

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

Fakulta pedagogická

Katedra hudební kultury

S. Tanějev - Kantáta "Jan z Damašku"

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Anton Dekterov

Učitelství pro střední školy Hv – AK

(2011 – 2012)

Vedoucí diplomové práce: Doc. Mgr. MgA. Jiří Bezděk, Ph.D.

Plzeň 2012

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně pod vedením Doc. Mgr. MgA. Jiřího Bezděka, Ph.D. K jejímu zpracování jsem použil uvedenou literaturu a zdroje.

V Plzni

.....

Poděkování:

Děkuji vedoucímu mé diplomové práce Doc. Mgr. MgA. Jiřímu Bezdě-
kovi, Ph.D. za konzultace, rady a připomínky, které mi poskytoval v průběhu
zpracovávání této práce.

Obsah

Úvod.....	7
1. Životopis Sergeje Ivanoviče Tanějeva.....	8
1.1 Úvod	8
1.2 Mladí a studentská léta S. S. Tanějeva	9
1.3 Léta po absolvování konzervatoře.....	10
1.4 Pedagogické působení na konzervatoři	11
1.5 Spolupráce s českými hudebníky	14
1.6 Poslední roky života	16
2. Hudební řeč Sergeje Tanějeva.....	18
2.1 Úvod	18
2.2 Znaký hudební řeči	19
3. Vokálně-symfonická tvorba S. Tanějeva	21
3.1 Sborová tvorba	21
3.2 Kantáty.....	23
4. Krátký životopis Jana z Damašku.....	27
4.1 Raný život.....	27
4.2 V úřadu	27
4.3 Autorství	28
4.4 Úmrtí.....	28
4.5 Svatý a učitel církve.....	28
5. Okolnosti vzniku kantáty.....	30
5.1 Vznik kantáty	30
5.2 Literární základ kantáty	31
5.3 Hudební základ kantáty.....	32

6.	Rozbor Kantáty „Jan z Damašku“	34
6.1.	Definice formy celé kantáty.	34
6.2.	První věta	34
6.2.1	Úvod	34
6.2.3	Rozbor první věty	35
6.3.	Druhá část. Andante	43
6.3.1.	Úvod	43
6.3.2.	Definice formy.....	43
6.3.3.	Rozbor druhé věty	44
6.4.	Třetí věta. Fuga	45
6.4.1.	Úvod	45
6.4.2.	Definice formy.....	45
6.4.3.	Rozbor třetí věty	45
	Závěr.....	53
	Seznam použité literatury a zdrojů informací.....	54
	Resumé.....	56
	Резюме.....	57
	Seznam příloh.....	58
A)	Obrazová příloha	59
B)	Notová příloha	62

Úvod

Sergej Tanějev patří mezi uznávané ruské hudební skladatele přelomu devatenáctého a dvacátého století. Byl výborným hudebníkem, skladatelem a učitelem.

S hudbou Sergeje Tanějeva jsem se seznámil ještě během svého studia na Vítěbské hudební škole, kde na hodinách o ruské hudbě jsem poprvé slyšel jeho skladby. Taneyevova hudba měla na mě obrovský vliv. Velice mě zaujalo, že ve svých skladbách Sergej Tanějev použil polyfonii jako hlavní vývojový prostředek, a tím se skladatelovi podařilo vytvořit jedinečnou hudební řeč.

Zajímavým poznáním může být fakt, že Tanějev těsně spolupracoval s českými hudebníky. Slavné České kvarteto, které působilo na počátku dvacátého století v Praze, propagovalo skladatele nejen zde v České republice ale po celé Evropě. Tanějev byl nesmírně vděčný českým umělcům a věnoval jím řadů svých skladeb. Sergej Tanějev také několikrát navštívil Prahu.

Cílem této práce je především analýza kantáty “ Jan z Damašku ”. Myslím si, že hudba Tanějeva je nádherná a patří k zlatému fondu světové hudební kultury, a proto by se jistě měla při výuce objevit. Dle mého názoru by s ní měla být obeznámena i široká veřejnost. A právě to je v rukou učitelů i budoucích pedagogů na základních uměleckých školách či pedagogů hudebních výchov na základních a středních školách.

1. Životopis Sergeje Ivanoviče Tanějeva

1.1 Úvod

Roky života Sergeje Tanějeva jsou shodné s klíčovou epochou historie ruské hudby. V roce narození skladatele byla ruská hudba teprve na začátku svého vývoje a měla ještě hodně daleko do celoevropské úrovně. Přední ruský národní skladatel Michail Glinka, nesetkavší se s pochopením ve své vlasti, musel jí navždy opustit se slovy:

„Ať nikdy víc tento ohavný stát neuvidím“¹

Stalo se to v dubnu 1856, několik měsíců před narozením Tanějeva. Do založení Ruského hudebního kolegia pod vedením Antona Rubinštejna v Petrohradě a Nikolaje Rubinštejna v Moskvě zbývaly tři roky. Do založení prvních ruských konzervatoří v Petrohradě a Moskvě zbývalo ještě šest a deset let. Hudební život se dokonce i v hlavním městě projevoval nesystematicky a fragmentárně. O symfonických orchestrech evropské úrovně se císařskému Rusku zatím jen zdálo. A termín „ruská hudba“ pro Evropu vůbec neexistoval.

V době Tanějevovy smrti, ve věku 59 let, se Rusko dokázalo stát jedním z nejrozvinutějších hudebních států v celé Evropě. Vývoj ruské hudby byl prudký a Tanějev obsadil v tomto procesu velice důležitou roli. Tanějevova tvorba není bohatá na mistrovská díla. Tanějev nebyl ani Čajkovskij ani Musorgskij. Jeho role však spočívala ve velké profesionalitě a pedagogické činnosti. V Rusku Tanějeva považovali za „svědomí hudební Moskvy“. Jinými slovy, Tanějev byl etalonem na který vzhlížela skladatelská generace, která do hudebního světa vstoupila po něm.

¹ Русская старина: Ежемесячное историческое издание, 1870, № 12, 621 s.

1.2 *Mladí a studentská léta S. S. Tanějeva*

Tanějev se narodil ve městě Vladimir v roce 1856. V 11 letech začal Segej Tanějev se souhlasem svých rodičů navštěvovat Moskevskou konzervatoř. Zatím jen jako posluchač. Později v roce 1872 úspěšně absolvoval přijímací zkoušky na obor volné kompozice. Zde pokračoval ve studiu ve třídě P. I. Čajkovského a díky svému mimořádnému nadání se brzy stal jeho oblíbeným žákem.

Na konzervatoři studoval Sergej Tanějev také hru na klavír ve třídě Nikolaje Rubinštejna. Nikolaj Rubinštejn si svého žáka velice vážil a v lednu 1875 nechal Tanějeva zahrát premiéru prvního koncertu Johannese Brahmsa v Moskvě. Tento koncert se Tanějevovi velice vydařil a tím si zajistil vysoký post v hudebním životě Moskvy. Čajkovskij, navzdory tomu, že neměl hudbu Brahmsa rád, nadšeně chválil Tanějeva jako interpreta:

"Kromě čisté a elegantní hry, Tanějev všechny překvapil svou vyzrálostí, porozuměním, sebeovládáním a klidným objektivním vyjádřením hudebních myšlenek, které jsou naprosto nepochopitelné u takového mladého umělce".²

Cenný zdroj informací dnes nese korespondence mezi dvěma velkými skladateli: Tanějevem a Čajkovským. Ve svých dopisech diskutovali o tvůrčích problémech a tehdejším hudebním životě. Čajkovskij pozorně sledoval Tanějevův skladatelský vývoj, a měl kritický postoj k jeho raným skladbám, protože se obával, že nadměrné cvičení kontrapunktu může zničit jeho skladatelské nadání. Ale žák byl také občas tvrdý na učitele. Pro jeho kritické poznámky Čajkovskij zničil partituru symfonické básně „Vojvoda“, která však byla znovu obnovena po Čajkovského smrti. Tanějev později cítil vinu za kritické vyjádření svého mínění, které přivedla jeho učitele k těmto činům. Ale případ s „Vojvodou“ byl opravdu výjimečný. Většinou přijímal Sergej Tanějev skladby Čajkovského s nadšením a pochopením.

² Чайковский, Петер Ильич. *Музыкально-критические статьи*. Москва: Гос. музыкальное изд-во, 1953. 235-36 s.

1.3 Léta po absolvování konzervatoře

Po absolvování konzervatoře v roce 1875 vyrazil Tanějev na svoje první zahraniční turné po Evropě. Navštívil Německo, Itálii a Švýcarsko. Po návratu do Moskvy 21. listopadu 1875 přednesl první klavírní koncert Čajkovského pod taktovkou N. G. Rubinštejna. Čajkovskij ve své recenzi vyjádřil "hlubokou vděčnost", a zdůraznil, že lepšího výkonu si nemohl ani přát. Ruský tisk považoval Tanějeva za nejúspěšnějšího klavíristu v zemi. V roce 1886 dostal Tanějev nabídky od koncertních agentů v Praze, Berlíně, Lipsku, Drážďanech a ve Stuttgartu. Nicméně. Rozhodl se ale jít do Francie.

Tanějev přijel do Paříže 27. října 1876. Pronajal si pokoj v hotelu v Latinské čtvrti. Neměl žádné konkrétní nabídky. Čajkovskij se snažil přesvědčit Tanějeva, aby zahrál Beethovenův klavírní koncert č.4 G-dur, ale mladý klavírista se díky své skromnosti obával, že není dostatečně připravený na sólový koncert v Paříži a rozhodl se během svého pobytu spíše věnovat technice a nacvičování nových skladeb. Naštěstí život v Paříži byl pro Tanějeva mnohem více vzrušující a rozmanitější než sám skladatel přepokládal. Hned ve svém prvním dopise rodičům Tanějev napsal:

„Pilně cvičím, často chodím do divadla, a jednou týdně na koncert. Cítím se dobře“

Brzy se Tanějev seznámil s významnými pařížskými hudebníky. Jedním z nich byl Camille Saint-Saens (1835-1921). Ve svém dopise 6. prosince Tanějev píše:

„V pondělí u Saint-Saense budu hrát Čajkovského koncert. Každé pondělí se tam scházejí nejlepší hudebníci a celý večer zní hudba.“

O čtyři dny později Tanějev píše Čajkovskému:

„Hrál jsem u Saint-Saens váš koncert a všem se to strašně líbilo. Celkem je tu velkým zájem o Vaše skladby“³

³ Чайковский, Петер Ильич; Танеев, Сергей Иванович; Жданов, В. А. *П.И. Чайковский, С.И. Танеев: письма*. Москва: Госкультпросветиздат, 1951. 380-81 s.

Pravděpodobně tento dopis dovedl Čajkovského k myšlence uspořádat v Paříži koncert svých skladeb. Tento koncert však nebyl úspěšný.

Nicméně, nejvýznamnější událost té zimy se stalo setkání Tanějeva s A. A. Turgeněvem, který od roku 1871 žil v Paříži. O této události Tanějev napsal v dopise rodičům:

„O pět minut později přijel Turgeněv. Byl vysoký, o hlavu větší než já, zešedivělý. Nikdo se mi tak nezalíbil jako on: chytrý, milý, hodný a upřímný. Povídali jsme si až do půlnoci.“⁴

Po návratu domů se Tanějev, na radu Rubinštejna, snaží zařídít svou sólovou kariéru. To se mu ale nepodařilo. Možná postrádal hudební sebejistotu a kladl na sebe až příliš velké nároky. Mimoto mu koncertní život překážel v komponování:

„Cvičím pět hodin denně. Velmi často hraji s nějakým rozhořčením a myslím si: Ted' bych psal tři či čtyřhlasý kontrapunkt, ale místo toho musím opakovat dvacetkrát některé pasáže z koncertu.“⁵

V roce 1877 se Tanějev převážně věnoval komorní hře a hrál vlastní skladby. Koncertoval také jako sbormistr s pěveckým sborem Moskevské konzervatoře, která pod vedením Tanějeva dosáhla velmi vysoké úrovně.

1.4 Pedagogické působení na konzervatoři

Na podzim 1878 Tanějev začíná pedagogickou dráhu na Moskevské konzervatoři. Tanějev se stává nástupcem Čajkovského. Převzal po něm třídu harmonie a instrumentace. O tři roky později i třídu svého druhého učitele - N. G. Rubinštejna. V pedagogice Tanějev navazoval na tradice svých učitelů: Čajkovského a Rubinštejna. Tanějevovu školu absolvovalo hodně výborných umělců. Mezi nejslavnější patří Sergej Rachmaninov, Alexandr

⁴ Чайковский, Петер Ильич; Танеев, Сергей Иванович; Жданов, В. А. *П.И. Чайковский, С.И. Танеев: письма*. Москва: Госкультпросветиздат, 1951. 381-382 s.

⁵ Чайковский, Петер Ильич; Танеев, Сергей Иванович; Жданов, В. А. *П.И. Чайковский, С.И. Танеев: письма*. Москва: Госкультпросветиздат, 1951. 388 s.

Skrjabin a Reinhold Glière. Profesorem hry na klavír zůstával Tanějev ještě sedm let, a potom se zaměřil na jemu nejvíc blízký předmět - kontrapunkt, který se od roku 1897 začal vyučovat na konzervatoři.

Nehledě na to, že pedagogická činnost mu brala hodně času, se Tanějev nepřestal vzdělávat jako skladatel.

„Proč to dělám? Jen proto, abych se mohl stát skladatelem... Proto, abych něco důkladně věděl, zda harmonii, kontrapunkt či instrumentaci, pro všechno je nutná tvrdá práce, která musí přecházet v umění“ (Tanějev Čajkovskému). „Cílem umění je nejen potěšit sluchové orgány, ale i duši a srdce. Možná, i Vy to dokážete“⁶ (Čajkovskij Tanějevovi).

„Tvrdá práce“ přinesla vynikající výsledky, když vznikla kantáta „Jan z Damašku“ - skladba, ve kterou Tanějev vložil celé své umění kontrapunktu. Tato kantáta byla velice úspěšná a sklidila v hudební Moskvě uznání. Ale největší cenu pro skladatele měla pochvala od jeho drahého učitele Petra Čajkovského:

„Bezesporu jste napsal výbornou kantátu. Možná je výborná tím, že kontrapunkt a fuga Vás nadchly nebo naopak jste vložil teplé city do suché formy, to já nevím. Víím jistě jen to, že jste velice talentovaný“⁷

V létě 1885 Tanějev odjíždí na Kavkaz, nejprve do Essentuku a Kislovodsku, kde prochází kurzem hydroterapie. Potom odjíždí na vědeckou expedici do Svaneti. Společně s kolegy, univerzitními profesory, zkoumá Tanějev život a kulturu Kavkazských národů, které byly téměř neznámé v Rusku či v Evropě. Během své expedice Tanějev zapisuje kavkazské nápěvy a zkoumá národní hudební nástroje. Výsledkem všech těchto výzkumů se stal článek „O hudbě horských Tatarů“.

Po návratu se Sergej Tanějev ujal vedení Moskevské konzervatoře. Čajkovskij značně pomohl Tanějevovi obsadit místo ředitele. Po smrti N. Ru-

⁶ Чайковский, Петер Ильич; Танеев, Сергей Иванович; Жданов, В. А. *П.И. Чайковский, С.И. Танеев: письма*. Москва: Госкультпросветиздат, 1951. 390 s.

⁷ Чайковский, Петер Ильич; Танеев, Сергей Иванович; Жданов, В. А. *П.И. Чайковский, С.И. Танеев: письма*. Москва: Госкультпросветиздат, 1951. 400 s.

binštejna vedení konzervatoře zaujal výbor pěti lidí, mezi kterými byl také Tanějev. Ale tento způsob vedení nebyl úspěšný a konzervatoř se pomalu plnila „různým bratříčkováním,“ jak to s rozhořčením označil Čajkovskij. Petr Čajkovskij se snažil umístit na toto místo Tanějeva, ale nebylo to tak jednoduché. Sám Tanějev o ředitelství vůbec neusiloval. Přál si jenom zabývat se hudební činností. Nakonec představil Čajkovskij Tanějeva Ruskému hudebnímu kolegiu, které ho také podpořilo. A tak 30. května 1885 byl osmadvacetiletý Tanějev vybrán jako ředitel Moskevské konzervatoře. Tanějev zůstal ve vedení konzervatoře čtyři roky (1885 – 1889). Během svého působení na pozici ředitele pomohl Tanějev instituci dostat se z krize, vylepšil studijní osnovy a převzal na sebe vedení teoretického oddělení. Po jeho iniciativě bylo otevřeno pedagogické oddělení, kde vznikla klavírní třída pro hudebníky, kteří nejsou virtuózy, ale jsou schopni profesionální činnosti. Tanějev se také hodně věnoval orchestrálním a sborovým třídám. Pro studenty duchovních (náboženských) oborů byly k dispozici prospěchová stipendia, což umožnilo dostat kvalitní vzdělání studentům z méně bohatých rodin.

V květnu 1889 Tanějev odstoupil z pozice ředitele Moskevské konzervatoře a nechal si pro sebe jen třídu kontrapunktu. Po úspěchů kantáty „Jan z Damašku“ se Sergej Tanějev cítil zralým skladatelem a rozhodl se věnovat jen komponování.

„Nemohu se postavit vnitřnímu nutkání dosáhnout takového života, který by mi dal možnost řídit svůj vlastní čas sám, nebýt v nekonečné závislosti okolních děl, které mě oddalují od umění“⁸

V tomto období se Tanějev soustředil na práci na opeře „Oresteia“. Na opeře pracoval Sergej Tanějev kolem pěti let. Námět opery je založen na antické lyrice. Pro hudební společnost koncem devatenáctého století to bylo hodně neobvyklé. Návrat zájmu k antické lyrice vznikl u skladatelů až o několik let později. A proto prosadit tuto operu na podium bylo hodně těžkým úkolem. Ani v této těžké chvíli Čajkovskij svého oblíbeného žáka nenechal, a

⁸ Танеев, Сергей Иванович. *Дневники. В трех книгах*. Москва: Музыка, 1985. 160-161 с.

seznámivši se s operou „Oresteia“, pomohl Tanějevovi prosadit dílo do koncertních sálů. Čajkovskij doporučil operu „Oresteia“ řediteli Císařského divadla I. Vsevoložskému a vedoucímu dirigentu F. Napravnikovi. 28. října 1889 byla přednesena předehra k opěře „Oresteia“, kterou dirigoval sám Petr Čajkovskij. Veškeré Čajkovského úsilí nebylo zbytečné a tak byl v dubnu 1893 Tanějev pozván do Petrohradu, aby přednesl klavírní výtah opery za přítomnosti ředitele Mariinského divadla. Potom byla opera přijata na představení v divadle. Bohužel se Petru Čajkovskému nepovedlo premiéru vidět – proběhla až v roce 1895, rok po jeho smrti.

Sergej Tanějev popsal ve svém deníku sen, který uviděl těsně po smrti Čajkovského:

„Představili se mi hudební myšlenky Petra Čajkovského v podobě živých bytostí pobývajících ve vzduchu. Jsou podobné kometám – září a žijí. Pod nimi jsou lidé, o kterých vím, že jsou budoucí pokolení. Tyto hudební myšlenky se sdělují mezi nimi, jsou pohyblivé a nehledě na probíhající století zůstávají živé a zářící“⁹

1.5 Spolupráce s českými hudebníky

Léto 1895 Sergej Tanějev tráví v „Jasnoj Paljani“ na statku Lva Nikolajeviče Tolstého. S Tolstým se Tanějev přátelil už dříve. Rodina Tolstého měla Tanějeva velice ráda. Skladatel hrál mnohokrát v domě Tolstého. Zde skladatel začal pracovat na symfonii č. 4 c moll. Tato symfonie se stala jeho poslední a s ní skončila Tanějevova symfonická tvorba. Symfonie c moll inspirovala skladatele obrátit se na komorní – instrumentální hudbu, která se později stala jeho hlavním zaměřením. Velkou roli v tom také sehrálo seznámení s Českým kvartetem, s kterým začal v těchto letech skladatel těsně spolupracovat.

⁹ Танеев, Сергей Иванович. *Дневники. В трех книгах*. Москва: Музыка, 1985. Кн. 1. 170-171 с.

České kvarteto bylo české smyčcové kvarteto, které působilo v letech 1892 až 1934. Představovalo první stálý profesionální komorní soubor v českých zemích a bylo historickým mezníkem ve vývoji české komorní interpretace. Svou uměleckou úroveň si záhy získalo mezinárodní věhlas a stalo se světově úspěšným. Soubor byl sestaven ze čtyř studentů Pražské konzervatoře pod vedením jejího ředitele a profesora houslí Antonína Bennewitze a violoncellisty a profesora komorní hry Hanuše Wihana. Čerství absolventi začali v roce 1892 vystupovat pod názvem České kvarteto a již první vídeňské vystoupení mělo senzační úspěch, který souboru rázem otevřel cestu do celé Evropy. Zakládajícími členy byli: Karel Hoffmann (první housle), skladatelé Josef Suk (druhé housle) a Oskar Nedbal (viola), Otto Berger (violoncello). V této sestavě působil soubor do roku 1894, kdy musel z důvodu onemocnění tuberkulózou odejít z kvarteta Otto Berger, kterého vystřídal u violoncellového pultu profesor Hanuš Wihan.

Čeští muzikanti prezentovali hudbu Tanějeva po celé Evropě, čemuž byl skladatel velice vděčný. Po napsání čtvrtého kvartetu věnoval Sergej Tanějev tuto skladbu českým umělcům. V roce 1900 proběhla premiéra kvartetu.

V roce 1908 hraje Tanějev společně s kvartetem tři koncerty – v Berlíně, Vídni a v Praze. Program těchto koncertů se skládal jen ze skladeb Sergeje Tanějeva. Pražské publikum přijalo hudbu Tanějeva s velkým nadšením a porozuměním. Návštěva Prahy udělala na skladatele velký dojem, a proto sem Tanějev přijíždí v roce 1911 znovu.

Bude to poslední zahraniční cesta Tanějeva. Skladatel společně s Českým kvartetem předvede svou novou skladbu – Klavírní kvinteto, jednu z nejmonumentálnějších skladeb Tanějeva. Také byla v Praze představena jeho Symfonie c moll a skladba pro velký sbor „Prometeus“.

V prosinci 1912 se v Praze bude konat „Velký ruský koncert“, kde se přednesou úryvky z opery „Oresteia“ a Čajkovského Koncertní fantazie pro klavír a orchestr. Sólový part zahraje sám Tanějev. I tentokrát se koncert ve-

lice vydařil. Sborové sdružení českých učitelů požádalo skladatele, aby pro ně napsal novou skladbu. Tak vznikla skladba pro sbor „Šestnáct mužských sborů“ na slova K. Balmonta.

Ke konci života se Tanějev dočkal opravdového uznání své tvorby. Nejvíce úspěšné byly jeho komorní skladby. Díky Tanějevovi nabyla ruská komorní hudba vysoké úrovně a obsadila důstojné místo v celoevropském hudebním dědictví.

V září 1905 Sergej Tanějev opustil Moskevskou konzervatoř. Důvodem jeho odchodu se stal konflikt s ředitelem V. Sofonovým. Tanějev se dokonce na znamení protestu zřekl důchodu, který mu nabízela konzervatoř, i když věděl, že se tím dostane do těžké ekonomické situace.

1.6 *Poslední roky života*

Posledních deset let života byly pro Tanějeva opravdu těžké. Tanějeva mnohokrát žádali jeho kolegové a studenti, aby se vrátil učit na konzervatoř, ale skladatel trval na svém.

Tanějev nicméně nezanechal pedagogické činnosti a učil doma. Tanějev byl přesvědčen, že jen individuálním přístupem k žákovi lze dosáhnout velkých výsledků. „Abych naučil kupříkladu harmonii, musí se cvičit s každým žákem zvlášť, přinutit žáka hrát, řešit úkoly... Analýzu sonáty může udělat každý, ale složit sonátové allegro odpovídající všem pravidlům nemůže občas ani proslulý skladatel.“

Celoživotní pedagogická činnost přinesla skladatelovi obrovskou proslulost. K němu mohl každý přijít s jistotou, že dostane radu. Prakticky všichni tehdejší moskevští hudebníci tak či onak absolvovali školu Tanějeva.

V roce 1906 dokončil Sergej Tanějev svoji největší teoretickou práci „Подвижной контрапункт строгого письма“. Tomuto dílu věnoval skladatel 17 let svého života. O tři roky později v roce 1909 byla práce vydána knižně.

Společně s „Učením o kánonu“, vydaným až po smrti skladatele, se stala ikonou pro řadu mladých hudebníků.

Poslední velkou skladbou Tanějeva se stala kantáta „Po přečtení žalmu“ na slova A. Chomjakova, který byl Tanějevovým přítelem od dětství. Na titulní stránce kantáty stojí věnování „Paměti mé matce, Varvary Pavlovný Tanějevove“

„Po přečtení žalmu“ je Tanějevova závěrečná skladba. Premiéra skladby proběhla 11. dubna 1915 v Petrohradě.

O několik měsíců dřív 26. ledna se v Moskvě uskutečnil koncert věnovaný tvorbě Tanějeva. Na koncertě zazněla nejlepší díla Tanějeva: Klavírní kvintet, Klavírní trio a Romansy. Na klavír hrál sám skladatel. Bylo to poslední vystoupení Sergeje Tanějeva.

V dubnu 1915 se Moskva loučila se Skrjabinem, který nečekaně zemřel. Sergej Tanějev byl velice otřesen smrtí svého studenta. Na pohřbu neustále opakoval: „A co bude teď?“. Počasí se v ten den nevydařilo, silně přišlo a Sergej Tanějev dostal zápal plic. Několik měsíců skladatel bojoval se zápallem plic, ale nemoc ho nakonec přemohla.

Sergej Tanějev zanechal po sobě bohaté dědictví. Jeho hudební a teoretická tvorba patří k zlatému fondu světové hudební literatury.

2. Hudební řeč Sergeje Tanějeva

2.1 Úvod

Tanějev byl vysoce morálním a vzdělaným člověkem. Dobře se orientoval nejen v hudbě, ale i v jiných oblastech. Hodně se zajímal o filozofii, historii, literaturu a umění celkem. Rozmanitosti zájmů skladatele odpovídal široký kruh jeho přátel. Tanějev byl v blízkém přátelství s L. Tolstým a jeho rodinou. Setkával se s I. Turgeněvem, M. Saltykovém-Ščedriným, A. Čechovem a s mnoha dalšími spisovateli a básníky. Tanějev se také hodně přátelil s malířem I. Levitaném.

Vysoké etické ideje se staly základním námětem celé tvorby Tanějeva. Ve svých skladbách vyjadřoval boj člověka za světlo a naději. Tanějev věřil v sílu rozumu, což mu pomohlo optimisticky vnímat okolní svět.

Hudební dědictví Tanějeva zahrnuje hodně žánrů, jak vokální, tak i instrumentální. Jeho záliba k hluboké filosofické problematice přinutila skladatele obrátit se k velkým hudebním formám. Skladatel během celého života napsal jen jednu operu, avšak kladl velký důraz na sborovou tvorbu. Složil hodně sborů a capella a dvě velké kantáty. Vokální tvorba zahrnuje také velké množství romancí.

Ke své orchestrální tvorbě byl Sergej Tanějev velice náročný. Většina symfonických skladeb zůstala neznámá ještě za skladatelova života. Ze čtyř symfonií vydal Tanějev jen jednu, poslední c-moll. Označil ji jako první. Ze čtyř napsaných ouvertur vydal skladatel také jen jednu. K symfonické tvorbě též můžeme přičíst Suitu pro housle a orchestr.

Největší roli v Tanějevově tvorbě zaujala komorní hudba. Celá řada komorních skladeb patří k vrcholným kompozicím skladatele. Tanějev složil

celkem čtrnáct skladeb pro smyčcové nástroje. Nejvíce významné jsou: Klavírní kvintet, kvartet, trio a Sonáta pro smyčce.

2.2 Znamy hudební řeči

Skladatel kladl velký důraz na národní píseň jako zdroj kompoziční tvorby. Tanějev věřil, že tvorba skladatele má vycházet z národního folklóru. Důkazem může posloužit citát s jeho dopisu:

„Věčné je jen to, co vyšlo z národních kořenů“¹⁰

Národní píseň se stala pevným základem pro hudební řeč Tanějeva. Ve svých skladbách skladatel hojně využíval národní písně a staroruské nápěvy. Pro zpracování a vývoj nápěvu a témat ve svých skladbách Tanějev nejčastěji používal polyfonie. Právě studium tvorby Bacha a Händela přineslo skladatelovi velkou oblibu k imitačním technikám.

Za nejdůležitější faktory, které ovlivnily vývoj hudební řeči Sergeje Tanějeva, můžeme považovat:

- a) Melodičnost Čajkovského, který asi nejvíce ovlivnil skladatelovu tvorbu. I když Tanějev vycházel z Čajkovského, dokázal si uchovat svou originalitu a neopakovatelnou hudební řeč.
- b) Lidová písňová tvorba. Tanějeva nejvíce ovlivnily ruské a ukrajinské lidové písně. Ve své tvorbě se skladatel snažil sjednotit ruský a ukrajinský folklór. Nepoukazoval na jejich rozdíl, ale naopak na jejich lyrickou a harmonickou podobu. Takové sjednocení je typické nejen pro Tanějeva, ale v nemalé míře i pro Čajkovského.

¹⁰ САВЕНКО, С. И. *Сергей Иванович Танеев*. Москва: Музыка, 1984, 63 с.

- c) Melodická osnova Bachovy hudby. Tanějev obdivoval promyšlený systém myšlení Bacha, a proto ve svých skladbách kladl důraz na polyfonní a harmonický rozvoj. Polyfonní faktura ve skladbách Tanějeva měla velký vliv na tvorbu formy. Velkou roli skladatel dává fuze; ve skladbách většinou nese význam vrcholu celé kompozice.
- d) Tvorba romantiků. Zde ovšem měla největší vliv na skladatele hudba Čajkovského.
- e) Instrumentální tvorbu Tanějeva především ovlivněna tvorbou Vídeňských klasiků – Mozarta a Beethovena.
- f) V tvorbě Tanějeva si lze také všimnout vlivu Rimského-Korsakova a takzvané „Petrohradské školy“

Hudební řeč Tanějeva je jedinečná. Formovala se cestou pozorného a důkladného zkoumání evropského umění a kultury polyfonie. Krok za krokem si Tanějev vypěstoval hluboký cit a pochopení kontrapunktu a polyfonie, který posloužil pevným základem pro celou skladatelovu tvorbu.

3. Vokálně-symfonická tvorba S. Tanějeva

3.1 Sborová tvorba

Hodně významné ve vokální tvorbě Tanějeva jsou skladby pro sbor a cappella na slova ruských básníků té doby. Ve sbírce má Tanějev také celou řadu vokálních cyklů.

Cyklus „Dvanáct sborů a cappella pro smíšený sbor“ op. 27, který byl napsán v roce 1909, se považuje za vrcholnou skladbu ruské klasické hudby. Jako podnět pro složení cyklu posloužily básně ruského básníka J. Polonského. Tolik monumentálních a sjednocených sborových skladeb ve velkém cyklu ruská hudba ještě neviděla. V tomto cyklu našly uplatnění filosofické myšlenky skladatele, které byly interpretovány rozmanitými kontrapunktami a složitou polyfonickou fakturou.

Díky osobitému postoji k polyfonii otevřel Tanějev pro skladatele XX. století důležité principy vývoje hudebních myšlenek. S tvorbou Tanějeva je těsně spojen rozkvet sborové hudby na konci devatenáctého a začátkem dvacátého století. Zajímavé je to, že Tanějev pro své sborové skladby používá vokální typ zpěvu a cappella a vysvětluje svůj výběr tím, že je hluboce věřícím člověkem. V ruské pravoslavné hudbě se totiž zpívá jen a cappella a varhany či jiné hudební nástroje jsou během bohoslužby zakázané.

Na konci devatenáctého století v Rusku vzniká obrovský zájem o sborový zpěv. Vzniká ohromné množství různých sborů. Členové byli profesionální a amatérští pěvci. Jedním z těch nejvýznamnějších bylo Ruské pěvecké sdružení, Sbor Moskevské univerzity a Petrohradská hudební kapela.

Vývoj sborové hudby probíhal ve třech žánrech:

1. V hromadních scénách v ruských operách.

2. V kantátách
3. Ve skladbách určených pro sbor, sborových cyklů a capella

Tanějev těsně spolupracoval se sborem Sinodalného a velice často jej používal jako „zkušební laboratoř“. Sergej Tanějev vždy poslouchal svou novou skladbu při interpretaci sboru, a teprve potom, po některých korekcích, ji představoval široké veřejnosti. Jako potvrzení lze uvést výňatek z dopisu Tanějeva: „Nabízím Vám k poslechu dvě sborové skladby („Hvězdy“ a „Alpy“, op. 15), mnou složené. Jakmile si poslechnu interpretaci sboru Sinodalného a zkontroluji, že všechno je v pořádku, okamžitě Vám to pošlu“.

Za jednu z vrcholných sborových skladeb můžeme považovat cyklus „Dvanáct sborů na slova J. Polonského“ op. 27, který se skládá ze tří sešitů:

První sešit – čtyřhlasé sbory:

- a. Na hrobu
- b. Večer
- c. Zřícenina věže, bydlení orla
- d. Podívej se, jaká je mlha

Druhý sešit – pětihlasé sbory:

- a. Na lodě
- b. Modlitba
- c. Z věčnosti se najednou narodila hudba
- d. Prometheus

Třetí sešit – šestí až osmihlasé sbory

- a. Uviděl mraky z útesu
- b. Hvězdy
- c. Mráček

d. Ve dnech

Každý sešit se skládá ze čtyř sborů. Sešity lze též rozlišovat podle počtu hlasů. Složitost skladeb vzrůstá ke konci cyklu. Velkou roli zde hraje polyfonická faktura. Sbor Prometheus, z druhého sešitu, představený složitou trojitou pětihlasou fugou je ukázkou nepřekonatelné polyfonické techniky Tanějeva, která klade velké nároky na interprety.

Ve třetím sešitě skladatel bohatě využívá mnohohlasost a barevnost sborového znění. První a druhý sbor ze třetího sešitu je postavený na témbrové kombinaci mužské a ženské skupiny, což skladbě přidává pastorální charakter.

Poslední dva sbory jsou důstojným závěrem celého cyklu. Tanějev zde uplatnil zvukové kontrasty a různou techniku zpěvu.

3.2 Kantáty

Tvůrčí cesta Tanějeva přinesla světu dvě výborné kantáty. První – „Jan z Damašku“, z roku 1884, byla označena samotným skladatelem za opus 1. Jako autor filosofické kantáty neměl skladatel předchůdce v ruské hudbě. Tento žánr nebyl charakteristický ve století hudebního romantismu, a proto žánr nenabyl uplatnění u ruských skladatelů devatenáctého století. K významově nejbližším patří Čajkovského kantáta „Moskva“ a skladba A. Rubinštejna „Babylon“.

Nápad k napsání kantáty tohoto charakteru přišel skladateli v roce 1881, kdy Tanějev zamýšlel složit chorální skladbu na slavnostní otevření pravoslavného chrámu v Moskvě. Kantáta však nebyla napsána, ale nápad přežil. Tanějev chtěl napsat pravoslavnou kantátu podle typu Bachových, protestantských, založenou na starobylych církevních nápěvech a jejich kontrapunktických provedeních.

Kantáta číslo jedna se v mnohém stala uměleckým vyjádřením myšlenek Tanějeva ohledně „ruské polyfonie“. Tanějev se snažil zpracovat ruské církevní nápěvy prostřednictvím staré polyfonie. Tvůrčím impulsem se stala smrt jeho milovaného učitele N. Rubinštejna.

Druhá kantáta vyšla v roce 1915. Kantátový žánr v letech mezi dvěma ruskými revolucemi odráží nejdůležitější duchovní hledání ruské hudby. Společně s Tanějevovou kantátou vznikla Rachmaninova vokální-symfonická báseň „Kolokol“. Dá se říci, že obracení ruských skladatelů začátkem dvacátého století k vysoce humanistickému kontextu, lze vysvětlit nesouhlasem s okolním děním v Rusku. Snažili se povzbudit lidi k sjednocení a službě k vyššímu cíli lidstva.

Tanějev ve své nové kantátě použil slova básníka A. Chomjakova. Tanějev cítil v próze Chomjakova něco velice blízkého ke svým postojům. Slova, která byla použita v kantátě, obsahují filosofickou ideu o existenci člověka. Deset krátkých slok posloužilo k napsání velké a monumentální kantáty trvající zhruba hodinu a půl. Kantáta je rozdělena na tři části:

1. Část
 - a. Sbor
 - b. Dvojité sbor
 - c. Fuga
2. Část
 - a. Fuga
 - b. Kvarteto
 - c. Kvarteto a sbor
3. Část
 - a. Orchestrální interludia
 - b. Árie
 - c. Fuga

Tanějev nešetří v kantátě prostředky k vyjádření svých myšlenek, spojuje rozmanité formy, snaží se skladbě přidat jednotnost a nepřetržitý vývoj hudebních námětů. Kantátu můžeme jako celek vnímat takto:

1. První část – expozice
2. Druhá část – provedení
3. Třetí – repríza s codou

V první a třetí části do popředí vystupují převážně rychlá tempa, ve druhé má spíše pomalý a lyrický charakter.

Z hlediska vokálně-symfonického cyklu lze kantátu rozdělit:

1. První část – Sonátové allegro
2. Druhá část – Scherzo a Adagio
3. Třetí část – Finále

Každá z těchto částí obsahuje menší sonátové nebo třídílné formy. Například první věta s první částí a poslední věta s finále nesou jasnou sonátovou formu s velkou codou. V této kantátě je tvorba formy založena na Tanějevových postupech již vyzkoušených v jeho symfonii a komorní tvorbě. Nemalou roli zde také hrají myšlenky, které skladatel uskutečnil ve své první kantátě a jsou také využity i v druhé. Spojení mnoha různých forem do jedné skladby vede k téměř encyklopedickému bohatství forem a zároveň ke spojitosti celé skladby. Jednotnost a harmonie skladby také zajišťuje tonální plán kantáty.

Zde bych chtěl také poukázat na programnost skladby. Děj se vyvíjí společně se skladbou. Na začátku nám slova z básně A. Chomjakova popisují lidi, kteří zapomněli na pravé cennosti života. Poté následuje Boží odmítnutí této společnosti lidí. A závěr básně nám vypraví o Božím opatrování člověka s „čistým srdcem“.

Tento děj se skladatel snažil vyjádřit hudbou. Kantátu otevírá téma pochmurného charakteru. Zní zde rozložený zvětšený akord, který se potom objevuje po celou dobu trvání skladby a nese význam leitmotivu. Tento postup je charakteristický pro pozdně romantické rysy harmonického jazyka.

Troufám si říci, že toto dílo se stalo výsledkem pečlivé práce skladatele, jeho studie starého polyfonického jazyka a kontrapunktických technik Palestriny a Obrehta.

Díky Tanějevově práci vznikl v moderní hudbě nový žánr – lyricko-filosofická kantáta. Kantáta „Po předčtení žalmu“ značně posílila postavení tohoto žánru v hudbě dvacátého století. Zde vzniklo pro toto období charakteristické prolínání symfonického a kantáto-oratorního žánru. Kupříkladu osmá symfonie Mahlera, první symfonie Skrjabinina, později přejmenovaná na „Prometeus“.

Jako i mnoho dalších skladeb, druhá Tanějevova kantáta spojuje moderní harmonickou fakturu s klasickou, ideální svou architektonickou formou. Kantáta dokazuje nesmrtelnost těchto forem.

Tvorba Tanějeva se stala můstkem mezi dvěma stoletími, dvěma epochami, kde neustále vznikaly nové hudební směry. Skladatel ze svého pohledu interpretoval moderní tendence v hudbě devatenáctého a dvacátého století a tím vypěstoval jedinečnou a neopakovatelnou hudební řeč.

4. Krátký životopis Jana z Damašku

4.1 Raný život

Pocházel z bohaté syrské křesťanské rodiny. Otec pracoval jako vysoký úředník u tehdejšího damašského chalífy Abd al-Malika.

Když bylo Janovi 23 let, jeho otec hledal nějakého křesťanského učitele, který by dal dobré vzdělání jeho dětem. Zdroje uvádějí, že zatímco Jan trávil svůj čas na tržišti, otec se setkal s mnoha zajatci, kteří byli zajati při válečných výbojích na pobřeží Itálie. Jeden z nich, sicilský mnich jménem Kosmas, jej zaujal svojí velikou znalostí a moudrostí. Janův otec zařídil jeho propuštění a jmenoval jej učitelem svého syna. Jan u mnicha Kosmy získal vynikající vzdělání v oblasti astronomie, práva, filozofie, hudby a teologie. Podle zápisků jeho biografa se brzy rovnal Diofantovi v algebře a Euklidovi v geometrii. Jan převzal po svém otci úřad.

4.2 V úřadu

Když za byzantského císaře Lva III. (vládl 717-741) vypukl spor o uctívání ikon, napsal tři listy, v nichž proti císařskému zákazu obhajoval užívání svatých obrazů v křesťanském kultu. Užitečnost zobrazování argumentoval Kristovou inkarnací: V Ježíši Kristu se Bůh stal člověkem. Ten, který je nehmotný, na sebe vzal hmotné tělo, a proto může být zobrazován.

Přestože byl mimo dosah císařské moci, jeho pozice u dvora se stala neudržitelnou, a proto se v roce 730 rozhodl vstoupit do kláštera Mar Saba (svatého Sávy) na západním břehu Mrtvého moře. Přijal kněžské svěcení a věnoval se teologii.

4.3 Autorství

Napsal řadu pojednání o asketickém životě, komentáře k Pavlovým epištolám a množství hymnů, z nichž některé dodnes užívá byzantská liturgie.

Janův hlavní spis „Pégé gnóseós“ („Pramen poznání“) je napsaný kolem roku 742. Tento spis se dělí na tři části. První část pojednává o filozofii, druhá o herezi a třetí o pravé víře. Tento „Výklad pravé víry“ mu získal u východních křesťanů podobnou autoritu, jakou mají na západě spisy sv. Tomáše Akvinského. Tato část byla prvním systematickým zpracováním církevní nauky a byla v řecké (ortodoxní) církvi používána jako učebnice dogmatiky.

Je také pravděpodobné, že Jan z Damašku je autorem duchovního románu "Barlaam kai Ioasaf" ("Barlám a Josafat"), který má dvoje staročeské zpracování ze 14. století a těšil se u nás mimořádné oblibě.

4.4 Úmrtí

Přesné datum smrti není známo, ale věří se, že zemřel v roce 754, před svoláním obrazoborecké synody. Na tomto sněmu byl odpůrci zobrazování odsouzen společně se sv. Germanem. Teprve v roce 787 na 7. ekumenickém sněmu (2. nikajský) byli oba rehabilitováni.

4.5 Svatý a učitel církve

Jan z Damašku byl prohlášen za svatého řeckou (východní) i latinskou (západní) církví. Na západě získal většího věhlasu až ve 12. století, kdy byl jeho spis "Peri tés orthodoxú" přeložen do latiny pod názvem "De fide orthodoxa" a o století později také jeho dvě části "Pégé gnóseós". Pojednání "De fide orthodoxa" je pokládáno za jednu z nejdůležitějších prací utvářející podobu středověké teologie západu. V roce 1890 (anglická Wikipedie uvádí

1883) jej prohlásil papež Lev XIII. (papežem 1878-1903) za učitele církve (je též znám jako poslední učitel církve).

5. Okolnosti vzniku kantáty

5.1 Vznik kantáty

Sergej Tanějev se celý svůj život věnoval studování evropského mnohohlasu a vývoji „ruské polyfonie“. Tanějev ve své polyfonické tvorbě kombinoval staroruské a církevní nápěvy se strohou klasickou polyfonií. Tato idea kombinování národních nápěvů s tradiční polyfonií v ruské hudební historii vznikla i u M. Glinky, který napsal:

„Jsem si jistý, že je možné spojit západní fugu s podmínkami naší hudby“¹¹.

Jedním z pozoruhodných výsledků této ideje se stala kantáta Sergeje Tanějeva „Jan z Damašku“. Kantáta se stala výsledkem dlouholetého hledání, výzkumu a velké hudební zkušenosti. Sám Tanějev byl na svou kantátu velice pyšný. Ve svém dopise Čajkovskému skladatel napsal:

„Vzhledem k tomu jaký jste měl názor k mým skladbám v minulých letech, s radostí oznamuji, že od prvního ledna minulého roku do prvního ledna letošního roku jsem složil celkem třináct skladeb... Ale nejvíce mě těší, že jsem napsal kantátu. Těší mě to z několika důvodů:

- 1. V kantátě jsem uplatnil různé techniky kontrapunktu, které jsem studoval s velkým úsilím, za což jsem byl Vámi často kritizován*
- 2. Tato kantáta se obecnstvu líbila. Mnozí posluchači mi říkali, že hudba kantáty na ně udělala velký dojem.*

¹¹ САБЕНКО, С. И. Сергей Иванович Танеев. Москва: Музыка, 1984. 58 s.

Z toho plyne, že kontrapunktické „důmyslnosti“ nepřekážejí hudbě být atraktivní pro posluchače. Mimochodem, kdybych býval nestudoval po ukončení konzervatoře kontrapunkt, tak bych nikdy nemohl napsat úspěšnou kantátu.“¹²

Tanějev věnoval kantátu paměti Nikolaja Rubinštejna, učiteli a příteli, zakladateli Moskevské konzervatoře, který náhle zemřel v Paříži 11. dubna 1881.

11. dubna 1884 „Jan z Damašku“ poprvé zazněl na koncertě Ruského Hudebního kolegia, věnovanému paměti Rubinštejna. I když byl Tanějev již autorem řady skladeb, byla tato kantáta označena opusem číslo jedna.

5.2 Literární základ kantáty

Jako základ kantáty slouží slova z básně A. Tolstého „Jan z Damašku“. Hluboké a velmi „hudební“ básně A. Tolstého v osmdesátých letech dvacátého století se staly oblíbenými ve vokální tvorbě ruských skladatelů. Ku příkladu Čajkovskij použil úryvek z básně „Jan z Damašku“ v romanci „Žehnají vám, lesa“. Tanějeva však zaujala nejen lyričnost Tolstého básně, ale i její tematičnost. Ve své básni „Jan z Damašku“ Tolstoj popisuje život slavného básníka z osmého století Jana z Damašku.

Úryvek z osmé kapitoly posloužil poetickým základem kantáty. Tento úryvek představuje sebou píseň, který zpívá hrdinou básně.

Иду в неведомый мне путь,
Иду меж страха и надежды,
Мой взор угас, остыла грудь,
Не внимлет слух, сомкнуты вежды.
Лежу безгласен, недвижим,
Не слышу братского рыданья,

¹² Савенко, С. И. *Сергей Иванович Танеев*. Москва: Музыка, 1984. 62-63 с.

И от кадила синий дым
Не мне струит благоуханье.
Но вечным сном пока я сплю
Моя любовь не умирает.
И ею, братья, вас молю,
Да каждый к Господу взывает:
Господь, в тот день, когда труба
Вострубит мира преставленье,
Прийми усопшего раба
В Твои небесные селенья

Slova básně odpovídala postaveným úkolům skladatele. Tanějev použil prózu Tolstého jako poetickou interpretaci duchovního textu. Tanějev nemohl použít přímo náboženský text z toho důvodu, že duchovní cenzura by nepovolila provedení kantáty mimo církev.

Vybraná poetické slova Tanějev rozdělil do všech tří částí kantáty.

5.3 Hudební základ kantáty

Nejdůležitějším úkolem v napsání kantáty byla volba hlavního tématu. Nikdy předtím ještě v ruské hudbě staroruská melodie nesloužila jako základ celého hudebního díla. Církevní nápěv „So svatými upokoj“ nebyl zvolen náhodně. Jeho jednoduchá a melodická melodie zní jako symbol útěchy a nadějí. Tento nápěv otevírá kantátu. Téma zní v orchestru v krásné Tanějevově harmonizaci, která jasně ukazuje na ruskou lidovost tématu. Nápěv se vrací v první a třetí části. Melodii „So svatými upokoj“ můžeme označit za leitmotiv.

„Jan z Damašku“ je jedna z prvních filosofických kantát v ruské hudbě. Tanějev se zde drží tradic bachovských duchovních kantát. Ku příkladu nápěv „So svatými upokoj“ plní stejnou funkci jako u Bachovských kantát. Stejně jako Bach, i Tanějev starobylý nápěv harmonizuje. Nápěv slouží jako

dramatický základ cyklu. Evropskou fugu Tanějev s velkým uměním spojuje s ruskými tradicemi. Kantátu „Jan z Damašku“ jasně prostupují rysy ruské duchovní hudby.

6. Rozbor Kantáty „Jan z Damašku“

6.1. Definice formy celé kantáty.

Kantáta je napsána ve velké třídílné formě:

A B C

fis – moll → Des – dur → fis - moll

Každá z těchto částí má v sobě další formy.

6.2. První věta

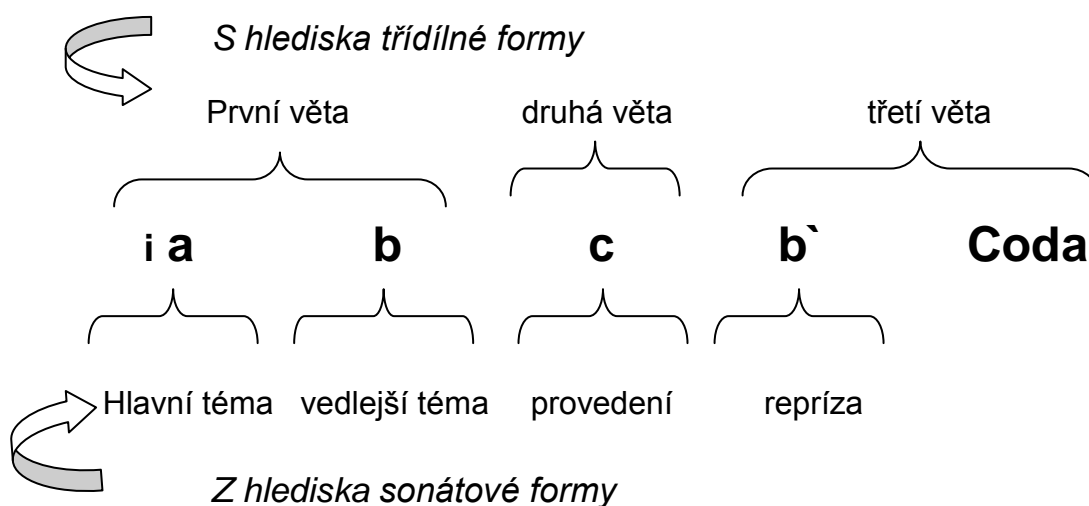
6.2.1 Úvod

Tanějev první větu zamýšlí jako filosofické přemyšlení o „životě po smrti“. Tomu svědčí nejen klidné a rozvážné hlavní téma ale také poetický text. V textu k této větě hlavní hrdina vyjadřuje tři věci:

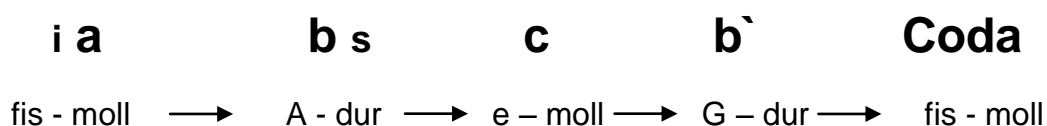
- A. pláč z odchodu z tohoto světa
- B. strach z nového světa
- C. naději na odpuštění

První věta kantáty je nejvíce náročná na poslech a na definici formy. Tanějev zde používá rozmanité polyfonické techniky, často kombinuje leitmotiv s ostatními tématy první věty.

Podle mého názoru první věta má rysy jak třídílné tak i sonátové formy.

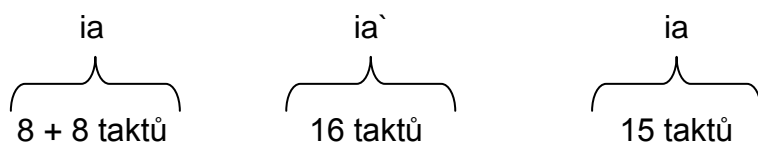


Harmonický rozbor:



6.2.3 Rozbor první věty

Kantátu otevírá instrumentální úvod. Zde poprvé uslyšíme první zpracování leitmotivu celé kantáty. Introdukce má malou třídílnou formu.



V introdukci Tanějev recituje nápěv „So svjatymi upokoj“ ve vlastní harmonizaci. Téma má 8 taktů. První provedení je hned na začátku kantáty u fléten ve fis - moll.



Ve střední části téma introdukce dostává větší zpracování. Tanějev zde používá imitační techniku. Jak vidíme na obrázku, od č. 1 téma začíná u houslí, a hned v dalším taktu je stejné téma již u žesťových nástrojů.



Od č. 2 nastupuje repríza introdukce. Téma začíná ve třetím taktu od č. 2 u fléten, hoboju a klarinetů. Téma dostává jen jedno provedení.

Po ukončení introdukce, nastupuje hlavní téma první věty kantáty.

A. Listesso tempo *p*
И - ду в не - ве - до - мый мне

Listesso tempo
simile

Hlavní téma je melodické a velice výrazné. Při bližším zkoumání tématu si lze všimnout, že melodie se pohybuje po ostrých intervalech a akordech. A proto hlavní téma zůstává hodně nestabilní a lehce disonantní po celou dobu svého znění.

CHOR
p
И - ду в не - ве - до - мый мне
Mein Pfad ins Un - ge - wis - se

ИТЬ, и - ду межь стра - ха и на - деж - ды мой взоръ у -
geht, durch Haf - fen fahr' ich hin und Ban - gen, der Blick ver -

Альти. Alt. *cresc.*
 - гасъ, ос-ты - ла грудь, не внемлетъ слухъ, сом-кну - ты
 - lösch, der Hauch ver - weht, er starrt die Brust, er bleicht die
 geht, durch Höf-fen
 вѣ - жды,
 Wan - gen;

Hlavní téma má celkem 6 provedení. Při každém provedení tématu vzrůstá polyfonní faktura a celkové napětí. Vrchol hlavního partu je v posledním šestém provedení.

- 1 provedení – 6 taktů do č. 3 u altů
- 1 provedení – č. 3 téma u sopránů
- 2 provedení – č. 4 téma u basů
- 3 provedení – č. 5 téma u tenorů
- 4 provedení – č. 6 téma u altů.

2 takty před č. 7 - téma proniká do žesťových nástrojů, čím zvýrazňuje dramatický vrchol hlavního tématu.

Cor.
 Tr-be

- 5 provedení - č. 7 téma u sopránů

Ke konci šestého provedení dochází k dynamickému spádu a celkovému zklidnění. V č. 8 vstupuje orchestr, který oznamuje nástup vedlejšího tématu.

8

слух, со-мкну - ты веж ды.
 брат - ско - го ры - дань - я.
 - ит бла - го - у - хань - е.
 - ит бла - го - у - хань - е.

dim.

p

ff

Vedlejší téma je kontrastní k hlavnímu tématu. Díky durovému orchestrálnímu úvodu a kontrastnímu vedlejšímu tématu, vedlejší téma působí jako obraz útěchy a naděje. Téma začíná slovy „Мой взор угас, остыла грудь“ a má 2 provedení první v č. 9 a druhé v č. 11.

9

Мой взор у - гас, о - сты - ла грудь, не внем - лет слух,
 Мой взор у - гас, о - сты - ла грудь, не внемлет слух,
 Мой взор у - гас, о - сты - ла грудь, не внем - лет слух,
 Мой взор у - гас, о - сты - ла грудь, не внем - лет

Spojovací oddíl mezi vedlejším tématem a provedením začíná ve druhém taktu před č. 13

12

Б.

со - мкну - ты веж - ды.

13

А.

Т.

И - дув не - ве - до - мой мне

Provedení lze rozdělit na tři části:

1. První část začíná v č. 13. Zde probíhá kontrapunkt dvou témat, v orchestru leitmotiv, u tenoru a altu hlavní téma.

2. Druhá část začíná v č. 15. Leitmotiv proniká do hlavního tématu. U basů a tenoru hlavní téma, v orchestru leitmotiv.

15

деж - ды, и - ду меж стра - ха
 ды, и - дувне - ве - до - мой мне путь, и
 путь, и - дувне - ве - до - мой мне путь,
 - деж - ды, и - дувне - ве -

Hlavní téma

и на - деж - ды.
 - ду меж стра - ха и на - деж - ды,
 и - дувне - ве - до - мой мне путь, и - ду меж
 - до - мой мне путь, и - ду вне - ве - до - мой мне

leitmotiv

leitmotiv

Ve čtvrtém taktu před č. 17 do provedení vstupuje intonace vedlejšího tématu

Музыкальный фрагмент с вокальными партиями и фортепиано. Включает русские тексты и выделенный «ведлеjší téma» (второстепенная тема).

3. Třetí část provedení začíná v č. 17. homofonním přechodem k repríze. Imitace pravoslavného chorálu.

Repríza první věty kantáty nastupuje v č. 19. Zajímavým poznáním může být fakt, že Sergej Tanějev se nevrací k hlavnímu tématu ale jen k vedlejšímu, což není úplně obvyklé z hlediska sonátové formy.

Vedlejší téma má ještě dvě provedení v č. 20 a v č. 21. V posledním provedení téma probíhá jen v orchestru.

V codě Tanějev dále pracuje s leitmotivem a hlavním tématem. Kontrapunkt zní celkem třikrát.

1. V č. 23 je kontrapunkt leitmotivu u basu a tenoru a hlavním téma u sopránů a altů. Orchester následuje sbor, a pracuje s týmiž tématy. Hudba postupně graduje do vrcholu celé první věty.

38

Fl.
Ob.

Hlavní téma
leitmotiv

2. V č. 24 je druhé provedení kontrapunktu. Leitmotiv je u altu a soprán, hlavní téma u tenoru a basu. Toto provedení lze označit za vrchol první věty kantáty.
3. V č. 25 je třetí provedení kontrapunktu. U altu a basu probíhá leitmotiv, u tenoru hlavní part.

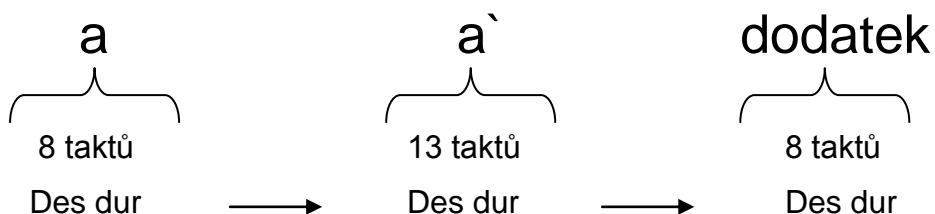
6.3. Druhá část. Andante

6.3.1. Úvod

Tanějev druhou větu píše v tradicích pravoslavného chorálu. Klidná melodie druhé věty slouží jako spojující prvek mezi první a druhou větou a zároveň připravuje nástup fugy. Věta začíná slovy "Но вечным сном пока я сплю, моя любовь не умирает".

6.3.2. Definice formy

Druhá věta je napsaná v prosté dvoudílné formě s dodatkem, skládá se ze dvou period s malým kontrastem.



6.3.3. Rozbor druhé věty

Malé a otvírá sbor a capella v Des dur

Andante sostenuto $\text{♩} = 72$

The score consists of four staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto) and the bottom two are piano accompaniment (Right and Left Hand). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is Andante sostenuto with a quarter note equal to 72 beats. Dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). The lyrics are in Russian: "Но веч - ным сном по - ка я сплю, но".

V č. 1 vstupuje a` druhá perioda.

V č. 2 zní dodatek.

Devět taktů před číslem 3 nastupuje přechod k třetí větě.

Moderato $\text{♩} = 138$

The score consists of four staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto) and the bottom two are piano accompaniment (Right and Left Hand). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo is Moderato with a quarter note equal to 138 beats. Dynamics are marked forte (f). The lyrics are in Russian: "И е - ю, брать - я, вас мо - лю, да каж - дый".

6.4. Třetí věta. Fuga

6.4.1. Úvod

Podobně jako v "Dies Irae" se Tanějev v třetí větě kantáty snaží prostřednictvím velkého sboru a orchestrů popsat obraz smrti a Božího hněvu.

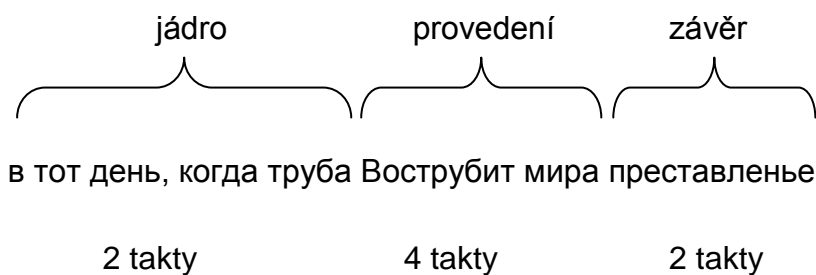
6.4.2. Definice formy

Třetí věta kantáty je napsaná ve formě 3 dílné fugy s provedením sonátového typu a codou.

Expozice – intermedia - 1 část provedení - 2 část provedení - závěr - coda

6.4.3. Rozbor třetí věty

Úvodní téma fugy nastupuje hned v prvním taktu se slovy „в тот день, когда труба“. Rozbor tématu fugy



Allegro (♩ = 144)

Т. В тот день, когда тру_ба вос - тру - бит ми - ра

Allegro (♩ = 144)

8

пре - став - лень - е, при - ми у -

Б. В тот день, когда тру_ба вос - тру - бит

4 5

Druhý hlas nastupuje v dominantní tónině u basu v č. 4. Třetí hlas je u sopránu v č. 5 a čtvrtý hlas u altu v č. 6.

V č. 8 nastupuje mezivěta, která hraje roli spojení mezi expozicí a provedením fugy. Zde není citováno téma.

8

- ми у - соп - ше - го ра - ба
 - бит ми - ра пре - став -
 - соп - ше - го ра - ба в тво - и не -
 - бес - ны - е се - лень - я .

V č. 9 je nástup provedení fugy. Provedení lze rozdělit na dvě části. První část skladatel napsal v charakteru sonátového provedení, převládá zde homofonní typ vývoje.

9

се - лень - я, при - ми
 - соц - ше - го ра - ба в тво - и не - бес - ны -
 - соц - ше - го ра - ба; в тот
 В тот день, ко - гда тру - ба вос - тру -

Nástup druhé části fugy můžeme označit v č. 12. V této části Tanějev píše několik stretta na hlavním tématu fugy

1. V č. 12 je těsná stretta na jádro fugy
2. V č. 13 je těsná stretta na vývojovou část hlavní tématy fugy.

B. *ff*

Jádro hlavního tématu u orchestru

В тот

C. *ff* Jádro hlavního tématu u sboru 13

A. В тот день, ко-гда тру-ба

T. В тот день, ко-гда тру-ба

B. В тот день, ко-гда тру-ба

день, ко-гда тру-ба

вос- тру- *Vývojová část fugy*

sempre ff

Vývojová část fugy u altu

sf

- тру - бит ми -

вос- тру- *Vývojová část fugy* бит

- бит ми - ра,

sf

3. V č. 14 je těsná stretta na závěr hlavního tématu fugy
4. 4 takty před č. 15 těsná stretta na jádro fugy
5. V č. 16 je těsná stretta na vývojovou část hlavní tématy fugy

Závěr cele fugy vstupuje v č. 18. Zde vidíme návrat leitmotivu kantáty, který teď zní v kontrapunktu s tématem fugy. Kontrapunkt těchto témat má celkem 4 provedení.

1. V č. 18 je první provedení kontrapunktu. Téma fugy u tenoru, leitmotiv u orchestru
2. V č. 20 je druhé provedení kontrapunktu. Téma fugy u basu, leitmotiv u tenoru
3. V č. 22 je třetí provedení kontrapunktu. Téma fugy u sopránů, u basu leitmotiv v rozšíření.
4. V č. 24 je čtvrté provedení kontrapunktu. Téma fugy u altů, leitmotiv u sopránů

V č. 26 je přechod ke codě.

Coda má tři velké části. V první části Tanějev pokračuje prací s kontrapunktem tématu fugy a leitmotivu. Téma fugy zní u celého sboru v unisonu a leitmotiv v rozšíření v orchestru.

27

ff Тéma fugy

В тот день, ко-гда тру-

ff

В тот день, ко-гда тру-

ff

Leitmotiv

Druhé provedení kontrapunktu tématu fugy a leitmotivu nastupuje v č. 29. Leitmotiv proniká do sboru a téma fugy do orchestru.

The image displays a musical score for measures 29-34. The top system consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves. The vocal parts sing the leitmotiv "y - сош - ше - го па -". The piano accompaniment features a prominent fugue theme, labeled "Тема fugy", which is a rhythmic and melodic motif. The bottom system shows a more detailed view of the piano accompaniment, highlighting the fugue theme's development across the measures.

Druhá část cody začíná čtyři takty před č. 32. Zde vidíme návrat hlavního tématu první věty. Téma probíhá v orchestru v rozšíření a má tři provedení

1. V č. 32 je první provedení.
2. V č. 33 je druhé provedení.
3. V č. 34 je třetí provedení.

Třetí část cody nastupuje dva takty před č. 35. Sbor zpívá a capella. Probíhá zde úplná recitace orchestrálního úvodu z první věty.

Adagio 35 leitmotiv kantáty

При - ми у - сон-ще - го ра - ба в тво - и не - бес - ны -

При - ми у - сон-ще - го ра - ба в тво - и не - бес - ны -

Třetí část má dva důležité významy:

1. Z náboženského hlediska Tanějev do poslední části kantáty vkládá význam smuteční mše. Imituje zde žalozpěv pravoslavného sboru.
2. Z formového hlediska nese význam celitosti skladby a konečného uzávření kantáty.

Závěr

Kantáta “ Jan z Damašku ” patří k vrcholovým Tanějevovým skladbám. Na jedinečnost této kantáty ukazuje i ten fakt, že ji skladatel označil jako opus 1, i když v té době už byl Tanějev autorem řady skladeb.

Ve své diplomové práci jsem se snažil postihnout skladatelovo dílo především z hlediska analytického. Skladba má svůj osobitý tvar. Kompozice kantáty je charakteristická, jasná a promyšlená. Pevně věřím, že moje práce poslouží jako dobrý podklad pedagogům pro tvorbu vyučovací hodiny pro žáky středních či základních uměleckých škol.

Seznam použité literatury a zdrojů informací

LITERATURA

САВЕНКО. С. И. *Сергей Иванович Танеев*. Москва: Музыка, 1984

ЧАЙКОВСКИЙ, Петер Ильич; ТАНЕЕВ, Сергей Иванович; ЖДАНОВ, В. А. *П.И. Чайковский, С.И. Танеев: письма*. Москва: Госкультпросветиздат, 1951

POPOVIČ, Mikuláš. *Komplementární kapitoly z harmonie*. Ústí nad Labem: Univerzita J.E. Purkyně, 2006

SCHNIERE, Miloš. *Hudba 20. století*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2005

PRAMENY

Русская старина: Ежемесячное историческое издание, 1870, № 12.

ЧАЙКОВСКИЙ, Петер Ильич. *Музыкально-критические статьи*.
Москва: Гос. музыкальное изд-во, 1953.

TARAKANOV, Boris. Hudební recenze kantáty "Jan s Damašku" S. Tanějev.
Moskva, 1998

Resumé

Sergej Tanějev patří mezi uznávané ruské hudební skladatele přelomu devatenáctého a dvacátého století. Byl výborným hudebníkem, skladatelem a učitelem.

Tanějev těsně spolupracoval s českými hudebníky. Slavné České kvarteto, které působilo na počátku dvacátého století v Praze, propagovalo skladatele nejen zde v České republice ale po celé Evropě. Tanějev byl nesmírně vděčný českým umělcům a věnoval jim řadu svých skladeb. Sergej Tanějev také několikrát navštívil Prahu. Hudební dědictví Tanějeva zahrnuje hodně žánrů, jak vokální, tak i instrumentální. Jeho záliba k hluboké filosofické problematice přinutila skladatele obrátit se k velkým hudebním formám. Skladatel během celého života napsal jen jednu operu, avšak kladl velký důraz na sborovou tvorbu. Složil hodně sborů a capella a dvě velké kantáty. Vokální tvorba zahrnuje také velké množství romancí.

Ve své diplomové práci jsem se snažil postihnout kantátu " Jan z Damasku " především z hlediska analytického. Skladba má svůj osobitý tvar. Kompozice kantáty je charakteristická, jasná a promyšlená. Pevně věřím, že moje práce poslouží jako dobrý podklad pedagogům pro tvorbu vyučovací hodiny pro žáky středních či základních uměleckých škol.

Резюме

Сергей Иванович Танеев является одним из величайших композиторов конца девятнадцатого - начала двадцатого века. Он был прекрасным музыкантом, композитором и педагогом.

Танеева тесно сотрудничал с чешскими музыкантами. Знаменитый чешский квартет, который концертировал в начале XX века в Праге, исполнял произведения композитора, не только здесь, в Чешской Республике, но и во всей Европе. Танеев был безмерно благодарен чешским музыкантам и даже посвятил им несколько своих произведений. Сергей Танеев также несколько раз посетил Прагу. Музыкальное наследие Танеева включает в себя множество жанров, как вокальных, так и инструментальных. Его склонность к глубоким философским вопросам, заставило композитора обратиться к крупным музыкальным формам. Композитор в течение всей своей жизни написал только одну оперу, но с другой стороны уделил большое внимание хоровому творчеству. Он написал много хоров а-сарелла и две большие кантаты. Вокальное творчество также включает в себя большое количество романсов.

В моей диссертации я попытался проанализировать кантату "Иоанн Дамаскин" со стороны музыкальной формы. Произведение имеет свою неповторимую форму. Композиция кантаты характеристическая, четкая и последовательная. Я уверен, что моя работа послужит хорошей основой учителям музыкальных училищ и школ для подготовки урока учащимся.

Seznam příloh

A) Obrazová příloha

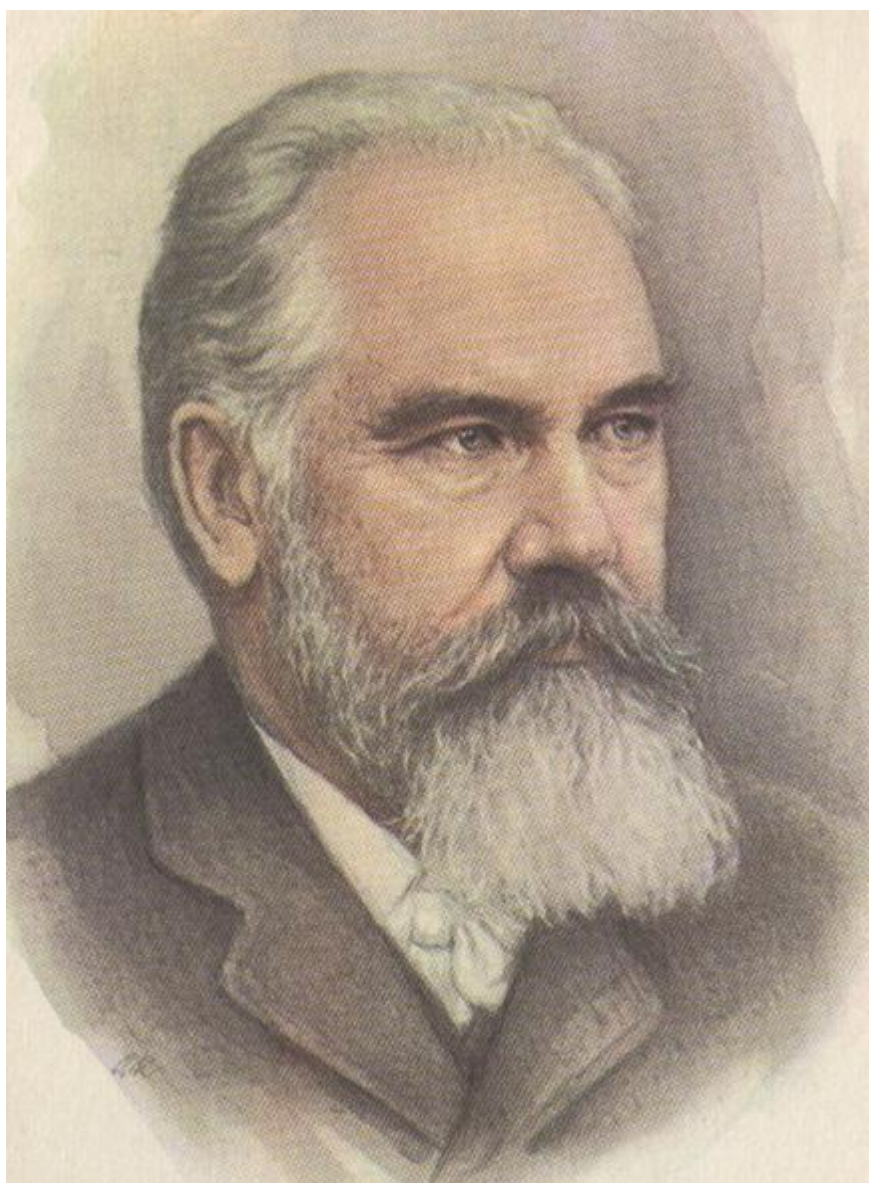
B) Notová příloha

1. Církevní nápěv „So svatými upokoj“
2. Kantáta "Jan z Damašku"

C) CD – příloha

1. Nahrávka – Kantáta "Jan z Damašku"
2. Partitura – Kantáta "Jan z Damašku"

A) Obrazová příloha



Sergej Tanějev



Jan s Damašku



České kvarteto roku 1895: zleva K. Hoffmann, H. Wihan, O. Nedbal a J. Suk

2. Kantáta „Jan z Damašku“

Sergej Tanějev

Kantáta "Jan z Damašku"

Partitura

Памяти Николая Григорьевича Рубинштейна

3

ИОАНН ДАМАСКИН

КАНТАТА

Соч. 1

Слова А. К. ТОЛСТОГО^{*)}

С. ТАШЕЕВ
(1856-1915)

1.

Adagio ma non troppo

Ф-п.

p

pp

1

sf

sf

2

sf

p

marcato

poco rit.

sf

sf

sf

dim.

pp

attacca subito

^{*)}Отрывок из поэмы „Иоанн Дамаскин“

A. *Listesso tempo*

p

И - дув не - ве - до - мый мне

Listesso tempo

simile

stesso.

путь,²⁾ и - ду меж стра - ха и на - деж - ды; мой взор у - гас, о - сты - ла

C. *p* 3

И - дув не - ве - до - мый мне путь, и - ду меж

A. *p*

T. грудь, не внемлет слух, со - мкну - ты веж - ды;

B.

sf

²⁾ У А.К.Толстого: „Иду в незнаемый я путь...“

cresc.

стра_ха и на_деж_ды; мой взору - гас, о_сты - ла грудь, не внем_лет
 ле_жу без_гла_сен, не - дви_жим, не слы_шубратско_го ры -

tr

И -

cresc.

4

слух, со_мкну_ты веж_ды; ле_жу без -
 -дань_я, и от ка_ди - ла си_ний дым не мне стру -
 -дув не_ве - до_мый мне путь, и - ду меж стра_ха и на -

tr

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепиано. Вокальная партия имеет три голоса: сопрано, альт и тенор/бас. Музыкальная партия включает фортепиано и контрабас. В начале фрагмента есть динамический маркер *sf*. В середине — *cresc.*

Вокальные партии:

Сопрано: гла - сен, не - дви - жим, не слы - шубратско - го ры -

Альт: - ит бла - го - у - хань - е, и от ка - *mf*

Тенор/Бас: И -

Пiano: - деж - ды; мой взор у - гас, о - сты - ла грудь, не внемлет

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепиано. Вокальная партия имеет три голоса: сопрано, альт и тенор/бас. Музыкальная партия включает фортепиано и контрабас. В начале фрагмента есть динамический маркер *mf*.

Вокальные партии:

Сопрано: - дань - я, и от ка - ди - ла си - ний дым не мне стру -

Альт: - ди - ла си - ний дым не мне стру - ит бла - го - у -

Тенор/Бас: - ду ве - ве - до - мой мне путь, и - ду меж стра - ха и на -

Пiano: слух, со - мкну - ты веж - ды; ле - жу без -

- ит бла - го - у - хань - е, и от на -
 - хань - е. И -
 - деж - ды; мой взор у - гас, о - сты - ла грудь, не внемлет
 - гла - сен, не - дви - жим, не слы - шубратско - го ры -

Musical score for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

6
 - да - ла си - ний дым не мне стру - ит бла - го - у -
 - дувне - ве - домый мне путь, и - ду меж стра - ха и на -
 слух, со - мкну - ты веж - ды; ле - жу без -
 - дань - я, и от ка - ди - ла си - ний дым не мне стру -

Musical score for the second system, including vocal lines and piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano part continues with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. Dynamics include *f* (forte).

- хань - е. *о тес.* И -
 - деж - ды; мой взор у - гас, о - сты - ла грудь, не внем - лет
 - гла - сен, не - дви - жим, не слы - шубратско - го ры -
 - ит бла - го - у - хань - е, и от ка -

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line, followed by two staves for the piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests. Dynamics include *f* (forte) and *о тес.* (crescendo).

[7]
 - дув не - ве - до - мой мне путь, и - ду меж стра - ха и на -
 слух, со - мнну - ты веж - ды; ле - жу без -
 - дань - я, и от ка - ди - ла си - ний дым не мне стру -
 - ди - ла си - ний дым не мне стру - ит. бла - го - у -

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line, followed by two staves for the piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music continues with similar rhythmic patterns. A section marker [7] is present at the beginning of the system. Dynamics include *f* (forte).

срещо.

- дож - ды; мой взор у - гас, о - сты - ла грудь, не внемлет
 - гла - сен, не - дви - жим, но слы - шу, не слы - шу
 - ит бла - го - у - хань - е, не мне стру -
 - хань - е, не мне, не мне стру -

8

слух, со - мкну - ты веж - ды.
 брат - ско - го ры - дань - я.
 - ит бла - го - у - хань - е.
 - ит бла - го - у - хань - е.

10 220

9

Мой взор у - гас, о - сты - ла грудь, не внем - лет слух,
 Мой взор у - гас, о - сты - ла грудь, не внемлет слух,
 Мой взор у - гас, о - сты - ла грудь, не внемлет слух,
 Мой взор у - гас, о - сты - ла грудь, не внем - лет

со-мкну-ты веж - ды, со-мкну-ты веж - ды, со - мкну-ты веж -
 со-мкну-ты веж - ды, со-мкну-ты веж - ды, веж -
 слух, со - мкну - ты веж - ды, со-мкну - ты веж -

Four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) for measures 10-12. Each staff contains the syllable "- ды." (dy) with a long note value.

Piano accompaniment for measures 10-12. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand has a complex rhythmic accompaniment with triplets and slurs.

Four vocal staves for measures 11-13. The lyrics are: "Мой взор у - гас, о - сты - ла грудь," (My gaze is extinguished, my breast is cold). The notes are marked with a forte (*f*) dynamic.

Piano accompaniment for measures 11-13. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand features a complex rhythmic accompaniment with triplets and slurs, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic.

mf не внем - лет слух,
грудь, не внем.лет слух,
грудь, не внем - лет слух,
грудь, не внем.лет слух,

pp со - мкну - ты веж.ды.
pp со - мкну - ты веж - ды.
pp со - мкну - ты веж.ды.
pp со - мкну - ты веж - ды,

12

Б.

pp со - мкну - ты веж.ды.

pp *espress.*

13

А.

Т.

p И - дув не - ве -
И - дув не - ве - до - мой мне

mf *ped.* * *ped.* * *simile* * *ped.* *

С. *Vmf*

И - ду в не - ве - до - мый мне

А. - до - мый мне путь, и - ду меж стра - ха и на - деж - ды,

Т. путь, и - дув не - ве - до - мый мне путь, и - ду меж

Б. И - дув не - ве -

The first system of the musical score features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The vocal lines are in G major and 4/4 time. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *Vmf* and *mf*.

14

путь, и - ду меж стра - ха и на -

и - ду меж стра - ха и на - деж -

стра - ха и на - деж - ды, и - дув не - ве - до - мый мне

- до - мый мне путь, и - ду меж стра - ха и на -

The second system continues the vocal and piano parts. It includes a measure number '14' in a box. The piano accompaniment features triplet markings over the eighth notes in the right hand. Dynamics include *f* and *mf*.

15

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальных партий и фортепиано. Включает ноты, ритмические знаки и динамические обозначения.

Вокальные партии:

Сопрано: - дож - ды, и - ду меж стра - ха
Альто: ды, и - дувне - ве - до - мой мне путь, и
Тенор: путь, и - дувне - ве - до - мой мне путь,
Бас: - дож - ды, и - дувне - ве -

Пiano: Фортепиано, ритмический рисунок с акцентами.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальных партий и фортепиано. Включает ноты, ритмические знаки и динамические обозначения.

Вокальные партии:

Сопрано: и на - дож - ды.
Альто: - ду меж стра - ха и на - дож - ды,
Тенор: и - дувне - ве - до - мой мне путь, и - ду меж
Бас: - до - мой мне путь, и - ду вне - ве - до - мой мне

Пiano: Фортепиано, ритмический рисунок с акцентами.

16

И - ду в не - во - до - мой мне
и - ду меж стра - ха и на - деж -
стра - ха и на - деж - ды;
путь, и - ду меж стра - ха и на -

путь, мой взор у - гас, о - сты - ла
- ды; мой взор у - гас,
мой взор у - гас, о -
- деж - ды; мой взор у -

10220

грудь.

о - сты ла грудь.

- сты - ла грудь.

- гас, о - сты - ла грудь.

Хорошо.

p

p

Ле - жу без - гла - сен,

p

Ле - жу без - гла - сен,

p

не - дви - жим, не слы - шу брат - ско -

не - дви - жим, не слы - шу брат - ско -

sf

3

18

pp

го - ры - дань - я, и от ка - ди - ла си - ний

pp

и от ка - ди - ла си - ний

pp

го - ры - дань - я, и от ка - ди - ла си - ний

pp

sf

pp

3

19

dim.

дым не мне стру-ит бла-го - у - хань - е.

dim.

дым не мне стру-ит бла-го - у - хань - е.

dim.

дым не мне стру-ит бла-го - у - хань - е.

dim.

p

ff

20

f

mf

Мой взор у-гас, о-сты-ла грудь, не внем-лет слух,

f

mf

Мой взор у-гас, о-сты-ла грудь, не внем-лет слух,

f

mf

Мой взор у-гас, о-сты-ла грудь, не внем-лет слух,

f

mf

Мой взор у-гас, о-сты-ла грудь, не внем-лет

mf

со_мкну_ты веж - ды, со_мкну_ты веж - ды, со_мкну_ты веж - ды, со_мкну_ты веж - ды, веж -
 слух, со - мкну - ты веж - ды, со_мкну - ты веж -

- ды.
 - ды.
 - ды.
 - ды.

22

p poco a poco cresce.

23

ff И - ду в не - ве - до - мый мне

sf И - ду в не - ве - до - мый мне

ff ду в не - ве - до - мый мне путь,

И - ду в не - ве - до - мый мне путь, и -

24 *Largamente*

и - ду меж стра - ха
 путь, и - ду меж
 - дув не - ве - до - мой мне путь, и - ду меж стра - ха и на - деж -
 путь; и - дув не - ве - до - мой мне путь, и -

Largamente

и на - деж -
 стра - ха и на - деж - ды, и -
 - ды, и - ду меж стра - ха и на - деж - ды.
 - дув не - ве - до - мой мне путь, и - ду меж стра - ха

.....

25 *meno rit.*

- ды!

- ду в не - ве - до - мой мне путь!

И - ду в не - ве - до - мой мне путь!

и на - деж - ды!

meno rit.

dim.

p

pp

Andante sostenuto $\text{♩} = 72$

Но веч - ным сном по - ка я сплю, но

Но веч - ным сном по - ка я сплю, но

но

Andante sostenuto $\text{♩} = 72$

веч - ным сном по - ка я сплю, мо - я лю - бовь не у - ми -

веч - ным сном по - ка я сплю, мо - я лю - бовь

веч - ным сном по - ка я сплю, мо - я лю - бовь не у - ми -

веч - ным сном по - ка я сплю, мо - я лю - бовь не

- ра - ет, мо - я лю - бовь не у - ми - ра -
 не у - ми - ра - ет, не у - ми - ра -
 - ра - ет, мо - я лю - бовь не у - ми - ра - ет, мо - я лю -
 у - ми - ра - ет, мо - я лю - бовь не у -

cresc. *dim.* *cresc.* *dim.* *cresc.* *f* *mf*

- ет, мо - я лю - бовь
 - ет, не у - ми - ра - ет,
 - бовь не у - ми - ра - ет, мо - я лю - бовь не
 - ми - ра - ет,

p *mf* *dim.* *p* *p* *p*

2

cresc. *dim.* *p*

dim. *pp*

не у - ми - ра - ет.

dim. *pp*

у - ми - ра - ет.

Moderato ♩=138 *f*

И е - ю, брать - я, вас мо - лю, да каж - дый

f

И е - ю, брать - я, вас мо - лю, да каж - дый

Moderato ♩=138 *f* *sf*

3 *ff*

к гос - по - ду въз - ва - ет: гос.подь!

к гос - по - ду въз - ва - ет: гос.подь!

Гос.подь! Гос.подь! Гос.подь!

Гос.подь! Гос.подь! Гос.подь!

attaca subito

3. Фуга

Allegro ($\text{♩} = 144$)

Т. В тот день, когда тру_ба вос - тру - бит ми - ра

Allegro ($\text{♩} = 144$)

4 5

Т. пре - став - лень - е, при - ми у -

Б. В тот день, когда тру_ба вос - тру - бат

С.

Т. - сон - ше - го ра - ба В тот

Б. ми - ра пре - став - лень - в тво -

6

день, когда труба востребует битми рай,
и небесныя в*) селенья,
е, приими убоише

7

пре ставленья, е, прии
В тот день, когда труба востребует
приими убоишего раба, приими убоишего
раба в твои но

*) У А.К. Толстого: „блаженные“.

8

- ми у - сон - ше - го ра - ба
 - бит ми - ра пре - став -
 - сон - ше - го ра - ба в тво - и не -
 - бес ны - е се - лень - я .

в тво - и не - бес - ны - е
 - лень - е , при - ми у -
 - бес - ны - е се - лень - я , при - ми у -

9

се - лень - я, при - ми
 - сон - ше - го ра - ба в твои не - бес - ны -
 - сон - ше - го ра - ба; в тот
 В тот день, когда тру - ба вос - тру -

10

у - сон - ше - го ра - ба; в тот
 - е се - лень - я, в тот день, когда тру - ба вос - тру -
 день, когда тру - ба вос - тру - бит ми - ра
 - бит ми - ра пре - став - лень - е, при -

11

день, когда тру - ба, в тот день, когда тру - ба вос -
 - бит ми - ра пре - став -
 пре - став - лень - е, в тот день, когда тру - ба вос - тру -
 - ми у - сон - ше - го ра - ба в тво -

Detailed description: This system contains four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in a soprano, alto, tenor, and bass arrangement. The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The music is in a major key with three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The lyrics are in Russian and describe the biblical story of the Tower of Babel.

12

- тру - бит ми - ра пре - став - лень - е.
 - лень - е, пре - став - лень - е.
 - бит ми - ра пре - став - лень - е.
 - и не - бос ны - е се - лень - я.

Detailed description: This system continues the musical score with four vocal staves and piano accompaniment. The vocal parts continue the lyrics from the previous system. The piano accompaniment includes a right-hand melody and a left-hand bass line. The music maintains the same key signature and time signature. The lyrics conclude with the phrase 'и не - бос ны - е се - лень - я' (and the towers of Babel). The piano part features a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in the final measures.

B. *ff* В тот

C. *ff* 13

A. В тот день, ко-гда тру-ба

T. В тот день, ко-гда тру-ба вос-

B. В тот день, ко-гда тру-ба

день, ко-гда тру-ба вос- тру-

зетрге ff

f вос-

- тру - бит ми-

вос- тру - бит

- бит ми- ра,

ff

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальных партий и фортепиано. Включает ноты, аккорды и русские тексты: *f* - тру - бит ми - ра, - ра пре - став.., ми - ра пре - став.., ми - ра пре - став..

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальных партий и фортепиано. Включает ноты, аккорды и русские тексты: **14** пре - став - лень - о, лень - о., - став - лень - о., - став - лень - о.

15

С.

А. В тот *ff*

Т. В тот

В. В тот день, ко - гда тру -

В тот день, ко - гда тру -

16

день, ко - гда тру - ба вос -

день, ко - гда тру - ба вос - тру -

- ба вос -

- ба вос - тру - бит

First system of a musical score in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four staves: vocal line, piano accompaniment (right hand), piano accompaniment (left hand), and a rhythmic accompaniment line. The vocal line has lyrics: - тру - бит, ми - ра. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *f* and *sf*.

Second system of the musical score, starting with a measure number 17 in a box. It consists of four staves. The vocal line has lyrics: вос - тру - бит, став - лень - е, - став - лень - е. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *f* and *sf*.

Third system of the musical score, consisting of four staves. The vocal line has lyrics: ми - ра, ми - ра, бит, ми - ра. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *f* and *sf*.

пре - став - лень - е.

пре - став - лень - е.

пре - став - лень - е.

пре - став - лень - е.

т. *p* В тот день, ко - гда тру -

- ба вос - тру - бит ми -

- ра пре - став - лень -

- е, при -

Т. 20

ми у -

В. *p*

В тот

сон -

день, ко - гда тру - ба вос -

21

ше - го ра - ба

- тру - бит ми - ра

в тво - и но - бес - ны -
 пре - ства - лень ..

- о со - лень я,
 - о,

С. 22 *p*
 Т. В тот
 В. пра - ми у - сои - ще - го ра -
 пра - ми у-

30

день, ко - гда тру - ба вос - тру -
 - ба, при - ми у -
 - соп - ше -

23

- бит ми - ра пре - став -
 - соп - ше - го ра - ба в тво -
 - го ра - ба

- лень -
 - и не - бес - ны - е се -
 в тво - и не - бес -

24

mf

С. - е, при - ми у -

А. В тот

Т. - лень - я, при - ми у - сон - ше -

Б. ны - е се - лень - я,

сон - ше - го ра -

день, ко - гда тру - ба вос - тру бит ми -

- го ра - ба в тво - и не - бес -

при - ми у - сон - ше -

25

p *cresc.*

- ба в тво - и не - бес - ны -

- ра пре - став - лень - е, ми - ра

- ны - е се - лень - я,

- го ра - ба.

cresc.

26

sf

- е се - лень - я.

пре - став - лень - е.

в тво - и се - лень - я.

sf

pp poco a poco *cresc.*

cresc.

27

ff В тот день, ко-гда тру-

ff В тот день, ко-гда тру-

28

-ба вос - тру - бит ми - ра пре -

-ба вос - тру - бит ми - ра пре -

29

ff

- став - лень - е, при - ми

ff

у - соп - ше - го ра -

у - соп - ше - го ра -

30

Музыкальный фрагмент, охватывающий такты 30 и 31. Он состоит из вокальной партии (четыре голоса) и фортепианного сопровождения. Вокальные партии имеют следующие тексты:
Голос 1: - ба В ТВО - И НЕ - бес - ны -
Голос 2: - ба В ТВО - И НЕ - бес - ны -
Голос 3: - ба В ТВО - И НЕ - бес - ны -
Голос 4: - ба В ТВО - И НЕ - бес - ны -
Фортепианное сопровождение включает мелодическую линию в правой руке и ритмический рисунок в левой руке. В такте 31 в вокальных партиях появляются аккорды, выходящие за пределы октавы, что требует использования октавных скобок.

31

Музыкальный фрагмент, охватывающий такты 32 и 33. Он состоит из вокальной партии (четыре голоса) и фортепианного сопровождения. Вокальные партии имеют следующие тексты:
Голос 1: - о со - лень - я.
Голос 2: - о со - лень - я.
Голос 3: - о со - лень - я.
Голос 4: - о со - лень - я.
Фортепианное сопровождение включает мелодическую линию в правой руке и ритмический рисунок в левой руке. В такте 33 в вокальных партиях появляются аккорды, выходящие за пределы октавы, что требует использования октавных скобок.

First system of piano accompaniment. The right hand features chords with accents, and the left hand has a steady eighth-note bass line. A dynamic marking of *sf* is present.

Second system of piano accompaniment. The right hand has chords with accents and some sixteenth-note patterns. The left hand continues with eighth notes. Dynamic markings include *ff* and *sf*.

Third system of piano accompaniment. The right hand has a more active melodic line with sixteenth notes. The left hand has a simple bass line. The system ends with a double bar line.

Moderato 32

Vocal line with Russian lyrics: "В тот день, когда тру - ба". The melody is simple and features a long note on "ба". Dynamic markings include *ff*.

Moderato

Fourth system of piano accompaniment. The right hand has chords with accents and some sixteenth-note patterns. The left hand has a steady eighth-note bass line. Dynamic markings include *sf* and *sempre ff*.

33

вос - тру - бит ми - ра пре - став - лень - е,

вос - тру - бит ми - ра пре - став - лень - е,

Detailed description: This system contains two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are 'вос - тру - бит ми - ра пре - став - лень - е,'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Detailed description: This block shows the piano accompaniment for system 33. The right hand has a melodic line with some grace notes and rests, while the left hand plays a consistent eighth-note bass line. Dynamics include *sf* (sforzando) markings.

34

при - ми у - сов - ше - го ра - ба

при - ми у - сов - ше - го ра - ба

Detailed description: This system contains two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are 'при - ми у - сов - ше - го ра - ба'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as in system 33.

Detailed description: This block shows the piano accompaniment for system 34. The right hand has a melodic line with some grace notes and rests, while the left hand plays a consistent eighth-note bass line. Dynamics include *sf* (sforzando) markings.

В ТВО - И не - бес - ны - е се - лень - я.

В ТВО - И не - бес - ны - е се - лень - я.

simile

The first system consists of four staves. The top two staves are vocal lines with Russian lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with triplets in the bass line.

Adagio 35

При - ми у - соп - ще - го ра - ба в тво - и не - бес - ны -

При - ми у - соп - ще - го ра - ба в тво - и не - бес - ны -

pp

The second system consists of four staves. The top two staves are vocal lines with Russian lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The tempo is marked 'Adagio' and the dynamics are 'pp' (pianissimo).

Adagio

pp

The piano accompaniment for the second system, consisting of two staves. It features a slow, sustained harmonic accompaniment with a 'pp' dynamic marking.

- е се - лень - я,
 при - ми у - соп - ше - го ра -
 - е се - лень - я, при - ми у - соп - ше - го ра - ба
 при - ми у - соп - ше - го ра - ба

- ба в тво - и не - бес - ны - е се - лень - я.
 в тво - и не - бес - ны - е се - лень - я.
 в тво - и не - бес - ны - е се - лень - я.
 rit.