

Зоран Божанић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

О МУЗИЧКОЈ ДЕЛАТНОСТИ ТАЊЕЈЕВА И ЊЕГОВОМ ИСТРАЖИВАЊУ КОНТРАПУНКТА

У чланку је размотрена уметничка, педагошка и научна делатност Сергеја Ивановича Тањејева. С обзиром на то да у нашој музичко-теоријској литератури ова проблематика није довољно изучена, циљ је да се сагледавањем разних аспеката Тањејевљевог рада, са посебним акцентом на научно истраживање контрапункта, истакне његова велика улога у процесу развоја руске музичке културе.

Кључне речи: Сергеј Иванович Тањејев, композиција, пијанизам, педагогија, теорија покретног контрапункта

Сергеј Иванович Тањејев (Сергей Иванович Танеев), један од најзначајнијих представника руске музике краја XIX и почетка XX века, у свом стваралаштву, на веома особен начин, објединио је делатност композитора, пијанисте, педагога, научника. Но, без обзира на овакву слојевитост његових интересовања, он је у свакој од наведених области достигао изузетне резултате, дајући велики допринос историји развоја руске музичке културе.

Ученик Петра Иљича Чајковског (Петр Иљич Чайковский), чије је стваралаштво веома поштовао и често јавно глорификовао, у сопственом уметничком раду Тањејев није био само привржен настављању традиција, већ је у руску музику уносио и веома особене, индивидуалне стваралачке приступе. У његовом богатом композиторском опусу заступљени су многи музички жанрови, својствени времену у којем је стварао. Осим тога, Тањејев је и творац специфичног типа кантате, по одређењу Лјудмиле Корабельникове (Людмила Зиновьевна Корабельникова) – лирско-филозофског карактера, која није типична за епоху музичког романтизма, и није добила утеловљење у стваралаштву руских композитора XIX века.¹

1 Упор. Людмила Корабельникова: *Творчество С. И. Танеева; Историко-стилистическое исследование*, Музыка, Москва, 1986, 46.

Музички језик Тањејева почива на широком спектру разних утицаја – од старих, ренесансних музичких образаца, па све до уметничких тенденција, манифестованих крајем XIX и почетком XX века, при чему интонације руског музичког фолклора заузимају посебно место. Прожимање таквих, често поларно супротних елемента, даје музици специфичну димензију, уникатну за уметнички контекст Тањејевљевог времена. Остваривање њиховог обједињавања, повезано са спецификом кристализације композиторског стила, Владимир Протопопов (Владимир Васильевич Протопопов) образлаже следећим речима:

„Уопштавања тако различитих музичко-стилских праваца, могуће је било достигнути само на основу коришћења и прераде тих општих момената, који постоје међу тим правацима. То је Тањејев и учинио, изградивши, на тај начин, свој целовит, заокружен музички стил.“²

Још на почетку уметничког деловања, композитор је уочио проблем националног у уметничкој музици своје земље, као и неопходност стварања руске музичке културе, особене националне композиторске школе. Зато су модалитети реализације његових уметничких замисли били подређени управо овом циљу. У том контексту, веома су интересантни композиторски ставови, записани 1879. године:

„Задатак сваког руског композитора заснива се на томе, да помогне изградњу националне музике. Историја западне музике даје нам одговор на питање, шта би поводом тога требало урадити: прикључити руској песми такав начин мишљења, који је био прикључен песми западних народа (...). Почети од елементарних контрапунктских форми, прелазити ка сложенијим, изградити форму руске фуге, и тада преостаје само један корак до сложених инструменталних форми.“³

Из ове својеврсне „уметничко-теоријске декларације“⁴, јасније се могу сагледати разлози који су имплицирали Тањејевљево велико интересовање за фолклорну мелодику и изражене интенције ка њеној уметничкој транспозицији. Укорењивање професионалног стваралаштва на националној основи,⁵ композитор је често реализовао уз помоћ полифоне технике. Управо је идеја тзв. „руске

2 Владимир Протопопов: „О тематизме и мелодике С. И. Танеева“, *Советская музыка*, № 7, Москва, 1940, 49.

3 Упор. Светлана Савенко: *Сергей Иванович Танеев*, Музыка, Москва, 1985, 52.

4 Упор. Людмила Корабельникова: „Заметки о творчестве“, *Советская музыка*, № 8, Москва, 1977, 112.

5 Упор. Галима Аминова: „Философия музыки кантат С. И. Танеева“, *Вестник Красноярского государственного университета*, № 3, Красноярск, 2005, 50.

полифоније“; актуелна још од времена Михаила Ивановича Глинке (Михаил Иванович Глинка), нашла своје отеловљење и уметничку разраду у делима Тањејева, где је постала најважније средство развоја музичког материјала и значајан фактор приликом конституисања музичке форме. То је имало за последицу асимилацију наслеђа великих композитора прошлости, откривање унутрашњих законитости у њиховим полифоним делима, својеврсну ретроспективност сопственог музичког израза. Многа музичка питања, како то правилно истиче музиколог Григориј Бернандт (Григорий Борисович Бернандт), „Тањејев је разматрао кроз ‘магичну призму’ полифонизма“⁶ и у њему налазио кључ истинске композиционе технике. Руска народна песма била је, по мишљењу Тањејева, само „сиров материјал“, који би требало развити уз помоћ општих, непроменљивих закона полифоније, који су исти за све народе.⁷

Може се основано претпоставити да се управо из ових разлога композитор одређено време интензивно бавио и израдом разних контрапунктских вежби. Од друге половине 1870. године овакви радови развијали су се у неколико праваца; они су могли бити реализовани у стилу музике ренесансне епохе (у том контексту, за основу музичке композиције, осим католичких коришћене су и православне црквене мелодије), рађени с циљем усавршавања одређене сложене контрапунктске технике, у виду полифоних обрада народних песама, вишегласних хорских композиција.⁸ У писму, упућеном Петру Иљичу Чајковском, Тањејев саопштава следеће:

„Одређено време бавио сам се писањем задатака на мелодије из црквених збирки; желео бих да током времена на ове кантус фирмусе напишем нешто прилично добро, што се може извести не као контрапунктски задатак, већ као композиција. (...) Зашто све то радим? Просто зато, јер хоћу да постанем композитор.“⁹

Тањејев је био и изврстан пијаниста. Рано постигавши зрелост у сфери извођачке уметности, још као ученик Николаја Рубинштейна (Николай Григорьевич Рубинштейн), готово читавог живота водио је концертну делатност, која се манифестовала како у Русији, тако и изван њених граница. Оваква Тањејевљева уметничка активност

6 Григорий Бернандт: „Черты личности“, *Советская музыка*, № 8, Москва, 1977, 102.

7 Упор. Юрий Келдыш: *История русской музыки – часть шреетья*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1954, 140.

8 Њихова количина била је огромна; нпр. задаци реализовани у тзв. строгом стилу обухватили су 32 фуге, око 140 вежби написано је на мелодије руских народних песама, које су имале функцију кантус фирмуса итд. Упор. Людмила Корабельникова: *Творчество С. И. Танеева*, нав. дело, 38.

9 Упор. Светлана Савенко: нав. дело, 56.

Зоран Божанић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

О МУЗИЧКОЈ ДЕЛАТНОСТИ ТАЊЕЈЕВА И ЊЕГОВОМ ИСТРАЖИВАЊУ КОНТРАПУНКТА

У чланку је размотрена уметничка, педагошка и научна делатност Сергеја Ивановича Тањејева. С обзиром на то да у нашој музичко-теоријској литератури ова проблематика није довољно изучена, циљ је да се сагледавањем разних аспеката Тањејевљевог рада, са посебним акцентом на научно истраживање контрапункта, истакне његова велика улога у процесу развоја руске музичке културе.

Кључне речи: Сергеј Иванович Тањејев, композиција, пијанизам, педагогија, теорија покретног контрапункта

Сергеј Иванович Тањејев (Сергей Иванович Танеев), један од најзначајнијих представника руске музике краја XIX и почетка XX века, у свом стваралаштву, на веома особен начин, објединио је делатност композитора, пијанисте, педагога, научника. Но, без обзира на овакву слојевитост његових интересовања, он је у свакој од наведених области достигао изузетне резултате, дајући велики допринос историји развоја руске музичке културе.

Ученик Петра Иљича Чајковског (Петр Иљич Чайковский), чије је стваралаштво веома поштовао и често јавно глорификовао, у сопственом уметничком раду Тањејев није био само привржен настављању традиција, већ је у руску музику уносио и веома особене, индивидуалне стваралачке приступе. У његовом богатом композиторском опусу заступљени су многи музички жанрови, својствени времену у којем је стварао. Осим тога, Тањејев је и творац специфичног типа кантате, по одређењу Лјудмиле Корабельникове (Людмила Зиновьевна Корабельникова) – лирско-филозофског карактера, која није типична за епоху музичког романтизма, и није добила утеловљење у стваралаштву руских композитора XIX века.¹

1 Упор. Людмила Корабельникова: *Творчество С. И. Танеева; Историко-стилистическое исследование*, Музыка, Москва, 1986, 46.

Музички језик Тањејева почива на широком спектру разних утицаја – од старих, ренесансних музичких образаца, па све до уметничких тенденција, манифестованих крајем XIX и почетком XX века, при чему интонације руског музичког фолклора заузимају посебно место. Прожимање таквих, често поларно супротних елемента, даје музици специфичну димензију, уникатну за уметнички контекст Тањејевљевог времена. Остваривање њиховог обједињавања, повезано са спецификом кристализације композиторског стила, Владимир Протопопов (Владимир Васильевич Протопопов) образлаже следећим речима:

„Уопштавања тако различитих музичко-стилских праваца, могуће је било достигнути само на основу коришћења и прераде тих општих момената, који постоје међу тим правацима. То је Тањејев и учинио, изградивши, на тај начин, свој целовит, заокружен музички стил.“²

Још на почетку уметничког деловања, композитор је уочио проблем националног у уметничкој музици своје земље, као и неопходност стварања руске музичке културе, особене националне композиторске школе. Зато су модалитети реализације његових уметничких замисли били подређени управо овом циљу. У том контексту, веома су интересантни композиторски ставови, записани 1879. године:

„Задатак сваког руског композитора заснива се на томе, да помогне изградњу националне музике. Историја западне музике даје нам одговор на питање, шта би поводом тога требало урадити: прикључити руској песми такав начин мишљења, који је био прикључен песми западних народа (...). Почети од елементарних контрапунктских форми, прелазити ка сложенијим, изградити форму руске фуге, и тада преостаје само један корак до сложених инструменталних форми.“³

Из ове својеврсне „уметничко-теоријске декларације“⁴, јасније се могу сагледати разлози који су имплицирали Тањејевљево велико интересовање за фолклорну мелодику и изражене интенције ка њеној уметничкој транспозицији. Укорењивање професионалног стваралаштва на националној основи,⁵ композитор је често реализовао уз помоћ полифоне технике. Управо је идеја тзв. „руске

2 Владимир Протопопов: „О тематизме и мелодике С. И. Танеева“, *Советская музыка*, № 7, Москва, 1940, 49.

3 Упор. Светлана Савенко: *Сергей Иванович Танеев*, Музыка, Москва, 1985, 52.

4 Упор. Людмила Корабельникова: „Заметки о творчестве“, *Советская музыка*, № 8, Москва, 1977, 112.

5 Упор. Галима Аминова: „Философия музыки кантат С. И. Танеева“, *Вестник Красноярского государственного университета*, № 3, Красноярск, 2005, 50.

полифоније“; актуелна још од времена Михаила Ивановича Глинке (Михаил Иванович Глинка), нашла своје отеловљење и уметничку разраду у делима Тањејева, где је постала најважније средство развоја музичког материјала и значајан фактор приликом конституисања музичке форме. То је имало за последицу асимилацију наслеђа великих композитора прошлости, откривање унутрашњих законитости у њиховим полифоним делима, својеврсну ретроспективност сопственог музичког израза. Многа музичка питања, како то правилно истиче музиколог Григориј Бернандт (Григорий Борисович Бернандт), „Тањејев је разматрао кроз ‘магичну призму’ полифонизма“,⁶ и у њему налазио кључ истинске композиционе технике. Руска народна песма била је, по мишљењу Тањејева, само „сиров материјал“, који би требало развити уз помоћ општих, непроменљивих закона полифоније, који су исти за све народе.⁷

Може се основано претпоставити да се управо из ових разлога композитор одређено време интензивно бавио и израдом разних контрапунктских вежби. Од друге половине 1870. године овакви радови развијали су се у неколико праваца; они су могли бити реализовани у стилу музике ренесансне епохе (у том контексту, за основу музичке композиције, осим католичких коришћене су и православне црквене мелодије), рађени с циљем усавршавања одређене сложене контрапунктске технике, у виду полифоних обрада народних песама, вишегласних хорских композиција.⁸ У писму, упућеном Петру Иљичу Чајковском, Тањејев саопштава следеће:

„Одређено време бавио сам се писањем задатака на мелодије из црквених збирки; желео бих да током времена на ове кантус фирмусе напишем нешто прилично добро, што се може извести не као контрапунктски задатак, већ као композиција. (...) Зашто све то радим? Просто зато, јер хоћу да постанем композитор.“⁹

Тањејев је био и изврстан пијаниста. Рано постигавши зрелост у сфери извођачке уметности, још као ученик Николаја Рубинштейна (Николай Григорьевич Рубинштейн), готово читавог живота водио је концертну делатност, која се манифестовала како у Русији, тако и изван њених граница. Оваква Тањејевљева уметничка активност

6 Григорий Бернандт: „Черты личности“, *Советская музыка*, № 8, Москва, 1977, 102.

7 Упор. Юрий Келдыш: *История русской музыки – часть шреетья*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1954, 140.

8 Њихова количина била је огромна; нпр. задаци реализовани у тзв. строгом стилу обухватили су 32 фуге, око 140 вежби написано је на мелодије руских народних песама, које су имале функцију кантус фирмуса итд. Упор. Людмила Корабельникова: *Творчество С. И. Танеева*, нав. дело, 38.

9 Упор. Светлана Савенко: нав. дело, 56.

имала је изражене просветитељске циљеве; често су његов репертоар сачињавале композиције, ретко извођене на концертним подијумима. С друге стране, посебан акценат био је постављен на пропаганду клавирског стваралаштва руских аутора, посебно Чајковског и Аренског (Антон Степанович Аренский), чија је многа дела и премијерно извео.

О карактеристикама извођачке уметности Тањејева и његовим пијанистичким способностима, најбоље сведочи део рецензије из 1875. године, коју је Чајковски написао поводом интерпретације *Концертна у де молу* Јоханеса Брамса (Johannes Brahms):

„Осим чистоће и техничке снаге, осим тонске елеганције и fine лакоће у извођењу пасажа, господин Тањејев је све изненадио зрелошћу разумевања, самосвојношћу, спокојном објективношћу приликом доношења идеје извођеног дела.“¹⁰

Дакле, поред наглашеног виртуозитета и изузетне музикалности, Тањејевљеви савременици у његовом свирању видели су и висок степен рационалности, осмишљености звучања. Управо такав приступ интерпретацији, чини се, у складу је са уметничком личношћу овог музичара, његовим интенцијама да својим интелектом продре у сваки детаљ музике којом се бавио – било да се радило о њеном стварању, теоријском истраживању или извођачком осмишљавању. У том контексту, његов савременик, музиколог Василиј Јаковљев (Василий Васильевич Яковлев) истиче следеће: „Сваки Тањејевљев наступ (...) готово да је било уметнички оформљено истраживање Моцартовог, Баховог стила. У томе је његова снага, отуда потиче стабилан успех Тањејева као пијанисте.“¹¹ Слична запажања износи и Болеслав Јаворски (Болеслав Леопольдович Яворский): „То је био убеђен активни мислилац, који је спознао сваки тренутак у процесу свог извођачког темпераментно-емоционалног мишљења.“¹²

Сергеј Иванович Тањејев има велику заслугу за формирање система високошколског музичког образовања у Русији. Рад на Московском конзерваторијуму, где је предавао композицију, клавир, готово све најважније музичко-теоријске дисциплине (контрапункт, хармонију, музичку форму, оркестрацију) – јасно одсликава ширину његовог познавања музике. Као директор ове установе

10 Упор. Татьяна Хопрова: *Сергей Иванович Танеев*, Музыка, Ленинград, 1980, 25–26.

11 Исто, 29.

12 Болеслав Яворский: „Из воспоминаний о С. И. Танееве“, *Советская музыка*, № 3, Москва, 1948, 59.

(1885–1889), корекцијом наставних програма знатно је унапредио квалитет предавања, посебно теоријских предмета.

Тањејев је био изузетно посвећен свом педагошком раду. Тако, приређивао је приватне часове ученицима који, из одређених разлога, нису могли да буду у његовој класи. Иако им је посвећивао огромну количину времена, он никада није узимао новац за такву наставу; то је био чврсто постављен принцип, којим се руководио до краја живота. Из овога се јасније може извести етички и морални облик Тањејева-педагога, коме је учење других била веома одговорна обавеза, са високо постављеним циљевима, лишена сваких спољашњих утицаја.

Као личност изузетно великог ауторитета, Тањејев је извршио велики утицај на формирање уметничких ставова својих многобројних ученика. То се није манифестовало „у слепом опонашању стила мајстора, већ у дубоком усвајању његових стваралачких принципа.“¹³ На ову битну одлику Тањејевљевог педагошког рада указује и Борис Асафјев (Борис Владимирович Асафјев):

„Као педагог, Тањејев је умео тако плодотворно да усмерава рад својих ученика, да нико од њих није изгубио своју индивидуалност и није га површно опонашао. То се догађало, вероватно због тога, што је у основи Тањејевљевих предавања лежао рационално заснован систем, а не лични афинитети, поступци и навике; строго проверени принципи композиције, а не само из праксе добијене норме.“¹⁴

Рационална основа, својствена Тањејевљевом педагошком систему, никада није залазила у апстракцију; она је заснована на музичком стваралаштву, које је било главни покретач и стабилан ослонац свих теоријских уопштавања.

Тањејев је своја предавања организовао другачије од установљених наставних метода. Музика је сагледавана кроз призму историјског развоја, условљавајући почетно изучавање контрапункта строгог стила, затим слободног, на крају музичке форме (редоследом усклађеним са њеном еволуцијом). Овакав метод је, по речима Јулија Енгеља (Юлий Дмитриевич Энгель), „приморавао ученика да (...) преживљава целокупни историјски процес еволуције музике.“¹⁵ Ово запажање логично се надовезује на раније изложене Тањејевљеве ставове, поводом примарних задатака руских композитора; они би требало да овладају свим стадијумима развоја

13 Рейнгольд Глиэр: „Воспоминания о С. Танееве“, *Советская музыка*, № 7, Москва, 1955, 41.

14 Борис Асафјев: *Русская музыка – XIX и начало XX века*, Музыка, Ленинград, 1979, 178.

15 Упор. Татьяна Хопрова: нав. дело, 32.

западноевропске музичке културе, како би, на таквим основама, изградили националну музику. Наравно, то није подразумевало „слепо“ опонашање искристалисаних композиционих норми и већ установљених принципа. Нове форме, по мишљењу Тањејева, могу заживети само уколико „нису пронађене насилним путем, већ су резултат непосредног унутрашњег осећаја уметника, одухотворене (...) инспирацијом.“¹⁶

Веома је значајна још једна сфера интересовања Сергеја Ивановича Тањејева – његова научна делатност. Са њом је руска теоријска музикологија стала на чврсту основу.¹⁷ Тањејев се критички односио према великом броју, често емпиријски установљених правила у музичкој теорији; он је кроз своја аналитичка истраживања тежио да открије унутрашње логичке законитости, садржане у основи разних сложених композиционих поступака.

С друге стране, за Тањејевљев аналитички ум није било важно само правилно разумевање композиционе технике у делима великих композитора прошлости, већ и сагледавање начина којима су они достизали своје велико уметничко мајсторство. Тако је, у Салцбургу 1911. године, након анализе рукописа младог Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart) изложио преглед методике рада током композиторовог изучавања контрапункта, у чланку *Садржај свеске В. А. Моцарта са вежбама у строгом контрапунктском стилу, написаним под руковођењем његовог оца*.¹⁸ Овде Тањејев наступа као научник-текстолог, један од првих у Русији.

Веома су особена и Тањејевљева етномузиколошка истраживања. Путовање у оквиру научне експедиције која је боравила на Северном Кавказу, 1885. године, резултирало је објављивањем чланка *О музици горштакских татара* – првог теоријског рада посвећеног музичком фолклору овог поднебља.¹⁹ Његова делатност у овој области, манифестовала се и у оквиру Московске музичко-етнографске комисије, чији је био активни сарадник.

Област полифоније – централна је тема Тањејевљевих научних истраживања. Он је у контрапункту строгог стила видео снажно средство развоја композиционе технике. Овим поводом

¹⁶ Юрий Келдыш: нав. дело, 137.

¹⁷ Упор. Борис Асафьев: нав. дело, 271.

¹⁸ *Der Inhalt des Arbeitsheftes von W. A. Mozarts eigenhändig geschriebenen Übungen mit den Unterweisungen durch seinen Vater im strengen Kontrapunkt und reinen Satz (41 Blätter Querformat gebunden)*. Verfasst vom S. I. Tanejew, Salzburg, 1914. Упор. Людмила Корабельникова: „Танеев Сергей Иванович“, в Юрий Келдыш (ред.): *Музыкальная энциклопедия*, Советская энциклопедия, Москва, 1981, 421.

¹⁹ „О музыки горских татар“, у чланку: Иван Ивановов и Максим Ковалевский: „У подношвы Эльбруса“, *Вестник Европы*, кн. 1, Москва, 1886. Упор. Исто, 421.

Јуриј Кељдиш (Юрий Всеволодович Келдыш) саопштава следеће: „Полифонија строгог стила представља за Тањејева основу основе композиторског мајсторства, у њој је он налазио израз (...) елементарних формула музичке логике.“²⁰ Она је за композитора била и више од саме технике, јер је, према констатацији Григорија Бернандта „у вишем и савршенијем њеном поимању способна да се претвори из техничке категорије, у категорију естетичку и етичку.“²¹ Зато је посебно интересантно узајамно прожимање стваралачке и теоријске делатности Тањејева; јер је полифоничност музичког мишљења једна од битних карактеристика његовог музичког стваралаштва; јер су знање и примена разних контрапунктских поступака, свакако резултат упорног и веома детаљног теоријског рада. Веома сложени елементи контрапунктске технике, дубоко изучени и научно постављени, не искључују „живо, слободно стваралаштво у делатности Тањејева-композитора, који у непосредном стваралачком тражењу налази, изнова и садржајно-конкретно 'открива' појаве и закономерности, које служе основом за уопштавања Тањејева-теоретичара.“²²

Специфичне црте рационалности, интелектуализма у развоју музичке мисли, које се често приписују стваралаштву Тањејева, управо су условљене композиторском честом стваралачком интерпретацијом образаца старих мајстора полифоније. Ову значајну карактеристику, Михаил Михајлов (Михаил Кесаревич Михайлов) образлаже на следећи начин:

„Полифонија је одговарала и Тањејевљевом стремљењу ка рационалном осмишљавању свог стваралачког процеса, и његовом методу посредног интелектуалног утеловљења музичког садржаја.“²³

Изузетно сложени контрапунктски поступци, која су, свакако, својеврсни резултат и научне делатности Тањејева, учачају се у многим делима овог композитора. На основу његових вокално-инструменталних композиција, сагледаћемо само неколико таквих музичких ситуација, из којих се може запазити уметничка импликација композиторовог теоријског изучавања контрапунктске технике прошлих векова. Тако, нпр. својеврсни оркестарски интерлудијум, из трећег става кантате *Јован Дамаскин*, наведен

20 Юрий Келдыш: нав. дело, 136.

21 Григорий Бернандт: нав. дело, 102.

22 Галина Савоскина: „Заметки о стиле Шестого квартета С. И. Танеева“, *Спираници истории русской музыки*, Музыка, Ленинград, 1973, 85–86.

23 Михаил Михайлов: „О классицистских тенденциях в музыке XIX–начала XX века“, *Этюды о стиле в музыке*, Музыка, Ленинград, 1990, 210.

у наредном примеру, представља четворогласни кружни канон (*canon per tonus*), иначе, изузетно ретку појаву у музичкој литератури:

Пример 1

Сергеј Тађејев: *Јован Дамаскин*



Тађејев је, имајући у виду управо ову кантату, узајамну везу између примењених контрапунктских поступака и својих теоријских истраживања навео у писму упућеном Чајковском. У њему се наглашава да „контрапунктске 'запетљаности' не сметају музици да буде привлачна за слушаоце и производи на њих јак утисак.“²⁴ Истичући важност такве технике, композитор на крају саопштава следеће: „Да се нисам после завршетка Конзерваторијума бавио контрапунктом, никада не бих могао да напишем наведену кантату.“²⁵

У кантати *Након чишћања њсалма*, коју Тамара Леваја (Тамара Николаевна Левая) карактерише као „грандиозну енциклопедију фуге“,²⁶ контрапунктска техника приближава се идеалима ренесансних и барокних полифоничара. Тако, у другом ставу (трострука фуга са посебним експозицијама тема), учача се веома особен третман имитационе технике. Наиме, уз излагање теме у деоници алта, истовремено се појављује њена аугментирана варијанта у басу; потом се у оквиру вештачке имитације у сопрану, излаже само њен први део, при чему је други хоризонтално померен у десно за један

24 Упор. Светлана Савенко: нав. дело, 62.

25 Исто, 62.

26 Упор. Тамара Левая: *Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи*, Музыка, Москва, 1991, 91.

и по такт, што је компензовано интерполирањем овог мелодијског сегмента у деоницу тенора:

Пример 2

Сергеј Таћејев: *Након чиишања ѿсалма*

Allegro molto

Я соз-дал зем-лю соз-дал во - - -

Я соз-дал зем-лю во - - - ды, я соз-дал зем-лю

О-чер-тил ру-кой, со-здал во - - - ды, я не- бо о-чер-тил

Я соз - дал во - ди, соз-дал зем - -

Следећи пример, из исте кантате, по мишљењу Људмиле Корабельникове, „уникатан је у светској литератури новог времена.“²⁷ По констатацији наведеног музиколога, ово је „у одређеном смислу, композиторски резултат изучавања строгог стила.“²⁸ Наиме, арија алта (пример 3а) на веома специфичан начин има свој наставак у оквиру финалне фуге; њене фразе служе као материјал за поставку четворогласне полифоне хорске фактуре (пример 3б). Другим речима, хоризонтални аспект звучних односа доживљава веома особену трансформацију – претвара се у вертикалу:

Пример 3а

Сергеј Таћејев: *Након чиишања ѿсалма*

a b 4

c d

27 Людмила Корабельникова: нав. дело, 234.

28 Исто, 234.

Пример 36

Сергеј Тањејев: *Након чишања псалма*

Adagio pietoso

С друге стране, педагошка активност битно је условљавала усмереност Тањејевљевих научних истраживања. Његов ученик, Леонид Сабањејев (Леонид Леонидович Сабанеев), саопштава следеће:

„Он је имао свој изграђен систем излагања и низ завршених истраживања из ове области, који су имали за циљ одгонетање тајни старе, необичне технике мајстора тзв. 'фланманске школе'. Ове тајне, сви ови начини израде свих могућих 'загонетних' бескрајних, инверзних и других канона – премештања и осталих испољавања музичко-звучних комбинација, дубоко су занимали логички и конструктивни ум Тањејева.“²⁹

Аналитичко истраживање музике великих полифоничара прошлих векова, откривање општих логичких законитости садржаних у основи њихових сложених контрапунктских поступака, непосредно се манифестовало у Тањејевљевом научном раду под називом *Покрејни конїраїункїї сїрогоџ сїїила*. Аутор је његову израду, у једном писму из 1909. године, окарактерисао као „свој главни музички рад.“³⁰ Изучавање сложене специфике покретног контрапункта, резултирало је формирањем целовитог теоријског система, постављеног на математичким основама. Болеслав Јаворски истиче да је „то први рад који преноси музичку уметност, тј. нешто несвесно, неопипљиво за људски ум, у област науке. То је први

29 Леонид Сабанеев: *С. И. Танеев*, Таир, Париз, 1930, 129.

30 Упор. Людмила Корабельникова: „Новые материалы о С. Танееве“, *Советская музыка*, № 9, Москва, 1959, 70.

теоријски рад, базиран на јасним законима, чија логичка примена и развој прави складну грађевину.³¹

Израда *Покрејиноџ конџрајункџа сџироџоџ сџила* трајала је веома дуго – читавих седамнаест година (1889–1906). Потреба пажљивог осмишљавања методологије рада, изучавање теоријских радова других аутора, анализа музичких дела ренесансних композитора, извођење релевантних закључака и правила – само су неки фактори, који су условљавали Тањејевљево дуготрајно бављење овом материјом. На то упућује и садржај писма послатог Митрофану Бељајеву (Митрофан Петрович Бељевъ), у којем Тањејев истиче следеће:

„Већ други месец радим над својом књигом о сложеном контрапункту. Од раног јутра до вечери удубљујем се у читање старих теоретичара, тражим одговарајуће примере, сваког дана по неколико сати посвећујем изучавању дела Палестрине (Giovanni Pierluigi da Palestrina) итд. Много година осмишљавам ову књигу, појавила ми се јака жеља да је завршим.“³²

Већ при крају свог рада, аутор у дневнику пише следеће:

„Учинио ми се, као да сам изашао на високу кулу и отуда разгледам читаво поље сложеног контрапункта, при томе видим сваку кривину, сваку стазицу, све ми је познато након мог осамнаестогодишњег или деветнаестогодишњег рада над мојом књигом. Мени се чини, да знам о контрапункту то, што други не знају, и видим то, што је од других скривено.“³³

На руском језику, *Покрејини конџрајункџи сџироџоџ сџила* је, три године након његовог завршетка, објавио Митрофан Бељајев.³⁴ Друго издање овог дела, под редакцијом и са уводним чланком Семјона Богатирјева (Семён Семенович Богатырев), појавило се након педесет година.³⁵ Још током припреме за штампу, Тањејев је желео да његов рад буде одштапан и на једном од светских језика. Међутим, превод на енглески језик остварен је тек након смрти композитора.³⁶

31 Упор. Б. Яворский – воспоминания, сказы и письма, том I, Музыка, Москва, 1964, 562.

32 Людмила Корабельникова: нав. дело, 70–71

33 Упор. Светлана Савенко: нав. дело, 144.

34 Упор. Сергей Танеев: *Подвижной контрпункт сџироџоџо писма*, М. П. Бељевъ, Лейпцигъ, 1909.

35 Упор. Сергей Танеев: *Подвижной контрпункт сџироџоџо писма*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1959.

36 Упор. Sergei Taneiev: *Convertible counterpoint in the strict style*, Humphries, Boston, 1962.

С обзиром на то да је у *Покретном контрапункту широког стила* размотрена искључиво специфика тзв. контрастне, слободне полифоније, својеврсни продужетак овог истраживања, али у области имитационе контрапунктске технике, манифестовао се у Тањејевљевом научном раду под називом *Учење о канону*. Аутор, руководећи се већ постављеним принципима у свом претходном делу, веома оригинално, систематично и јасно дефинише нове, веома битне појавне облике покретног контрапункта. Овај рад остао је недокончан; Виктор Бељајев (Виктор Михайлович Беляев) га је, након смрти Сергеја Ивановича Тањејева, припремио за штампу.³⁷

Тањејевљева разрада теорије покретног контрапункта све до данас није изгубила своју актуелност; тако обухватан и систематичан приступ овој проблематици, до сада није реализовано ниједан музички теоретичар. Светлана Савенко, у монографији посвећеној Тањејеву, резултат његових научних достигнућа истиче следећом констатацијом:

„Рад о контрапункту направио је прави прокрет у музичкој науци. (...) То, што је до Тањејева било скуп емпиријских правила, у *Покретном контрапункту* претворило се у складан, математички организован систем. Значај Тањејевљевог рада за музичку теорију може се упоредити са значајем периодног система елемената Мендељејева (Дмитриј Иванович Менделеев) за хемију.“³⁸

Веома сличну констатацију износи и Людмила Корабелњикова:

„Методолошке основе Тањејевљевог дела сведоче о дубокој зрелости његовог научног мишљења. Стварање књиге, која не само да систематизује и описује у композиторској пракси већ постојеће видове покретног контрапункта, већ и оне, који могу постојати и појављивати се у будућности, упоредиво је са стварањем периодног система елемената Д. И. Мендељејева.“³⁹

Тањејев је решење проблема покретног контрапункта нашао у математици; њени основни принципи, показали су се као најподесније средство достизања циља његових истраживања. Важност уплитања тако егзактне науке у сферу проблематике контрапунктске уметности, аутор истиче већ на самом почетку свог рада, наводећи цитат из *Тракийца о сликарству* Леонарда да Винчија (Leonardo da Vinci): „Никакво људско истраживање не може се

37 Упор. Сергей Танеев : *Учение о каноне*, Музсектор Госиздата, Москва, 1929.

38 Светлана Савенко: нав. дело, 142.

39 Людмила Корабелњикова: *Творчество С. И. Танеева*, нав. дело, 246.

сматрати истинском науком, уколико није прошло кроз математичке доказе.⁴⁰ Увођење математичких симбола и елементарних аритметичких операција, резултирало је добијањем врло значајних научних резултата, са великом практичном вредношћу, битно променивши поимање веома сложених контрапунктских комбинација. То је, на одређени начин, својеврсни „алгебарски модел“⁴¹ музике строгог контрапунктског стила.

Захваљујући одабраном методу истраживања, у теорији Тањејева изведена су правила за све могуће видове вертикалних и хоризонталних премештања контрапунктских деоница, чиме су, потенцијално, отворене могућности стварања нових појавних облика покретног контрапункта, до тада нереализованих у музичкој литератури. Ову карактеристику, аутор истиче следећом констатацијом: „Приказ потпуног програма покретног контрапункта доводи до закључка, да је у музичкој литератури био искоришћен само део његових могућих форми. На тај начин, многи од наведених примера (...) први пут су остварени у музици.“⁴² Способност предвиђања, прогнозирања нових могућности, својствена је и другим аспектима овог Тањејевљевог рада. Наиме, бавећи се питањима применљивости своје теорије у условима савремене музике, Тањејев наговештава појаве, које ће уследити тек након неколико деценија, при чему истиче велику снагу полифоније, као значајног интеграционог фактора музичке форме:

„Доследно спровођење принципа, да сваки акорд може да уследи за сваким другим на хроматској основи, лишава хармонију тоналне везе, из ње искључује елементе који рашчлањују музичко дело на одсеке, групишу ситне делове у крупне и повезују све у једну органску целину. (...) За савремену музику, чија хармонија постепено губи тоналну везу, повезујућа сила контрапунктских форми требало би да буде нарочито драгоценна.“⁴³

Испоставило се да је оваква визија путева савремене музике потпуно исправна; делатност многих композитора XX века јасно потврђује ову чињеницу.

40 „Nissuna humana investigatione si po dimandare vera scientia, s'essa non passa per le matematiche dimmostrazioni.“ Упор. Сергей Танеев: *Подвижной контрпункт строгого йисъма*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1959, 5.

41 Упор. Федор Арзаманов: „Современая музыка и Танеев“, *Советская музыка*, № 10, Москва, 1989, 77.

42 Сергей Танеев: нав. дело, 319.

43 Сергей Танеев: нав. дело, 9–10.

Иако на почетку неадекватно прихваћена у Русији,⁴⁴ данас се у овој средини теорија Тањејева сматра фундаменталном у области покретног контрапункта, она је већ деценијама садржана у уџбеницима. Поред тога, код музиколога се уочавају тенденције надградње Тањејевљевих научних достигнућа.

Литература

- Аминова, Галима: „Философия музыки кантат С. И. Танеева“, *Вестник Красноярского государственного университета*, № 3, Красноярск, 2005.
- Арзаманов, Федор: „Современная музыка и Танеев“, *Советская музыка*, № 10, Москва, 1989.
- Асафьев, Борис: *Русская музыка – XIX и начало XX века*, Музыка, Ленинград, 1979.
- Бернандт, Григорий: „Черты личности“, *Советская музыка*, № 8, Москва, 1977.
- Б. Яворский – воспоминания, статьи и письма, том I, Музыка, Москва, 1964.
- Глиэр, Рейнгольд: „Воспоминания о С. Танееве“, *Советская музыка*, № 7, Москва, 1955.
- Яворский, Болеслав: „Из воспоминаний о С. И. Танееве“, *Советская музыка*, № 3, Москва, 1948.
- Корабельникова, Людмила: *Творчество С. И. Танеева; Историко-стилистическое исследование*, Музыка, Москва, 1986.
- Корабельникова, Людмила: „Заметки о творчестве“, *Советская музыка*, № 8, Москва, 1977.
- Корабельникова, Людмила: „Танеев Сергей Иванович“, в Юрий Келдыш (ред.): *Музыкальная энциклопедия*, Советская энциклопедия, Москва, 1981.
- Корабельникова, Людмила: „Новые материалы о С. Танееве“, *Советская музыка*, № 9, Москва, 1959.
- Келдыш, Юрий: *История русской музыки – часть третья*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1954.
- Левая, Тамара: *Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи*, Музыка, Москва, 1991.
- Михайлов, Михаил: „О классицистских тенденциях в музыке XIX–начала XX века“, *Этюды о стиле в музыке*, Музыка, Ленинград, 1990.
- Протопопов, Владимир: „О тематизме и мелодике С. И. Танеева“, *Советская музыка*, № 7, Москва, 1940.
- Сабанеев, Леонид: *С. И. Танеев*, Таир, Париж, 1930.

44 Овакав закључак имплицира податак, да је 1910. године продато 38 његових књига, а следеће – само 14 (почетни тираж – 2000 примерака!). Упор. Светлана Савенко: нав. дело, 139.

- Савенко, Светлана: *Сергей Иванович Танеев*, Музыка, Москва, 1985.
- Савоскина, Галина: „Заметки о стиле Шестого квартета С. И. Танеева“, *Страницы истории русской музыки*, Музыка, Ленинград, 1973.
- Танеев, Сергей: *Подвижной контрпункт строгого письма*, М. П. Беляевъ, Лейпцигъ, 1909.
- Танеев, Сергей: *Подвижной контрпункт строгого письма*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1959.
- Танеев, Сергей: *Учение о каноне*, Музсектор Госиздата, Москва, 1929.
- Taneiev, Sergei: *Convertible counterpoint in the strict style*, Humphries, Boston, 1962.
- Хопрова, Татьяна: *Сергей Иванович Танеев*, Музыка, Ленинград, 1980.

Zoran Božanić

ON TANEYEV'S MUSICAL ENGAGEMENT AND COUNTERPOINT RESEARCH

Summary

Sergei Ivanovich Taneyev's artistic and scientific engagement was to greatly influence the development of the Russian musical culture. His opus contains various genres reflecting a wide specter of influences – ranging from the Renaissance Traditions to the artistic tendencies of his time. Taneyev was a pianist as well, whose performance, besides bearing the qualities of a virtuoso and that of extreme musicality, is also to be attributed a rational component. He greatly contributed to the development of higher music education in Russia of the time. Taneyev's scientific engagement deserves special attention. His research of the Renaissance vocal polyphony yielded the following works: *Imitative Counterpoint in Strict Style* and *Sequel on Canon* where a fully developed theoretical system of imitative counterpoint was meticulously constructed.