

Юрий Борисович Абдоков*abdokvgeorg@mail.ru*

Кандидат искусствоведения, профессор компози-
торского факультета Московской государственной
консерватории им. П. И. Чайковского; председатель
Художественного совета Общества содействия из-
учению и сохранению творческого наследия Бори-
са Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6

ORCID: 0000-0001-9033-3279

YURI B. ABDOKOV*abdokvgeorg@mail.ru*

Ph. D., Full Professor at the Department of Composition,
Tchaikovsky Moscow State Conservatory; Chairman
of the Arts Council of *The Boris Tchaikovsky Society*

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
125009 Moscow
Russia

ORCID: 0000-0001-9033-3279

АННОТАЦИЯ**DOI: 10.26176/MSC.2020.42.3.006****Секстет для арфы и духовых инструментов Бориса Чайковского: очерк стиля и тембровой поэтики**

В статье впервые анализируется темброво-поэтическая морфология итоговой камерно-инструментальной партитуры одного из крупнейших отечественных композиторов XX столетия — Бориса Александровича Чайковского (1925–1996). Секстет для арфы и духовых инструментов, воплощающий свойства сверхкамерной, оркестровой палитры, рассматривается в контексте композиторской феноменологии, стилевой атрибуции и адекватной интерпретации сочинения. Основными принципами темброво-поэтического анализа являются стилеобразующие для Б. Чайковского элементы инструментально-ансамблевого и — шире — оркестрового письма, значительная часть которых сформулирована самим композитором: пространственно-перспективное мышление; типология тембрового дления (не равнозначного у Б. Чайковского стабильным хроно- и темпо-метрическим измерениям); колористическая палитра и этимология инструментальной живописи; специфика «тембровой оптики»; тембровая текстура и пластика; тембровая драматургия; звукотембровый дивизионизм; люминесцентная, светотеневая акцентуация палитры. Впервые публикуются оценочные суждения Б. Чайковского, касающиеся различных вопросов теории и практики инструментального (оркестрового) письма, раскрывающие индивидуальные свойства тембровой поэтики композитора, его этоса и стиля.

Ключевые слова: Борис Чайковский, Эмилия Москвитина, арфа, духовой
квнтет, тембровая поэтика, стиль, этос, интерпретация

ABSTRACT**DOI: 10.26176/MSC.2020.42.3.006****Sextet for Harp and Wind Instruments by Boris Chaykovsky: an Essay on Style and Timbre Poetics**

The article analyzes for the first time the timbre-poetic morphology of the final chamber-instrumental score of one of the greatest Russian composers of the 20th century — B. Chaykovsky (1925–1996). The Sextet for harp and wind instruments embodying the semiological properties of the super-chamber and orchestral palette is considered in the context of the composer's phenomenology, style attribution, and adequate interpretation of the work. The main principles of timbre-poetic analysis are the lexical elements of instrumental-ensemble and wider — orchestral writing, which form the style of B. Chaykovsky: spatial perspective thinking; typology of timbre thinking (which is not equivalent for B. Chaykovsky to stable chrono- and tempo-metric measurements); color palette and etymology of instrumental painting; specificity of timbre "optics"; timbre texture and plastic; timbre tectonics; sound-timbre divisionism; luminescent, light-and-shadow accentuation of the palette. For the first time, B. Chaykovsky's evaluative judgments concerning various issues of the theory and practice of instrumental (orchestral) writing are published, revealing the individual properties of the composer's timbre poetics.

Keywords: Boris Chaykovsky, Emilia Moskvitina, harp, wind
quintet, timbre poetics, style, ethos, interpretation

Юрий Абдоков

СЕКСТЕТ ДЛЯ АРФЫ И ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ БОРИСА ЧАЙКОВСКОГО: ОЧЕРК СТИЛЯ И ТЕМБРОВОЙ ПОЭТИКИ

Свет – это преображенный мир.

Эжен Ионеско [7, 390]

Премьера Секстета для арфы и духовых инструментов (1990) — последнего масштабного камерно-инструментального сочинения Бориса Чайковского — состоялась в Красноярске 19 мая 1991 года на фестивале, посвященном 100-летию юбилею С. Прокофьева. 17 ноября 1992 года опус прозвучал в Москве, в Октябрьском зале Дома Союзов¹. 29 декабря 1993 года в Большом зале Московской консерватории (в рамках фестиваля «Русская зима») впервые была исполнена «Симфония с арфой» — партитура, завершающая творческий путь композитора. Есть соблазн соотнести эти произведения не только хронологически, но и по главенствующему в них тембровому образу. Арфа присутствует во множестве опусов Б. Чайковского, однако лишь в двух заключительных — камерном и оркестровом — это центральный персонаж тембровой драматургии. Этим обстоятельством онтологическое родство не ограничивается. Своеобразный *графический аскетизм* — а именно так сам Б. Чайковский определял лексический образ своей камерно-ансамблевой партитуры, в которой арфа является основным источником пространственно-резонансного преображения духовой палитры, — ни в малой степени не тиражируется в тембровой поэтике Симфонии. В «Симфонии с арфой» щипковый инструмент менее всего претендует на *концертное* доминирование в каждой из пяти частей (1. Две прелюдии; 2. Поэма; 3. Три прелюдии; 4. Осень; 5. Эпилог) и является, по слову автора, «темброво-гармоническим стержнем, пронизывающим композицию всего

¹ В обоих случаях исполнителями были Э. Москвитина (арфа), Л. Лебедев (флейта), О. Томилова (гобой), В. Пермяков (кларнет), В. Подкопаев (фагот), В. Галкин (валторна). Этот же состав в 1998 году осуществил первую студию запись сочинения, изданную фирмой ВОНЕМЕ MUSIC (ВМР). В 2007 году фирма «Relief» опубликовала новую запись Секстета в исполнении другого состава: К. Эрдели (арфа), М. Рубцов (флейта), А. Рубцов (гобой), А. Шутый (кларнет), А. Снегирев (фагот), Ф. Яровой (валторна).

цикла»². При этом обе композиции воплощают высоту итоговых, не только лексических, но метафизических обобщений, этос осмысленного *прощания*.

Секстет для арфы и духовых инструментов никогда не исследовался под знаком композиторской феноменологии и тем более тембровой поэтики. Создается впечатление, что благодаря сложным событиям девяностых годов, которые Б. Чайковский называл «новым русским безвременьем», о самом существовании его прощального камерно-инструментального опуса знали немногие. Не лучшим образом дело обстоит и за рубежом, хотя Секстет и упоминается в некоторых обзорах, не претендующих на серьезный анализ³.

Б. Чайковский никогда не ограничивался унифицированными представлениями о колористических, образно-поэтических, рельефно-пластических свойствах того или иного инструмента и инструментального ансамбля. Даже там, где используются «стабильные», традиционные составы (струнный квартет, струнное и фортепианное трио, фортепианный квинтет и другие), в *каждом новом сочинении* воплощается неожиданный пространственно-акустический, темброво-колористический, *оптический* и *движенческий* тип разработки инструментальной палитры. Перечисленные лексические свойства — это не только стилеобразующие средства выразительности, но и слагаемые *тембровой поэтики* Б. Чайковского, одинаково актуальные при анализе его оркестрового и камерно-инструментального мышления. Именно автору Секстета и «Симфонии с арфой» принадлежат определения таких концептов инструментальной поэтики, как «тембровая оптика» и «движенческая палитра», без которых анализ его ансамблевых и оркестровых партитур немислим.

«Тембровая оптика», по Б. Чайковскому, — это поэтическая категория, этимологически восходящая к перспективной логике оркестра. «Оптическая» многоплановость оркестровой палитры самым непосредственным образом связана с многомерностью оркестрового континуума. Оркестровая палитра, как говорил своим ученикам композитор, предполагает наличие своеобразной «тембровой авансцены» и удаленных от нее темброво-перспективных позиций, сложносоставное единство которых определяет глубину и объем оркестрового пространства. «Умение *приближать, удалять* и в самом широком смысле — *перемещать* темброво-звуковые «блоки», мыслить их как различные *перспективные измерения*» [1, 203], — все это Б. Чайковский называл «оптическим инструментарием» оркестрового письма.

Движенческая палитра — и это становилось предметом серьезных штудий композитора с учениками — воплощала для него характерность того, что точнее

² Здесь и далее цитируются слова Б. Чайковского, зафиксированные автором статьи в 1991–1994 годах и впервые публикуемые в печати.

³ Секстет для арфы и духовых инструментов как «сочинение, находящееся в поэтической орбите Севастопольской симфонии», фигурирует в обзоре Мартина Андерсона в журнале «Тетро» (издательство Кембриджского университета) [15]. Некоторые коннотации Андерсона представляются весьма спорными. При этом британский рецензент, безусловно, — настоящий энтузиаст творчества Б. Чайковского, много сделавший для пропаганды русской музыки XX века на Западе. Еще одно упоминание о Секстете есть в микроскопической интернет-рецензии Юбера Кюло, в которой опус назван «настоящей жемчужиной» [16].

всего назвать *тембровым длением* — явлением сложным и многомерным по своей семантической природе. «Типология тембрового дления не равнозначна метрономической логике (заданной скорости) музыкального движения. Отдельный тембр и всякое тембровое сопряжение трансформируют, преобразуют и, по сути, продуцируют характер оркестрового и шире — музыкального развертывания. Так, в зависимости от различных тембровых характеристик, даже утрированно медленные темпы могут воплощать инерцию “космических вихрей”, а метрономически “сверхскоростные”, напротив, — движенческую статику и т. д. Определив характерность тембрового дления, можно осмыслить не только структурно-схематический, но и онтологический образ *становления* оркестровой композиции, точно диагностировать стиль (равно индивидуальный и исторический)» [1, 202].

Композитор принадлежит к числу «оркестрово мыслящих» [6, 81] художников, чье творчество в любых темброво-жанровых проявлениях одухотворено оркестром. Секстет для арфы и духовых инструментов в этом смысле не является исключением. В лаконичной камерно-ансамблевой партитуре запечатлен *метаоркестровый* по своей сути и *симфонический* по архитектурной логике замысел.

Автору статьи — одному из немногочисленных учеников композитора — посчастливилось присутствовать на московской премьере Секстета, а после смерти Б. Чайковского участвовать в подготовке уртекста к изданию. Все это было во многих отношениях поучительно. «Обнаженный», моцартианский тип формирования тембровой палитры; темброво-текстурный рельеф, в котором каждая инструментальная линия окружена пространством тишины и света; лаконичная, своеобразно *стихотворная* тектоника в сопряжении «тембровых строф»; эмблематическая многомерность всех интонационных, ритмопластических, колористических, движенческих образов, не говоря уже о созерцательно-религиозной лирике медленных частей, — все это заставило воспринять сочинение, длящееся около семнадцати минут⁴, как нечто «сверххронометрическое», почти несовместимое с линейным исчислением композиционного времени. На премьере в Красноярске, как выразился сам композитор, «никто ничего не понял». Немногим лучше, несмотря на громкий успех, дело обстояло и в Москве. Нечто подобное (своего рода замешательство) Б. А. Чайковский заметил в профессиональной и критической среде и после премьеры «Музыки для оркестра». Семиологическая многомерность этого сочинения позволяет трактовать его еще и как «Поэзию...», «Живопись...» или «Зодчество...» для оркестра. Кому-то слишком зашифрованными казались «необычные» названия частей, иных смущали «поэтические

⁴ Б. Чайковский был весьма точен в обозначении разного рода исполнительских ремарок, включая хронографические указания. На авторской рукописи Секстета значится: «Durata: 17'-18'». Именно столько Секстет звучит в первой и лучшей записи сочинения, осуществленной Э. Москвитиной и солистами БСО *под непосредственным руководством автора*. Любые (тем более, значительные) отклонения от аутентичного хронометража — признак серьезного искажения авторского замысла.

недоговоренности» в формировании и т. д. Композитор был спокоен. «Любое творчество, — по слову И. Стравинского, — стремится преодолеть свои границы <...> Судьба произведения в конечном счете несомненно зависит от вкуса публики, от перемен ее настроения и привычек, одним словом, от ее предпочтений, *но не от ее суда*, подобно приговору без права обжалования <...>» [12, 234] (курсив мой. — Ю. А.). В Секстете, как и в других сочинениях Б. Чайковского, нет демократических приманок, как и «направленческих» ухищрений для посвященных, но есть очевидное преодоление *своих* границ, когда музыкальный язык стремится к выражению истин абсолютного порядка. «Тайна подлинности, — пишет Ф. Степун, — очень близка тайне личности, то есть тайне органического единства между человеческой особью и абсолютной истиной» [11, 91]. Нет ничего парадоксального в том, что именно *тембровая поэтика* стала для Б. Чайковского одним из важнейших средств органичного сопряжения эстетики и метафизики. Вне подобного соотношения композитор не мыслил качественный анализ музыкального языка.

Первое, что привлекает внимание к последнему камерно-ансамблевому произведению Б. Чайковского, это необычный инструментальный состав — как будто бы вполне классический по тембровому набору (арфа в сочетании с флейтой, гобоем, кларнетом, фаготом и валторной). Неординарность проявляется в самом сочетании *компактного* квинтета духовых со струнно-щипковым инструментом (с его фантастическими, «безбрежными» реверберационно-резонансными свойствами) и в гораздо большей степени — в *пространственно-пластической* трактовке этого тембрового союза. Принципиальным для логико-текстурного соотношения двух темброво-акустических измерений (духового и струнно-щипкового) является преодоление традиционного соотношения «соло — аккомпанемент». В привычном смысле в Секстете никто никому не аккомпанирует. Все персонажи тембровой игры — и в своей замкнутости «на себе», и в различных ансамблевых сочетаниях — воплощают *апологию абсолютного солирования*. То, что композитор в трактовке арфы уходит от навязчивых штампов специфической (нарочито арпеджированной или обманчиво виртуозной) фактуры, ничуть не обедняет палитру. Напротив, арфа — и в своей отдельности, и в самых разнообразных (колористических, текстурных, акустических) *микстах* с духовыми — являет поэтические образы широчайшей тембровой этимологии: от лютни до клавесина. *Оркестровая многомерность* арфы проявлена не только в постоянных трансформациях ее колористического образа, но — и это главное — в трактовке резонансно-реверберационных свойств инструмента в формировании общего — *сверхкамерного* — политембрового континуума.

Тембровая палитра Секстета биполярна, то есть в ней действуют два самостоятельных «гравитационных» центра — арфа и духовой квинтет. При этом Б. Чайковский не ограничивается стабильной «двухорностью», постоянно трансформируя пространственный облик состава, используя различные типы темброво-колористической живописной лессировки, яркие модификации текстурно-пластического рельефа. Мы убеждены, что выбор состава обусловлен

(помимо того, что всегда остается тайным и необъяснимым) стремлением весьма аскетичными камерно-ансамблевыми средствами выразить идеи подлинно симфонического масштаба. И в творчестве, и в педагогической деятельности Б. Чайковский не следовал общепотребительным схемам, предлагая для создания больших и даже усиленных звучностей искать «немногословные», камерные средства, а в разработке масштабных оркестровых «массивов» добиваться различных модификаций плотности, включая такие живописно-пластические категории, как *невесомость*, *прозрачность* и т. д. Примечательны его ремарки при анализе музыки широкого историко-стилевого спектра, в которых отчетливо проявлялись принципы собственного тембрового мышления. Так, — и это косвенно объясняет интерес Б. Чайковского к камерным составам как к «вместилищу» грандиозного тембрового объема — относительно позднеромантической традиции исполнения кантатно-ораториальной музыки И. С. Баха усиленными составами, композитор делал пронизательные замечания, смысл которых сводился к тому, что масштабность большого (в нашем представлении — оркестрового) замысла совсем не обязательно искажается, если использовать небольшой состав исполнителей. «У Баха и некоторых его современников, — говорил Б. Чайковский, — многомерность *усиленных* звучностей в *камерном измерении* проявляется гораздо ярче. *Не стоит укрупнять и без того крупное*». Эти мысли перекликаются с размышлениями крупнейших исполнителей-аутентистов второй половины XX и начала XXI столетий, и в частности с рекомендациями Николауса Арнонкура, изложенными им в книге «Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vortäge» [17], которую автор «Севастопольской симфонии» не мог знать. История оркестровых стилей и искусства в целом не была для Б. Чайковского историей миграции (эволюции) эстетических «-измов», а потому тембровая поэтика Баха (равно как Шютца или Монтеверди, Моцарта или Бетховена, Берлиоза или Вагнера, Малера или Р. Штрауса...) рассматривалась им как явление вневременной музыкальной ноосферы.

Фундирующим элементом формирования цикла становится непрерывное *тембровое становление*, организуемое своего рода «поэтической строфичностью», свойственной, к слову, большинству сочинений композитора. По сути, четыре части Секстета — это своеобразные музыкальные «стихотворения», пронизанные единством мысли и связанные, как звенья неразрывной цепи. Во всяком случае, так мыслил формирование цикла сам композитор, ничуть не злоупотребляя иносказательностью и «вербальными шифрами» (по его собственному выражению). Еще в начале семидесятых годов прошлого века Г. Свиридов заметил, что «музыка Б. Чайковского — это не проза, да еще и многословная, это — истинная поэзия, где слова отобраны с бережной тщательностью, и каждое из них много значит» [9, 109].

«Стихотворной строфичностью» в инструментальной музыке автор Секстета именовал не воображаемую «подтекстовку», а явление сугубо тембровое — своеобразную (ритмически стройную) организацию всех тембровых модификаций, включая так называемые «тембровые рифмы» и т. д. Подобный

тип музыкальной архитектоники весьма характерен для многих *симфонических* сочинений Б. Чайковского, однако в каждом случае имеет оригинальное тембровое решение. Композитор очень редко говорил с учениками о своей музыке, но иногда (при анализе сочинений других авторов) им опосредованно высказывались суждения, очевидным образом раскрывавшие некоторые тайны его собственного творческого метода. Чайковский «не дорого ценил» искусственный, схематический тип архитектоники, уподобляя становление музыкальной композиции *живой судьбе*. Это не означает, что им отрицались совершенные и неисчерпаемые — «на все времена» — формы и жанры. «До сонаты, токкаты или прелюдии многим надо бы дорасти», — иногда сетовал он, встречаясь с излишне формализованным отношением к структурированию «канонических» форм.

После Виолончельного концерта (1964) композитор ни разу не повторился не только на уровне оркестрового состава, но и по части конструкционного решения, даже если использовал сугубо классические (соната, симфония, концерт и т. д.) типы музыкального формообразования и жанры. М. Пришвин — с ним Б. Чайковский познакомился в детстве благодаря посредничеству А. Ф. Мутли — относительно литературного творчества, которое в нашем случае вполне допустимо уподобить музыкальному, писал: «Если у писателя есть *свое оригинальное содержание*, то он никогда не будет неоригинальным по форме» [8, 209] (курсив мой. — Ю. А.). Б. Чайковский нередко высказывал схожие мысли, едва ли не буквально повторяя Пришвина, но уточняя, что процесс формования, в том числе и тембрового, не может быть «дополнительным», «декоративно-оформительским»⁵. К слову, вместо привычного термина «архитектоника» он упорно использовал более лапидарное — *тектоника*, и призывал к тому же своих учеников. Дело, конечно, не в интересе композитора к геологии. Семантический объем этого термина представлялся Б. Чайковскому гораздо более широким. Музыкальное формование мыслилось им как органичный процесс *лого-тектонического* соотношения частей и целого.

Созданию ощущения лаконичного «стихотворного» построения Секстета способствуют не только упомянутые выше факторы, но и качество, во многом характеризующее индивидуальный стиль композитора, а именно — своего рода *поэтическая недоговоренность* каждой из четырех частей. Речь не идет о сознательной или случайной незавершенности композиционного развития. Напротив, исчерпанность поэтического повествования проявляется в том, что исход сочинения (или каждой отдельной части) как бы раздвигает архитектурные границы, словно за пределами свершившейся композиции жизнь музыкальных образов не обрывается, а иллюзорно продолжается. Нечто подобное свойственно и другим произведениям композитора (Поэма для оркестра «Ветер Сибири», «Музыка для оркестра», «Симфония с арфой»).

Для интерпретаторов Секстета конструкция цикла должна воплощать единство непрерывного, *сквозного симфонического становления*, как если бы речь шла об одностанной композиции с внутренними (парными) «архитектоническими

⁵ Определения Б. Чайковского.

рифмами» между частями (I–III; II–IV). Конечно, это возможно только в том случае, если мы стремимся «*понять художественную форму как форму данного материала*» [4, 284], а не как абстрактную, обманчиво универсальную жанрово-тектоническую схему «на все случаи жизни».

Одним из важнейших знаков стиля Б. Чайковского является его яркий, узнаваемый с двух-трех нот тематизм. Для автора Секстета эта многомерная сфера не ограничивается рамками мелодико-интонационного мышления. Как уже говорилось — а для Секстета это особенно важно, — каждый мотив обретает свойство своеобразной *интонационно-тембровой эмблемы*. В цикле преодолены классические типы интонационного и тембрового экспонирования, развития и обобщения, а точнее (в плане разработки мелодических и колористических образов), все это дается в некоем конденсированном, *центростремительном единстве*. Проблема интонирования для Б. Чайковского (и в камерном, и в оркестровом измерении) прочно связана с логикой тембрового развития. «У этой мелодии нет *своего лица*», — можно было услышать иногда от него, когда речь шла не только об интонационной, но и о колористической инфантильности в воплощении даже очень яркого мелодического рисунка. На одном из уроков кто-то из студентов повторил банальную максиму школьного «оркестроведения» о том, что «Берлиоз не был силен по части мелодического рисунка». Реакция Чайковского была мгновенной: «Автор “Троянцев” один из лучших мелодистов — в оркестре. Вот эту мелодию (*играет*) может исполнить только кларнет, а эту — только альт, а этот мотив — только унисонный хор меди... И все это высший пилотаж! Да, в мелосе Берлиоза напрочь отсутствует рынок, но краска и тембр в его оркестре — символы *инструментального интонирования*».

По мысли Б. Чайковского — и это подтверждается мелодической графикой Секстета, — в инструментальной палитре *только в определенном колористическом (тембровом) выражении* даже самый мимолетный интонационный образ обретает адекватный тип развертывания, который (согласовав движение, текстуру и колорит) мы называем *тембровым длением*. Инструментальность, берущиеся за исполнение Секстета, не должны обманываться точными обозначениями темпа и метрономическими указаниями в нотном тексте. Они важны, но достаточно условно отражают логику сложнейшей «*движенческой палитры*» — особенно того, что автор называл, «*свободой внутритактового пространства*» и музыкальным выражением «*короткого и длинного дыхания*»⁶. Впрочем, идеальным образцом — не для подражания, а для усвоения сложной «кардиограммы» движения в Секстете — является превосходная фондовая запись сочинения, выполненная солистами БСО им. П. И. Чайковского. Особенно это касается понимания сути *тембрового дления*, явленного в игре Э. Москвитиной (арфа). Найти адекватный тип движения многих эпизодов Секстета можно лишь в согласовании всех упомянутых факторов, в расшифровке темброво-мелодической пластики, когда иллюзорно статический, почти неподвижный тематический образ скрывает в себе инерцию (энергию) вихря, а весьма подвижные мелодические линии в различных тембровых ипостасях,

⁶ Термины Б. Чайковского.

напротив, воплощают медитативную созерцательность и т. д. Подобный феномен (антиномическое соотношение выразительных свойств тем различной пластической и движенческой этимологии) редок и в чем-то перекликается с явлением, о котором пишет В. Цуккерман: «Прислушиваясь к некоторым лирическим темам Шопена, мы замечаем, что их певучесть и даже нежность удивительным образом совмещаются с качествами, до известной степени противоположными, — собранностью, четкостью, даже строгостью. И наоборот — темы в характере активного, энергичного движения эмоционально насыщаются, обнаруживают то скрытые, то явные черты лиризма» [14, 142]. То же самое можно сказать о мелодических образах Секстета, с той разницей, что их свойства продуцируются не только ярким интонированием и ритмикой, но и *темброво-колористическим* обликом.

Б. Бриттен сделал остроумное замечание, которое невольно вспоминаешь, изучая Секстет для арфы и духовых, да и многие другие ансамблевые и оркестровые опусы Б. Чайковского: «Иногда, открыв “Зимний путь”, можно испытать чувство испуга. *Как будто на страницах почти ничего нет.* Не следует преувеличивать — *графика шубертовской музыки отчетливо видна*» [5, 27] (курсив мой. — Ю. А.). Нечто похожее ощущаешь, открывая партитуры Секстета, Третьего и Четвертого квартетов, Шести этюдов для струнных и органа, «Знаков Зодиака», «Музыки для оркестра» и многих других сочинений Б. Чайковского, в которых, фигурально выражаясь, «почти нет нот», или, говоря точнее, звуко-образные реалии значительно превосходят «визуальные ожидания». Подобный феномен не имеет ничего общего с расхожими представлениями о «механическом» минимализме.

Первая часть цикла (*Allegro*) объемлет огромное — по сути, оркестровое — пространство за счет того, что автор виртуозно трактует *тембровые* расстояния между отдельными голосами и их сочетаниями. Деревянные духовые инструменты (даже в сочетании с валторной) — это достаточно сжатый, весьма компактный темброво-акустический континуум. В каждой строфе *Allegro* он модифицируется. Для формирования подлинно оркестровой *глубины* звукового пространства принципиальное значение имеет огромное *тембровое* расстояние между двумя самыми «звонкими» элементами палитры — валторной и арфой. Эмблематическим для всего цикла является фанфарный мотив валторны, открывающий композицию и как бы пронизывающий все тембровое пространство «током высокого напряжения» [18, 42]⁷. Своеобразным ответом («выписанным реверберационным откликом»)⁸ на яркий валторновый «призыв» становится причудливый *текстурно-колористический микст* арфы (аккорды *pop arpegg.*) и кларнета (волнообразная фигурация). Несмотря на

⁷ Эпитет Р. Баршя, характеризующий музыку Б. Чайковского. Из письма Баршя Обществу им. Б. Чайковского. Фрагмент этого послания (небольшого мемуарного эссе) впервые опубликован Полом Ингремом на английском языке в американском журнале «Fanfare» в 2009 году [18, 42].

⁸ Выражение Б. Чайковского, употреблявшееся им в схожих ситуациях при анализе тембровой поэтики других композиторов.

высокий регистр, в котором реверберационные свойства арфы значительно уменьшаются, именно звучность струнно-щипкового инструмента создает эффект сверхкамерной широты тембрового континуума.

Арфа в Секстете воплощает тембровую и пространственно-перспективную силу, сравнимую со струнными в большом симфоническом оркестре. *Пространственнообразующую* роль струнно-щипкового инструмента великолепно чувствует Э. Москвитина, как, впрочем, и солисты-духовики, участвовавшие в первом исполнении Секстета. Это проявляется в том числе и в понимании специфики *цезур*, которые Б. Чайковский использует как своеобразные акустические, *световые окна*. Вплоть до середины ц. 2 все экспонирующиеся тембры предельно «оголены» и перспективно значительно удалены друг от друга. В начальном такте ц. 2 как бы «обнаженный» по своей звучности кларнет экспонирует короткий мотив-символ, интонационно-ритмическая пластика которого позволяет в считанные секунды определить авторство Б. Чайковского.

Для композиции, открывающей Секстет, да и для всего цикла важное значение имеет антифонная логика тембровой риторики и в целом — драматургии. Почти все тембровые строфы структурируются в проекции «звук — отзвук», «свет — тень», «вопрос — ответ» и т. д. Так, элементарный, казалось бы, *октавный микст* флейты и кларнета во второй половине микроэпизода (ц. 2) значительно раздвигает сопрановый регистр тембрового пространства, при этом как бы мгновенно перемещая звучность «сольного» кларнета на самое близкое расстояние — к «авансцене» тембровой палитры. Почему это происходит? В предыдущих тактах — в среднем регистре — звучал лишь солирующий кларнет (*P, dolce*), фокусируя на себе весь тембровый континуум, как бы «овеществляя» огромное пространство вокруг. Б. А. Чайковский, анализируя музыку учеников (и не только), сетовал иногда на непонимание перспективно-пространственной и, как он чаще всего выражался, — «оптической» сущности *сольных* красок. У него была даже собственная, своеобразная шкала *оптических градаций* («перспективных позиций»): первый, второй, третий «планы», «тембровая авансцена», «тембровый задник» и т. д. и т. п.

Композитор полагал бессмысленным анализ своей музыки — по крайней мере, камерно-инструментальной и оркестровой — вне этих коннотаций⁹.

Солирующий кларнет (в обозначенных регистровых и динамических условиях) звучит *из глубины* тембрового пространства. Октавное сопряжение кларнета и флейты мгновенно преобразует *звучащую краску* и ее «перспективную позицию». Значение имеет, конечно же, не преодоление инерции сложившегося монодического контекста, а именно точное понимание функций колористических трансформаций в «оптических модификациях» палитры. Если предположить, что в качестве микшируемого голоса к кларнету добавилась бы не флейта (в «прозрачном» октавном миксте), а, например, гобой, произошло бы нечто обратное: новая краска обрела бы свойства перспективного («оптического») *удаления*. Анализируя одну из дирижерских интерпретаций «Шехеразады» Римского-Корсакова, автор Секстета заметил: «Как это грустно, когда профессиональный музыкант не понимает, что звучности в оркестре перемещаются не потому, что музыканты передвигаются по сцене. Он (дирижер. — Ю. А.) выжимает из сольной скрипки тембровую силу всей струнной группы, не подозревая, что *громко и ярко* — не одно и то же. Но главное даже не в этом: сольная скрипка у Корсакова — это краска, как бы *выходящая* за условные *перспективные позиции* оркестра. Глупо и непрофессионально мыслить ее как *соло над* каким-то аккомпанементом. Мы много говорили об этом с К. П. Кондрашиным, и он был со мной согласен». Для Б. Чайковского подобные, как он выражался, *оптические модификации* — одно из важнейших средств естественного расширения тембровой лексики и в оркестре, и в камерно-инструментальных жанрах.

Наконец, в ц. 5. стаккатирующая флейта озвучивает еще один иконографический мотив-символ, который далее (по слову Б. Чайковского) «обрастает судьбой», то есть контрапунктически, темброво, пластически сопрягается со всеми элементами музыкального повествования. Антифонная («многохорная», по сути) логика сохраняется и здесь — в элементарных по внешнему рисунку, но ярких по звучанию *темброво-световых* переключках арфы и флейты (ц. 5).

2

⁹ Опыт выдающихся дирижеров (Р. Б. Баршай, Э. А. Серов и др.), с которыми приходилось обсуждать проблему «оптики» и «перспективно-пространственного» облика оркестра, говорит о том, что эти принципы универсальны относительно анализа музыки всех крупных оркестровых мастеров.

Б. Чайковский считал духовой квинтет (деревянные инструменты с валторной) — при его богатейших «природно-пластических» свойствах — одним из самых сложных и в определенном смысле опасных для композитора. По мысли художника, многие современные авторы, обращаясь к этому составу, забывают о том, что даже в широком регистровом охвате деревянные духовые имеют обыкновение значительно сужать тембровый континуум и производить эффект весьма дискомфортной «тембровой навязчивости». Не этим ли объясняется то, что пластический рельеф Секстета постоянно трансформируется? Непрестанно варьируется плотность даже «стабильных» ансамблевых измерений — таких, например, как *tutti* духового состава. В одном случае это как бы «расщепленная» ткань (первые четыре такта ц. 7); в другом — тотальная ритмопластическая и интонационная симметрия и мгновенное антифонное разделение *tutti* на «тембровые пары» (пятый и шестой такты ц. 7); и наконец — полифоническое сопряжение «парных антифонов» с перспективно выделенной экспрессивной линией валторны (ц. 8). Непрерывность тембрового дления подчеркивается неожиданными тембровыми модуляциями, в которых основную роль играет арфа, а точнее — ее строго нормированные включения, мгновенно преображающие звуковую палитру. Так, по-настоящему оркестрово трансформируется тембровая текстура, когда в ц. 9 арфа неожиданно вводится в палитру как краска, отнюдь не механически дублирующая отдельные духовые партии (кларнет и фагот), а своеобразно *подсвечивающая* их и за счет этого — сообщающая тембровой текстуре волшебный колорит.

Подобное микширование можно назвать *люминесцентным* (световым), поскольку автор стремится не к образованию принципиально нового колористического измерения, а к трансформации свето-тембровой насыщенности палитры. Изменения *световой насыщенности* — без опасений впасть в метафорическое преувеличение — можно назвать люминесцентной (светотеневой) артикуляцией тембровой палитры. Именно так именовал подобную практику автор Секстета.

Арфа, будучи основным средством кардинальных изменений образов пространственности в Секстете, трактуется по-разному: как инструмент, с одной стороны, реверберационно «объемлющий» весь духовой состав, а с другой — своеобразно отстоящий от него, иногда даже «отталкивающий» его. Интересно в этом контексте наблюдение Б. Чайковского, высказанное им по поводу Третьей симфонии Сен-Санса: «Вот где открытия: орган в одном случае акустически, пространственно *вмещает* в себя весь оркестр, в другом — незаметно *подсвечивает* его изнутри, и наконец — противостоит оркестру как самостоятельная сила»¹⁰. В сопряжении арфы и духовых у Б. Чайковского происходит нечто подобное. Инструменталистов, привыкших к «лексическим» штампам во всем, что касается концертной фактуры арфы, удивит тотальное отсутствие подобных «заменителей мыслей и образов» (выражение Б. Чайковского) в Секстете. В этом сочинении нет того, что в отношении арфы можно с известной долей иронии назвать «рамплиссажно-полоскательным» началом. И дело не в том, что композитор исключал возможность арпеджирования, не говоря уже о глissандо, да и других, специфически арфовых типах звукоизвлечения. Речь идет о строгой поэтической нормированности подобных эффектов, нередко использующихся как сугубо декоративные средства. В этом смысле неожиданно и свежо звучат ниспадающие глissандо арфы, сопряженные с арфовыми же мощными аккордами в ц. 22 (кульминационном эпизоде Allegro).

4

Секрет нетривиальности в использовании, казалось бы, обычных средств скрыт в ярком *темброво-текстурном миксте* арфы и туттийного блока духовых.

¹⁰ Б. Чайковский вспоминал, как обсуждал это с органистом С. Дижуром и дирижером Э. Серовым.

В этих сверкающих, словно перехлестывающих друг друга тембровых волнах заключен не только живописный, но и драматургический смысл. Первый же туттийный «всплеск» — это тембровая «точка золотого сечения» композиции, после чего (при сохранении общего характера движения) экспрессия неуклонного движения к развязке усиливается кратно и разрешается в заключительном двутакте (в туттийном, подчеркнуто регистровом — верхний и нижний «этажи» — антифоне).

Вторая часть (*Andante sostenuto*) — лирический центр цикла. Было бы крайним упрощением искать в музыке *Andante* хоть какое-то — даже весьма отдаленное — «фольклорное» начало. «Песенность» прочно связана в этосе Б. Чайковского с молитвенной созерцательностью.¹¹ Интонационные образы заставляют вспомнить некоторые знаковые — трансцендентные — мотивы «Музыки для оркестра». Для всей пьесы особое значение имеет «двухорное» разделение пространства: камерный, предельно интимный «акустический интерьер» (выражение Б. Чайковского) духовых и бездонно-неизмеримый континуум арфы. Подобное антифонное «разделение» не является следствием тембровой модуляции (в рамках схожей инструментальной ткани у арфы и духовых). Действительно, арфа в начале части исполняет тот же материал, который только что прозвучал у духовых. Но это само по себе ни в малейшей степени не влияет на характер темброво-акустического сопряжения двух «тембровых блоков», осмысленных как удаленные друг от друга тембровые «полюса». Значение имеет открытое противопоставление сильного «реверберационного излучения» арфы и предельной акустической компактности (и даже «сухости») духовых. Расстояние между этими «полюсами» грандиозно, как если бы воплощало расстояние между небом и землей. «Слишком близко!.. Это какой-то *промежуток*, а хотелось бы измерить здесь пространство между небом и землей», — говорил иногда композитор, замечая в обыденном тесситурном разрыве попытку инсталляции пространственного размаха.

Б. Чайковский явил в своем оркестровом творчестве настоящую *апологию* тембрового микширования (от неординарного смешивания чистых красок до причудливых сопряжений различных темброво-световых аберраций). Ресурсы подобной колористической работы в камерно-инструментальном ансамблировании, возможно, и уступают оркестровым, но не у автора Секстета. Достаточно упомянуть миксты колеблющейся (короткие фигурации шестнадцатыми) флейты и бесплотных арфовых флажолетов в ц. 38, 45 и 47 (см. пример 5 на с. 140).

¹¹ Обманчивое исклечение составляют лишь некоторые ранние оркестровые партии композитора, в которых действительно используется фольклорный материал. Но и там преодолевается ощущение явных жанрово-этнографических цитаций. Заимствованный тематизм трактуется и воспринимается как сочиненный самим композитором. Не раз именно в ранние годы автор «Фантазии на русские народные темы», «Славянской рапсодии» и «Английского каприччио» подвергался остракизму советской критики за слишком вольную интерпретацию фольклорного материала. Характерным был призыв Б. Чайковского-педагога к ученикам: «Ничего не брать напрокат; ни к чему не приспосабливаться потребительски, особенно к фольклору».

Казалось бы, нет ничего экстраординарного в смешивании эфемерного флейтового тембра и прозрачно-невесомых флажолетов арфы. В чем же *поэтическое* своеобразие этой краски? Значение имеет не только прозрачная *тембровая лессировка*¹² (флажолеты арфы, высокий регистр флейты и дробная — колеблющаяся, как пламя свечи, — текстура духового инструмента), но, фигурально выражаясь, *тембровая поверхность*, на которую «наносится» микст арфы и флейты. В ц. 38 и 45 это «незримая», как бы скрытая валторновая педаль, в ц. 47 (последний двутакт композиции) — неподвижный фон валторны и кларнета (см. пример 6).

5

6

The image shows two pages of a musical score. Page 5 (left) is marked 'Andante sostenuto' with a tempo of quarter note = 56. It features three staves: Flute (Fl.), Cor Anglais (F), and Arpa. The Flute part has a melodic line with accents and fortissimo (fp) dynamics. The Cor Anglais part has a sustained bass line. The Arpa part has a simple accompaniment. Page 6 (right) continues the score with four staves: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Cor Anglais (F), and Arpa. The Flute part has fortissimo (fp) dynamics. The Clarinet part has a sustained bass line with a crescendo leading to pianissimo (ppp). The Cor Anglais part has a sustained bass line with a crescendo leading to pianissimo (ppp). The Arpa part has a simple accompaniment.

«Свойство поверхности *глубоко предопределяет способ нанесения краски* и даже *выбор самой краски*» [13, 54] (курсив мой. — Ю. А.), — эта мысль священника П. Флоренского, размышлявшего о пластических свойствах красок в иконописи, как нельзя лучше объясняет логику тембрового мышления Б. Чайковского в обозначенных эпизодах, тем более что в самой музыке *Andante sostenuto* запечатлен отнюдь не бытовой, а созерцательный, исповедальный тип лирики. Для стилистически адекватной интерпретации *Andante sostenuto* принципиально важно чувствовать «звуко-вес» отдельных (чистых и смешанных) тембровых измерений и то, как это отражается на типологии движения.

¹² Автор Секстета неоднократно использовал эту метафору как вполне определенный термин. «В изобразительном искусстве мощным фактором колористического усиления палитры является сам *способ нанесения* красок, который, по признанию многих художников, выражает интимное восприятие цвета каждым живописцем. Способы нанесения весьма различны — от прозрачного до чрезвычайно плотного или “рыхлого”. Всевозможные лессировки, игра с рельефом красочного слоя могут создавать фантастические колористические эффекты даже при сдержанной цветовой гамме. Аналогичные явления естественны и для оркестрового письма и чрезвычайно важны именно в сфере тембрового микширования. Оркестр Б. Чайковского красноречиво об этом свидетельствует. *Фактурный, агогический образ тембра* в оркестре можно условно сравнить с характерностью ударов кисти художника. Нет ничего удивительного, что именно по этим свойствам — и в музыке, и в изобразительном искусстве — можно быстро и точно определить авторский оркестровый почерк. *Агогическая лессировка* становится у Б. Чайковского одним из самых действенных способов расширения колористической многомерности оркестрового звучания» [2, 77].

Третья часть (*Allegro*), при том что ее текстурно-пластический образ кардинально трансформирует тембровую палитру всего цикла, мыслится как архитектурная «рифма» первой части. Логика антифонного разделения пространства, своеобразная тембровая риторика, включающая в себя, как уже говорилось, не только колористический контраст, но и тончайшую разработку светотени, доведена в *Allegro* до абсолютного выражения. Текстурно-пластическая палитра и характер всех колористических сопряжений подчинены идее *звукотембрового дивизионизма*. Инструментальный пуантилизм — одно из ярчайших свойств тембровой поэтики Б. Чайковского. Достаточно вспомнить Вторую симфонию, Тему и восемь вариаций, Скрипичный и Фортепианный концерты, Поэму для оркестра «Подросток» и многие другие сочинения композитора, в которых подобный живописно-пространственный принцип находит неординарные решения. Тембровый пуантилизм трактовался композитором как возможность принципиально новой организации инструментального континуума, ничего общего с «распадом», «разрушением» не имеющей.

Здесь не место уходить в рассмотрение этимологии звукотембрового дивизионизма в общеисторическом музыкальном контексте. Это задача отдельного масштабного исследования. На вопрос одного из учеников: у кого из предшественников Б. Чайковский воспринял подобную «живописно-тембровую технику», автор Секстета лаконично и весьма строго ответил: «Не ищите лобовых контекстов и сравнений. Не ищите бесконечных подобий. Воспринял... у собственной природы. Так слышу. Не все можно подглядеть. Да и не стоит подглядывать! Эстетический вуайеризм — болезнь». Сегментарное, почти атомарное членение инструментальных фраз, благодаря логике сугубо тематического (мелодического) развертывания, не приводит у Б. Чайковского к неконтролируемому и тем более спорадическому расщеплению тембровой ткани и, как следствие, к ощущению пространственного распада, хаоса, что иногда случается, когда «пуантилизма больше на бумаге, нежели в реальном звучании»¹³. Напротив, пуантилизм Б. Чайковского способствует строжайшей организации тембрового пространства, в котором *оптические метаморфозы*

¹³ Слова Б. Чайковского.

(неожиданные, иногда головокружительные *приближения, удаления, взлеты, спады* и т. д.) — одна из ипостасей непрерывного *тембрового дления*. По-настоящему оркестровой палитру *Allegro* делает еще один элемент тембровой поэтики — пластическая, колористическая, пространственно-перспективная разработка *октавных унисонов*.

8

49

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag.

Detailed description: This musical score shows measures 49 through 54. It is for a woodwind quartet: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), and Bassoon (Fag.). The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The music consists of octaves for each instrument, with various dynamics and articulations. Measure 49 starts with a box around the number 49. The woodwinds play in unison, with some instruments having slurs and accents.

Идея тембрового унисона (как некоего символического знака) волновала Б. Чайковского в течение всего творческого пути. И это естественно для художника, искавшего исключительно внутренние, органичные (отнюдь не механические, сугубо технологические) способы расширения тембровой палитры и музыкального языка в целом. Речь идет не только об «Унисоне»¹⁴ из Камерной симфонии (1967), но и о большинстве опусов композитора для оркестра, начиная с Первой симфонии (1947). В третьей части Секстета преобладают именно *октавные унисоны* (за исключением нескольких тактов в ц. 75, где флейта, гобой и кларнет соединены в тотальный, своеобразно «звонкий» *колористический* конгломерат.

9

75

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag.

Arpa

Detailed description: This musical score shows measures 75 through 78. It includes the woodwind quartet (Fl., Ob., Cl. (B), Fag.) and the Arpa (Harp). The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The woodwinds play octaves with accents and slurs. The Arpa part is in the lower register, playing a rhythmic pattern. Measure 75 starts with a box around the number 75. Dynamics like 'f' (forte) are indicated.

¹⁴ Название второй части сочинения.

У Б. Чайковского *октавное сопряжение* голосов никогда не бывает спонтанным, колористически нейтральным или вынужденным. Даже там, где, по афористическому выражению самого Б. Чайковского, «*октавы воплощают предельную плотность звучания*», искомая цель — максимальная *световая проницаемость* тембрового пространства. Октава как интервальное соотношение различных тембров в этом смысле является для Б. Чайковского символическим знаком *прозрачности* при любой — сверхплотной или разреженной — инструментальной текстуре. Композитор довольно часто повторял ученикам максимуму Д. Д. Шостаковича, звучавшую на его уроках: «*Октавное изложение — это не фактура для ленивых. Это или предельная плотность в напряженном тембровом изложении (у Глюка, например)*¹⁵, или максимальная прозрачность (Шуберт)»¹⁶. Тембровый пуантилизм и чистота палитры превращают музыкальное развертывание в подобие причудливых световых аберраций. Для композиции, предвещающей финал цикла, характерен взволнованный, своеобразно «стенокардический»¹⁷ тип движения. Этому способствуют не сбои в метрике (весьма строгой и стабильной, обеспечивающей непрерывность развертывания), а значительные оптические, свето-тембровые метаморфозы. Для качественной интерпретации Allegro особое значение имеет верное представление о сопряжении инструментальной агогики и светотеневой артикуляции. Именно это поможет найти оптимальные решения там, где даются лишь намеки на различные трансформации динамики, а на самом деле — на проявления силы и эфемерности, яркости и приглушенности, экспрессии и бесплотности звуковых образов.

Финал цикла (Largo) по лапидарности композиционного формования и образной насыщенности напоминает небольшое четверостишие, вмещающее в себя целый мир. Здесь сходятся и по-новому *высветляются* все содержательные и выразительные элементы, экспонировавшиеся в предыдущих частях. Трансформируется антифонное, светотеневое сопряжение арфы и духовых. Своеобразные свето-тембровые «*расслоения*» инструментальной палитры напоминают многочисленные зеркальные отражения. Едва ли не в каждой «*тембровой строфе*» меняется не только колористический облик палитры, но и ее световое наполнение, пространственный образ. После *вязкого, «оркестрово» экспрессивного*, туттийно-духового зачина следует череда темброво-пространственных модуляций (см. пример 10).

Разреженность «*инструментальной атмосферы*»¹⁸ в ц. 80 — это, используя афористическое определение композитора, «*световой отзвук*» экспрессивного зачина. Автор «*играет*» на грандиозности темброво-акустического расстояния

¹⁵ И у того же Шостаковича.

¹⁶ Эту мысль Шостаковича приходилось слышать не раз и от первого и единственного ассистента Д. Д. Шостаковича в Московской консерватории — Н. И. Пейко.

¹⁷ Выражение Б. Чайковского.

¹⁸ Определение автора Секстета, которым он часто пользовался, анализируя музыку других авторов.

между линией валторны и короткими, прерывистыми «вздохами» флейты (флажолеты, см. пример 11).

Струнно-щипковый инструмент, своеобразно *продолжая*, как бы отражая звучности духовых, значительно раздвигает границы тембрового пространства. И это подлинно метафорическое — *симфоническое* пространство огромного, но *прозрачного* оркестра, а не скромного камерного ансамбля. Безбрежность воссоздаваемого композитором звукового объема лишь усиливает интимно-исповедальный характер музыки, в которой *боль преобразуется в свет*. Пожалуй, именно этим обстоятельством объясняется ощущение *трагического* — «*пушкинского мажора*»¹⁹, что характерно для многих сочинений композитора.

Небесмысленность бытия — краеугольный камень этоса Б. Чайковского. Концепты жизни и смерти обретают в творчестве композитора — и Секстет это ярко подтверждает — совсем не «театральное» и, как выражался сам композитор, — «отнюдь не реквизитное, по случаю» воплощение. В этом смысле короткий финал являет собой образец строгой созерцательной отстраненности. Так может звучать сновидение ребенка; так может быть передано в музыке предощущение исхода души. По мысли поэта, «во всем великом, что людьми было написано, смерть видимо или невидимо присутствует. Она не всегда тема, но *она всегда фон*, как и в нашем существовании» [3, 97] (курсив мой. — Ю. А.). Б. Чайковский неоднократно цитировал эти слова Георгия Адамовича, а главное — в большинстве своих сочинений находил *свой язык* для их музыкального воплощения.

Шведский журналист и музыкальный обозреватель Томас Рот, который несколько лет возглавлял редакцию авторитетного европейского журнала «Orpus», в коротком релизе, посвященном сочинениям Б. Чайковского, относительно последней оркестровой партитуры композитора — «Симфонии с арфой» — употребил лаконичный, но весьма точный эпитет: «*поэзия и сила*» [19, 73]. Прощальный камерный опус для арфы и духовых — и это роднит его с Симфонией — воплощает аналогичное, отнюдь не антиномическое соотношение.

«В творческой направленности Б. Чайковского ценно стремление не разрушить, а развить сложившийся музыкальный язык <...>» [10, 25], — замечает Г. Серова — автор единственного исследования, посвященного вопросам *исполнительского анализа* камерных сочинений Б. Чайковского. Это так, при том что стиль и профессиональный этос композитора далек от грубого «механического» охранительства. Своим ученикам Борис Александрович часто говорил: «Канонические нормы мешают только дилетантам. Но овладев правилом, необходимо преодолеть его, ничего не разрушая, бережно

¹⁹ Определение, которое Борис Александрович чрезвычайно ценил, принадлежит известному поэту и критику С. Серапину (наст. имя — Сергей Александрович Пинус). Широко известным оно стало благодаря восторженной реакции на «новый термин» со стороны поэта, главы «Парижской ноты» и крупнейшего критика русского литературного зарубежья Г. Адамовича в его знаменитых «Комментариях» [3, 97].

Largo (♩ = 50)

прислушиваясь ко всему значительному, что было сделано до тебя. Только в этом случае есть шанс сказать что-то *свое* и действительно *новое*».

Использованная литература

1. *Абдоков Ю.* У истоков поэтики оркестра. Вестник ПСТГУ. Серия V: вопросы истории и теории христианского искусства. 2019. Вып. 45. С. 181–207.
2. *Абдоков Ю.* Поэтика цвета и колорита в оркестре Бориса Чайковского // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1. С. 71–78.
3. *Адамович Г.* Собрание сочинений: в 18 т. Т. XIV: Комментарии (1967). Эссеистика 1923–1971. М.: Дмитрий Сечин, 2016. 624 с.
4. *Бахтин М.* Избранное. Том I: Автор и герой в эстетическом событии. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. 544 с.
5. *Бриттен Б.* Получая первую премию Аспена // Музыка и время. Мысли о современной музыке. М.: Советский композитор, 1970. 232 с.
6. *Вальтер Б.* О Музыка и музицировании // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. 176 с.
7. *Ионеско Э.* Собрание сочинений. Между жизнью и сновидением. СПб.: Симпозиум, 1999. 464 с.
8. *Пришвин М.* Ранний дневник. 1905–1913. СПб.: Росток, 2019. 800 с.
9. *Свиридов Г.* Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. 798 с.
10. *Серова Г.* Камерное творчество Бориса Чайковского (Некоторые аспекты исполнительского анализа). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1994. 25 с.
11. *Степун Ф.* Встречи. М.: Аграф, 1998. 256 с.
12. *Стравинский И.* Хроника. Поэтика. М.: РОССПЭН, 2004. 368 с.
13. *Флоренский П., свящ.* История и философия искусства. М.: Академический проект, 2017. 623 с.
14. *Цуккерман В.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. М.: Советский композитор, 1970. 464 с.

15. *Anderson M.* Boris Tchaikovsky // CD Reviews // Tempo. Vol. 62. No. 246 (Oct., 2008). P. 81–87.
16. *Culot H.* Boris Tchaikovsky. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.musicweb-international.com/classrev/2008/sept08/cr991091.htm> (дата обращения: 20.07.2020).
17. *Harnoncourt N.* Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge. Salzburg usw.: Residenz Verlag, 2009. 269 S.
18. *Ingram P.* Getting to know Boris Tchaikovsky // Fanfare. Vol. 32. No. 5 (May/June 2009). P. 42–51.
19. *Rotte T.* Spana in... Boris Tjajkovsky! Rysslands doldis skapade djupt personlig music // Opus. 2006. No. 6. Malmo, Konungariket Sverige. S. 72–73.

References

1. Abdokov, Yu. (2019). U istokov poetiki orchestra [The Origins of “Orchestral Poetics”]. *Vestnik PSTGU. Seriya V: voprosy istorii i teorii hristianskogo iskusstva* [Journal of Saint Tikhon’s Orthodox University. Series 5: Questions of History and Theory of Christian Art], No. 45, 181–207. (in Russian).
2. Abdokov, Yu. (2020). Poetika tsveta i kolorita v orkestre Borisa Chaykovskogo [Poetics of Colour and Tone in the Orchestral Works of Boris Chaykovsky]. *Yuzhno-Rossiyskiy Muzykal’nyy Al’manakh* [South-Russian Musical Almanach], No. 1, 71–78. (in Russian).
3. Adamovich, G. (2016). Esseistika 1923–1971 [Essays 1923–1971]. In *Adamovich, G. Sobranie sochineniy: v 18 t. T. XIV: Kommentarii (1967)* [Collected Works: in 18 vols. Vol. 14: Commentary]. Moscow, Dmitriy Sechin. (in Russian).
4. Bakhtin, M. (2017). *Izbrannoe. T. I: Avtor i geroy v esteticheskom sobytii* [Selected Works. Vol. I: An Author and a Hero in Aesthetical Event]. Moscow, Tsentr gumanitarnykh initsiativ. (in Russian).
5. Britten, B. (1970). Poluchaya pervuyu premiyu Aspenu [On Receiving the First Aspen Award]. In *Muzyka i vremya. Mysli o sovremennoy muzyke* [Music and Time. Thoughts on Contemporary Music]. Moscow, Sovetskiy kompozitor, 217–229. (in Russian).
6. Val’ter, B. (1962). O muzyke i muzitsirovanii [On Music and Music-Making]. In *Ispolnitel’skoe iskusstvo zarubezhnykh stran. Vyp. I* [Performing Art of Foreign Countries. Vol. I]. Moscow, Gosudarstvennoe muzykal’noe izdatel’stvo, 3–118. (in Russian).
7. Ionesco, E. (1999). *Sobranie sochineniy. Mezhdru zhizn’yu i snovideniem* [Collected Works. Between Life and Dream]. Saint Petersburg, Simpozium. (in Russian).
8. Prishvin, M. (2019). *Ranniy dnevnik. 1905–1913* [Early Diaries. 1905–1913]. St. Petersburg, Rostok. (in Russian).
9. Sviridov, G. (2002). *Muzyka kak sud’ba* [Music as a Fate]. Moscow, Molodaya gvardiya. (in Russian).
10. Serova, G. (1994). *Kamernoe tvorchestvo Borisa Chaykovskogo (Nekotorye aspekty ispolnitel’skogo analiza)* [Chamber Music of Boris Chaykovsky (Some Aspects of Performer’s Analysis)]. Abstract of Ph. D. diss. St. Petersburg, Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory. (in Russian).
11. Stepun, F. (1998). *Vstrechi* [Meetings]. Moscow, Agraf. (in Russian).
12. Stravinskiy, I. (2004). *Khronika. Poetika* [Chronicle. Poetics]. Moscow, ROSSPEN. (in Russian).

13. Florenskiy, P., svyasch. (2017). *Istoriya i filosofiya iskusstva* [History and Philosophy of Arts]. Moscow, Akademicheskii proekt. (in Russian).
14. Tsukkerman, V. (1970). *Muzykal'no-teoreticheskie ocherki i etyudy* [Musical-Theoretical Essays and Sketches]. Moscow, Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
15. Anderson, M. (2008). CD Reviews / Boris Tchaikovsky. *Tempo*, Vol. 62, No. 246, 81–87.
16. Culot, H. (2008). *Boris Tchaikovsky*. Available at: <http://www.musicweb-international.com/classrev/2008/sept08/cr991091.htm> (accessed 20.07.2020).
17. Harnoncourt, N. (2009). *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge*. Salzburg, Residenz Verlag.
18. Ingram, P. (2009). Getting to know Boris Tchaikovsky. *Fanfare*, May/June 2009, Vol. 32, No. 5, 42–51.
19. Rotte, T. (2006). *Spana in... Boris Tjajkovsky! Rysslands doldis skapade djupt personlig musik*. *Opus*, No. 6, 2006, 72–73.