, <...> я ушел» [17, II, 146]. Другой раз он недостоинно отзываясь о вступлении к «Тристану», но с восторгом говорит об опере «Рафаэль» Аренского [там же, I, 87].

к перегрузке профессоров и избыточной численности групп. Убеждая Чайковского вернуться к преподаванию, он писал: «Я очень верю, что Вам было противно преподавание теории, но полагаю, что это происходило исключительно оттого, что Вы имели слишком много занятий; в те дни, когда у меня четыре часа подряд уроков, я начинаю чувствовать ненависть к преподаванию и делаюсь зол; напротив того, в дни, когда у меня по два часа уроков, я исполняю свои обязанности со рвением, с удовольствием, ненависти к преподаванию не чувствую и зол не становлюсь» [21, 74].

Решение В. И. Сафонова (на тот момент ректора) о лекционных занятиях инструментальной группой в количестве сорока человек Танеев считал безрассудным, о чем и заявил ректору: «Твои взгляды об “академичности” преподавания <...>, сводящиеся к тому, чтобы ученики слушали лекции и посещали классы, когда это им угодно, и потом держали устный экзамен, я считаю очень вредными. Теория есть больше искусство, чем наука. Чтобы научить как следует, например, гармонии, надо заниматься с каждым отдельно, заставляя его играть, писать задачи» [17, I, 243]. Такая позиция была унаследована Танеевым от Чайковского, который считал, что владение основами композиции обязательно для любого музыканта-профессионала: «Каждый хороший музыкант, а особенно теоретик-критик, должен испробовать себя во всех родах сочинения» [20, 201]. Таким образом, можно утверждать, что Танеев полагал индивидуальный подход непременным условием обучения музыкальной теории.

Танеев, проявивший себя в разных сферах музыкальной деятельности, в своей «универсальности» уподоблялся мастерам минувших эпох. Между тем, свободное владение несколькими практическими навыками было свойственно в ту пору многим его современникам. Совмещение специальностей было весьма частым явлением. Например, известный сольфеджист Н. Ладухин обучался сначала в классе скрипки, а потом перешел в спецкласс теории к Танееву; виолончелист И. Адамовский также учился у него в классе свободного сочинения; скрипач О. Чабан проходил у Танеева гармонию и свободное сочинение. Универсализм был в высшей мере естествен при обучении композиторов: гармония, форма, контрапункт, инструментовка и свободное сочинение составляют единый комплекс, компоненты которого зачастую неразделимы. Не случайно в поле зрения Танеева находились все названные дисциплины: по его убеждению, познать законы исторического развития методов композиции и самому овладеть искусством сочинения можно только в результате широкоохватного, «многопрофильного» обучения.

Все начинания Танеева — педагога и ученого — были направлены в практическое русло. Занятия по любому теоретическому предмету имели характер постоянного музицирования: в классе Танеева проигрывалась и анализировалась масса сочинений. Более того, Сергей Иванович крайне досадовал по поводу незнания учениками музыки. Р. Глиэр вспоминал: «В те времена [1898 г. — И. С.] ученики не допускались в тот класс, где проигрывались представленные ими сочинения, но нам разрешалось стоять за дверью, так что мы слышали не только исполнение, но и высказываемые мнения. Было, конечно, большим огорчением для “подслушивающего” ученика, когда Танеев докладывал, что “ученик мало знаком с музыкальной литературой” (“о чем его ни спросишь, он ничего не знает”» [14, 321]. По свидетельству Яворского, Танеев «не понимал, как ученик может не знать какое-либо произведение, хотя бы самое современное. Знакомиться с хорошими музыкальными сочинениями надо было потому, что они хорошие, а с плохими для того, чтобы не сочинять такой же плохой музыки» [24, 110]. Надо, однако, иметь в виду, что под знанием музыки Танеев подразумевал активное

знание, предусматривающее не просто знакомство, но аналитическое (т. е. композиторское) осмысление. Например, спрашивая Н. Амани, знает ли тот квартеты Моцарта, он имеет в виду, знает ли тот, какие конкретные приемы (в данном случае варьированных повторений) есть в квартетах Моцарта [14, 234]. В классе Танеева изучались и старые, и только что написанные сочинения. Например, в 1880/81 учебном году он уже показывал ученикам недавно написанное «Итальянское каприччио» Чайковского.

Танеев исключительно высоко ценил композиторское мастерство и полагал, что для овладения им музыканту, вне зависимости от степени его одаренности, нужна тщательная и систематическая самостоятельная работа, фактически — постоянное самообразование. Эту точку зрения он отстаивал в спорах с Чайковским, а впоследствии настойчиво внушал ученикам. «Для того, чтобы что-нибудь основательно узнать, — убеждал Танеев Чайковского, — будь это гармония, контрапункт или инструментовка, для всего нужна кропотливая и сухая работа, которая должна предшествовать художественному творчеству. Меня привлекает изящество и закругленность моцартовских форм, свобода и целесообразность баховского голосоведения, я стараюсь проникнуть, насколько могу, в тайны их творчества, вижу, что они знали многое, чего я не знаю, стараюсь этому научиться — все это нисколько не может иссушить меня» [21, 59]. Своим ученикам Танеев также рекомендует меньше останавливаться на вопросах чувств и настроений, но, в первую очередь, сосредоточиться на технической стороне композиции, с тем чтобы сделаться мастером своего дела [6, 92]¹⁰. Ибо, по убеждению Танеева, «в моменты творчества человеческий мозг не создает нечто совершенно новое, а только комбинирует то, что в нем уже есть, что он приобрел путем привычки» [21, 60].

Благотворное влияние Танеева сказалось не только на тех, кто учился у него в классе свободного сочинения, но и на прошедших у него курсы гармонии, полифонии, формы и инструментовки. Среди них было немало крупных композиторов, ученых, педагогов, критиков, определивших развитие русской музыкальной культуры в XX веке: Рахманинов, Скрябин, Метнер, Глиэр (учитель Прокофьева), Гольденвейзер, Игумнов, Г. Конюс, Яворский, Л. Сабанеев. Рано оборвалась жизнь двух любимых и чрезвычайно даровитых учеников Танеева — А. Станчинского и Н. Жилыева, которые не успели в полной мере реализовать свой талант. Можно с уверенностью утверждать, что Танеев явился основателем московской музыкально-теоретической научной традиции. Достаточно сказать, что такие «магистральные» направления отечественной научной мысли, как историзм, функциональная теория гармонии и формы, концепции ладового ритма и метротектонизма сформировались, главным образом, силами учеников и последователей Танеева. Кроме того, важнейший танеевский принцип связанности научного исследования с практикой музыкальной композиции стал для московской музыкально-теоретической традиции основополагающим.

Конспективно излагая во вступлении к «Подвижному контрапункту строгого письма» 400-летнюю историю стилей европейской музыки, Танеев говорит о контрапункте, гармонии и форме как о неразделимых компонентах музыкальной композиции. По его глубокому убеждению, без осмысления специфики лада и гармонии невозможно ни знание контрапункта, ни владение формой.

¹⁰ За 350 лет до Танеева глубоко почитаемый им Царлино многозначительно назвал одну из глав своего трактата следующим образом: «Об обманчивости чувств и что суждение нельзя составлять только с их помощью, но нужно присоединять к ним рассудок» (см. [19, 140]).

Соответственно, без глубокого понимания эволюции техники композиции немислимы рассуждения об истории музыки. Как, впрочем, и наоборот: без знания исторических судеб музыкальных стилей занятия теорией могут превратиться в абстракцию. По воспоминаниям Яворского, «Танеев много и упорно работал в области обоснования композиторского мышления. <...> Это постоянное сличение бывшего и того, что есть сейчас в действительности, с течением времени как будто возрастало» [24, 85].

В стройной системе рассуждений Танеева поражает пронизательность: не будучи сам сторонником эмансипации диссонанса и отказа от функциональной тональности, он точно предсказал направление дальнейшей эволюции композиции XX века, — во всяком случае, его первой половины. Здесь он проявил себя не столько как музыкант, сколько как ученый: как музыканта его возмущал даже Вагнер с его хроматизированной тональной гармонией¹¹. От отсутствия тональности в эпоху полифонии строгого стиля и ее формирования в барочном письме через расцвет тональной композиции и классических крупных форм к размыванию тональности и исчерпанности ресурсов гармонии при усилении позиций контрапункта в музыке рубежа XIX–XX веков, — таким видится Танееву круг эволюции композиторского письма в период, охватывающий без малого половину второго тысячелетия¹².

Танеев еще не мог себе представить ни грандиозного масштаба перемен в музыкальной культуре будущего, ни закономерного итога этих перемен — расщепления более или менее единой культуры на «сто музык нашего времени»¹³. Но как чуткий ученый-историк, вооруженный познанием теории, он точно уловил далеко идущую тенденцию — новое сближение музыки с наукой, как с музыкальной, так и с естественной. Во времена Танеева это могло выразиться лишь в приложении алгебры к контрапункту и в метафорическом уподоблении музыкального сочинения живому организму, но через полвека привело к тесному переплетению композиторских и инженерных функций в техниках композиции II Авангарда. Можно заключить, что вектор, найденный Танеевым, оказался правильным.

Свое видение музыкально-исторической перспективы Танееву удалось передать своим ученикам. Например, в критических статьях Ю. Энгеля встречаются удивительно точные и дальновидные рассуждения об исторической смене приоритетных техник композиции и грядущем господстве такого параметра композиции как тембр. Так, в статье о кантате Танеева «По прочтении псалма» есть такое отступление обобщающего характера: «Эволюция музыки прошла через грандиозные фазисы: господство контрапункта сменилось господством мелодии, затем гармонии, и ныне как будто намечается в тумане будущего новый фазис: царство тембра, звуковых красок» [разрядка моя. — И. С.] [23, 409].

Историческая изменчивость норм музыкальной композиции, очевидная для Танеева как ученого и композитора, легла в основу преподавательского метода Танеева-учителя. Идея обучения путем практического освоения исторических стилей возникла у него, по-видимому, не без влияния Г. А. Лароша [9, 234–235]. Танеев полагал, что результатом обучения должно стать не только знание

¹¹ По свидетельству Л. Сабанеева, вагнеровский «Тристан» удостоился у Танеева таких определений как «гадость» и «пакостный хроматизм» [12, 15].

¹² Любопытно, что позиция Танеева во многом совпадает с точкой зрения Веберна на значение тональной гармонии и контрапункта в разные периоды истории западноевропейской музыки [4, 30].

¹³ См. [18, 17]. Холопов ссылается на термин М. Проснякова (1989).

музыки, но и умение ее сочинять. К тому же, подтверждение своей точки зрения он нашел в учебнике форм Л. Бусслера, который переводил (см. [3]), а также в «Учении о композиции» А. Б. Маркса [25]. Танеев советовал ученикам наиболее тщательно работать над темами и даже заранее заготавливать тематический материал для крупных форм. «Заготовлены ли у Вас темы к сонате?» — спрашивал он перед экзаменом. — «Разве темы можно произвольно готовить? Ведь они обыкновенно сами приходят в голову», — недоумевал ученик. — «Хорошо, если они сами приходят в голову, но представьте себе, что они придут Вам в голову на другой день после экзамена?» [13, 134].

Для Танеева не существовало «музыки вообще»: любое сочинение рассматривалось им как проявление индивидуального стиля, принадлежавшего определенной эпохе. Разъясняя ученикам гармонические или контрапунктические правила, он неизменно упоминал и многочисленные исключения, почерпнутые у мастеров прошлого: таким образом получался «свод правил с исключениями» [24, 105–106].

По словам Глиэра, Танеев любил повторять: «Ищите истины!», что означало поиски секретов мастерства во всей музыкальной литературе [14, 320–321]. Между тем, он стремился облегчить ученику путь к постижению премудростей композиции, давал немало конкретных «технологических» рекомендаций, особенно — в области контрапункта¹⁴. Знаменательно, что и «Подвижной контрапункт строгого письма» Танеев создавал с методической целью, надеясь разъяснить «многое из того, что в области контрапункта до сих пор казалось запутанным и таинственным» (цит. по: [5, 70–71]).

Суть научно-методической традиции, заложенной Танеевым, точно сформулировал Энгель. В статье «Памяти С. И. Танеева» он писал: «Обычно приемы преподавания “теории композиции” сводились во время оно <...> к практическому усвоению известного ряда классических норм гармонии, голосоведения, формы. <...> Нормы эти прикладным путем усваиваются учеником как нечто самоовлеющее, как бы висящее вне времени и пространства. Сергей Иванович, наоборот, прежде всего раскрывал глаза ученику на закон исторической преемственности в эволюции музыки; на необходимость — в силу этого — практического усвоения всех основных фаз этой эволюции <...>. Его класс контрапункта, фуги, форм заставлял ученика как бы на самом себе проделывать и переживать весь исторический процесс эволюции музыки <...>» [23, 68–69].

Минуло более ста лет с того момента, как Сергей Иванович Танеев ушел из Московской консерватории. Теперь, в начале XXI века, мы вправе утверждать, что его система преподавания продолжает жить в консерваторских теоретических курсах. Разумеется, история внесла в учебный процесс свои коррективы: увеличилось число дисциплин, разросся объем научной и художественной информации, расширилась сфера лекционных занятий, получила распространение заочная форма обучения и т. д. Однако такие танеевские принципы композиторского и музыковедческого образования, как историко-стилистическая ориентация, практическая направленность, универсальность (многопрофильность), систематичность, не устарели; варьируются лишь конкретные формы их проявления и взаимодействия.

Не устаревает и «человеческий фактор»: влияние учителя бывает ощутимо тогда, когда он, помимо мастерства, обладает, подобно Танееву, нравственным

¹⁴ Например, в письмах к Станчинскому Танеев подробно излагает всю последовательность написания фуги в свободном стиле и уверяет ученика в том, что при следовании данным советам «выполнение фуги будет нетрудною работою» [14, 348].

авторитетом, великодушием, отзывчивостью. Не случайно скупой на слова Рахманинов после смерти своего учителя написал: «Для всех нас, его знавших и к нему стучавшихся, это был высокий судья, обладавший <...> мудростью, справедливостью, доступностью, простотой. Образец во всем, в каждом деянии своем, ибо что бы он ни делал, он делал только хорошо. Своим личным примером он учил нас, как жить, как мыслить, как работать, даже как говорить <...>. На устах его были только нужные слова. Лишних, сорных слов этот человек никогда не произносил... И смотрели мы все на него как-то снизу вверх <...>. Его советами, указаниями дорожили все. Дорожили потому, что верили. Верили же потому, что, верный себе, он и советы давал только хорошие. <...> В своих отношениях к людям он был непогрешим, и я твердо уверен, что обиженных им не было, не могло быть и не осталось» [11, 68–69].

Использованная литература

1. Арзаманов Ф. С. И. Танеев — преподаватель курса музыкальных форм. М.: Музгиз, 1963. 118 с.
2. Бобылев Л. История и принципы композиторского образования в первых русских консерваториях (1862–1917). М.: МГК, 1992. 164 с.
3. Бусслер Л. Учебник форм инструментальной музыки, изложенный в 33 задачах. Перевод с немецкого Н. Кашкина и С. Танеева. М.: Издательство П. Юргенсона, 1884. 186 с.
4. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М.: Музыка, 1975. 73 с.
5. Корабельникова Л. Новые материалы о Танееве // Советская музыка. 1959. №9. С. 70–73.
6. Корабельникова Л. Танеев о воспитании композиторов // Советская музыка. 1960. №9. С. 91–95.
7. Корабельникова Л. С. И. Танеев в Московской консерватории. М.: Музыка, 1974. 149 с.
8. Корабельникова Л. Творчество С. И. Танеева. М.: Музыка, 1986. 296 с.
9. Ларош Г. Собрание музыкально-критических статей: в 2 т. Т. I. М.: Типо-литография Т-во И. Н. Кушнеров и Ко, 1913. XII, 391 с.
10. Московская консерватория 1866–1966. М.: Музыка, 1966. 726 с.
11. Рахманинов С. Литературное наследие: в 3 т. Т. I. М.: Советский композитор, 1978. 648 с.
12. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика–XXI, 2000. 390 с.
13. Савенко С. Сергей Иванович Танеев. М.: Музыка, 1984. 174 с.
14. С. И. Танеев. Материалы и документы. Т. I. М.: Издательство Академии наук СССР, 1952. 355 с.
15. Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. М.: Музгиз, 1959. 384 с.
16. С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия / Сост. Ф. Арзаманов и Л. Корабельникова. М.: Музыка, 1967. 164 с.
17. Танеев С. Дневники: в 3 кн. М.: Музыка, 1981–1985. 333, 430, 560 с.
18. Холопов Ю. О сущности музыки // Юрий Николаевич Холопов и его научная школа / Ред.-сост. В. Ценова. М.: МГК, 2003. С. 6–17.
19. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы. М.: Композитор, 2006. 632 с.
20. Чайковский П. Переписка с Н. Ф. фон Мекк: в 3 т. Т. III. М.: Academia, 1936. 682 с.
21. Чайковский П., Танеев С. Письма. М.: Госкультпросветиздат, 1951. 555 с.
22. Энгель Ю. С. И. Танеев как учитель // С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия. М.: Музыка, 1967. С. 55–83.
23. Энгель Ю. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке 1898–1918. М.: Советский композитор, 1971. 524 с.
24. Яворский Б. Из «Воспоминаний о Сергее Ивановиче Танееве» // С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия. М.: Музыка, 1967. С. 84–120.
25. Marx A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch: 4 Bde. Lpz.: Breitkopf & Hartel, 1837–1847. 507 S., 608 S., 578 S., 625 S.