

Буцко Юрий Маркович (1938–2015)

Профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (1968–2013)

РАХМАНОВА МАРИНА ПАВЛОВНА

rmarina@mail.ru

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания

125009 Москва
Козицкий переулок, д. 5

YURI M. BUTSKO (1938–2015)

Professor of the Moscow Tchaikovsky Conservatory (1968–2013)

MARINA P. RAKHMANOVA

rmarina@mail.ru

Doctor of Fine Arts, Leading Researcher of the State Institute for Art Studies (Moscow)

5, Kositskiy Ln.
125009 Moscow
Russia

АННОТАЦИЯ**Оркестр Чайковского**

Публикуемая посмертно статья выдающегося композитора, мастера оркестрового письма, профессора Московской консерватории Юрия Буцко посвящена основным приемам и средствам оркестрового письма Чайковского, увиденным «композиторским взглядом».

Ключевые слова: П. И. Чайковский, оркестровый стиль, оркестр Чайковского, С. И. Танеев

ABSTRACT**Tchaikovsky's Orchestra**

Published posthumously article of the outstanding composer, master of the orchestral writing, Professor of the Moscow Tchaikovsky Conservatory Yuri Butsko deals with the main principles and means of Tchaikovsky's orchestral writing seen from the composer's point of view.

Keywords: P. I. Tchaikovsky, orchestral style, Tchaikovsky's orchestra, S. I. Tанеев

Юрий Буцко

ОРКЕСТР ЧАЙКОВСКОГО

Охватить одним взглядом оркестр Чайковского — задача не из легких. Понять, в чем именно заключена уникальная экспрессия и сила воздействия некоторых его шедевров — таких, например, как Шестая симфония, «Пиковая дама», многие сцены «Щелкунчика» или «Манфреда», — еще труднее. Сам композитор, несомненно, знал, о чем говорил, утверждая, что его музыка будет распространяться, что будет увеличиваться число слушающих и любящих ее. На чем именно строилась подобная уверенность? Известны ответы на этот вопрос: яркость мелодизма Чайковского, щедрость его эмоций, масштаб его творчества, охватившего все музыкальные жанры, в том числе многие оркестровые. Но подобные ответы не проясняют, *какими средствами и приемами, в частности приемами оркестра* как высшего и наиболее концентрированного выражения намерений композитора, Чайковский вызывает у современного просвещенного слушателя, хорошо знакомого с его музыкой, почти *неконтролируемое подчинение* своей воле — например, в кульминации первой части «Патетической симфонии», в сцене «В спальне Графини» в «Пиковой даме», в *Pas-de-deux* из «Щелкунчика».

В наследии Чайковского оркестровые произведения составляют явно «добрую половину». Но и эту «половину» едва ли можно охарактеризовать двумя словами: «оркестр Чайковского». Таких «оркестров», по крайней мере, несколько:

1. оркестр опер Чайковского (их семь);
2. оркестр балетов (их три);
3. оркестр сюит (четыре) и ансамблей оркестра с солирующими инструментами (фортепиано, скрипка, виолончель), с хором и/или с певцами;
4. оркестр симфоний; помимо знаменитых шести особняком стоит «Манфред», занимая промежуточное, но очень существенное место: попытка оркестрового синтеза чистого симфонизма и изобразительно-программных приемов балетного оркестра;
5. оркестр симфонических увертюр, поэм и проч., который в принципе близок оркестру симфоний, но в ряде случаев имеет особые черты;
6. оркестр Чайковского как исполнителя «социальных заказов»: кантата «Москва», увертюра «1812», «Славянский марш» и проч.;
7. оркестр Чайковского как инструментатора чужих сочинений;
8. наконец, оркестр Чайковского позднего, последнего периода («Иоланта», Шестая симфония, Третий фортепианный концерт), в котором появляется новое энергетическое наполнение партитур.

Учитывая также изменения, которые претерпело каждое из названных направлений оркестровых путей Чайковского на протяжении жизни композитора, надо признать задачу характеристики его оркестра необычайно «множественной».

Вероятнее всего, надо поставить проблему так: «Музыкальное пространство Чайковского-оркестровщика» в связи с развитием понятий «герой» (лейттемер) и его «сфера обитания» (так называемая «фактура»), или проблема «я» и «не-я». При этом не избежать и очень важного ракурса «Чайковский и современное ему музыкальное окружение».

Начнем с этого последнего. «Точки схода», то есть точки близкого соприкосновения оркестра Чайковского с оркестром других композиторов — Глинки, Бизе, Моцарта, — безусловно, точно обнаружены в блестящей статье Д. Р. Рогаль-Левицкого (см. [4]); им же обозначена и «точка максимального удаления» — Вагнер. Однако эти соотношения не создают полной картины. Например, важно осознать такую невероятную для воспитанного, чуткого, куртуазно вежливого Чайковского характеристику, как «бездарность», по отношению к Брамсу: в устах Чайковского подобное высказывание является почти нецензурной бранью, а для нас оно могло бы послужить поводом для рассмотрения отдельной темы «музыкальное пространство Брамса» и его отличие от «пространства» Чайковского. Дело тут, по-видимому, не в разнице стилей или приемов оркестровки, но в самой модели мироустройства Брамса, в его космогонии, или универсуме, откуда и проистекают все приемы его оркестра. Вероятно, это и почувствовал Чайковский. Не зря же он более ласков и обходителен с другими стилями, тоже вроде бы далеко отстоящими от него.

Суть «локального пространства» в оркестре Чайковского лучше можно понять не в отыскании точек несходств, противоположностей и даже противостояний, не в «перпендикулярах» к его стилю и методу, но в отыскании «параллелизмов», или, говоря языком философии, отыскании «*пар противоположностей*».

Настоящей «противоположностью» Чайковскому в этом смысле, по-видимому, является не Вагнер или Брамс, но близкий по земле и вере русский композитор Римский-Корсаков. (Создание таких «пар противоположностей» является любимым занятием самой природы и ее Творца. Вспомним несколько наиболее ярких из «пар» людей, живших в одно время и почти бок о бок: Леонардо и Микеланджело, Бах и Гендель, Ван Гог и Гоген, наконец, Чайковский и Римский-Корсаков.)

Таков необъятный круг проблем. Стремительность изменений оркестровых намерений (значит, и самого «оркестра Чайковского») привела к еще одной, самой, может быть, волнующей проблеме «потаенного» стиля и средств выразительности последних его опусов. В чем сила их огромного воздействия на сознание современного человека, хранящего память о самых сокрушительных мировых катаклизмах? Попробуем в этом разобраться, хотя бы в одном этом — в его завещании, содержащемся в последних опусах.

Но сперва — о главных вершинах и находках, обнаруживаемых уже в раннем творчестве.

* * *

Список ранних сочинений Чайковского, открывающийся незатейливо трогательным *Anastasia-Valse* 14-летнего композитора (1854) да несколькими романсами в духе бытового музицирования вкупе с пьесой на тему русской народной песни «Возле речки, возле моста», не так уж незначителен для будущего, как это может показаться. Словно камертон, здесь точно найден *адресат* — слушатель, а в первой же большой оркестровой работе Чайковского — увертюре «Гроза» (1864) — нащупываются и его собственные *оркестровые средства выразительности*. Неверно считать партитуру «Грозы» 24-летнего композитора слабой и неудачной; напротив, можно изумиться необычайно ранней его догадливости, ибо, начав «Грозой» свою музыкальную исповедь, он определил сразу и до конца *тонус* своего музыкального повествования, *интонацию* своей музыкальной проповеди, «грозовой» Шестой симфонией окончив свой земной путь.

Обращение к народной песне или стилизации под нее, завещанное Бетховеном и Глинкой, станет навсегда одним из источников, питающих фантазию Чайковского. Пусть даже взятые «с ходу» и «с лету», «по верхам» («Журавель» из финала Второй симфонии, «Во поле береза» из финала Четвертой симфонии и т. д.), обращения к песне составят в недалеком будущем кульминации оркестровых находок композитора, станут «знаком русскости» его творчества в целом.

Но все это — в будущем, а пока 1864 год наполнен целой серией сочинений для разных инструментальных составов (*Adagio* для духового октета, *Adagio* для квартета валторн, различные комбинации ансамблей для струнного квинтета, струнного оркестра и т. п.) — всё в соответствии с задачами композиторской школы: знакомство с тембрами и возможностями инструментов в чистом виде. Этот список накопления оркестровых умений завершается демонстрацией мастерства голосоведения в кантате «К Радости» — превосходной экзаменационной работе, подводящей черту под годами ученичества.

Может быть, это еще «не тот» Чайковский, которого не только вся культурная Россия, но и мир вскоре узнают и полюбят, не тот, кто украсит своим памятником в недоуменной позе вход в Московскую консерваторию. Но эти 34–35 названий ранних сочинений (по 1866 год включительно) необходимы Чайковскому. Наступает 1866 год, и 25-летний автор буквально взрывает «нормативное» развитие своей одаренности почти непредсказуемым и безусловным ранним шедевром — Первой симфонией (1866). Эта несомненная удача словно отодвигает назад всё, что было сделано им до сих пор.

(Редкую способность Чайковского к самосовершенствованию и решению все новых задач заметил лучший, внимательнейший и бескомпромиссный его ученик, товарищ и современник — С. И. Танеев. Сравнивая

Четвертую симфонию с оперой «Евгений Онегин», Танеев замечал: «Не будь “Онегина”... очень вероятно, что я бы был в полном восторге от симфонии. Виноваты Вы. Виноваты в том, что сочинили такую оперу, после которой все, что хотите, *будет казаться гораздо менее интересным* (курсив мой — Ю. Б.), чем оно на самом деле есть»¹.)

Вот основная сумма находок и открытий партитуры «Зимних грез», утверждающая вперед и надолго эстетику композитора, в том числе оркестровую (надолго, но не навсегда, ибо он сам, как никто другой, понимает, что «единственно постоянное в природе вещей — есть их непостоянство» и что «нельзя войти в одну и ту же воду дважды»):

1. *Локальность образа*: отныне и далее мы уже и без подсказки автора («Грезы зимнею дорогой», «Угрюмый край...» и т. д.) будем ощущать «географические» координаты местоположения музыки в пространстве — что, где и когда происходит.

2. *Явление двуединства образа*: «тембр=герой» — абсолютная драгоценность, не допускающая замены. Попробуйте гипотетически заменить «тембр=герой» хоть чем-либо сходным и близким по регистру, и вы будете сконфужены разрушительным результатом такой попытки.

Но явления одного «тембра=героя» мало. Необходима «среда» его обитания, нужны взаимопроникновение и взаимовлияние «героя» и «среды». Эта «среда» в I части Первой симфонии, заявленная почти моцартовским тремоло у струнных в g-moll, появляясь почти безвольно и явно напоминая такую же тоскливую безвольность в «Неоконченной» Шуберта (I часть) с ее душераздирающим голосом «героя-тембра» (Обое solo), — уже в связующей партии с ее атакующим ритмом будет пытаться отобрать *инициативу* мелодического главенства «героя». И так, «среда» живет, сопротивляется «герою», выдвигает перед ним все новые аргументы, что влечет за собой *изменения* самого «героя». Это и составляет подлинную *пружину* звуковой «интриги», или самого принципа развития материи.

3. *Жанровая определенность и достоверность происходящего*. В творчестве Чайковского навсегда поселились ритмы вальса, мазурки, народной песни и проч. Это несколько позже, в эпоху Четвертой симфонии, озадачило пуританскую щепетильность С. И. Танеева, увидевшего в жанровости симфонической партитуры «что-то балетное»². Но укорененность в формах и формулах *бытового музицирования* жизненно необходима Чайковскому, как птице воздух, а рыбе водная стихия. Почти плакатная лапидарность языка композитора едва ли заслуживает той уничтожающей характеристики, которую давали некоторые «левые» музыкальные критики эпохи 1950-х — 1960-х, называвших его родоначальником «поп-арта».

¹ Письмо С. И. Танеева к П. И. Чайковскому от 18 марта 1878 года; цит. по: [5, 32].

² «Один недостаток этой симфонии, с которым я никогда не помирюсь, это, что в каждой части есть что-нибудь, что напоминает балетную музыку: середина в Andante, трио в Скерцо, нечто вроде марша в финале...» [там же].

4. *Принцип непрерывной яростной смены красок*: после «тембра А» следует, по логике Чайковского, «тембр В», но никогда не «А — А¹» или «В — В¹». Композитор словно хочет, по словам М. А. Врубеля, «вывести из обыденности» слушателя, доводя контраст до метафоры или символа.

Здесь можно было бы согласиться с подсказанным Д. Р. Рогаль-Левицким простым определением «*чередование*», если бы не чрезвычайно важное и почти постоянное качество применения этих тембровых «чередований» у Чайковского — их *рационализм*. Едва остыв от накала событий в его партитуре и переходя к хладнокровному рассмотрению вопроса «как, с помощью каких средств и приемов это сделано», — приходишь к еретическому выводу: «Да русский ли человек и композитор это делает?» Сам наглядный «графизм» партитур Чайковского наводит на мысль о его явной немецкой выучке. Вспомним, ведь в то же время, в другой «культурной столице» России и рядом с Чайковским зреют другие принципы музицирования и оркестровки (Римский-Корсаков, Бородин, Мусоргский, наконец).

5. *Принцип «концерта для оркестра»*, рожденный еще во времена оркестра барокко, подразумевает чередование по «закону эхо» tutti и solo (soli) внутри одной группы. У Чайковского, вооруженного уже богатой палитрой многоцветья красок, принцип расширен и превращен в «концерт тембров». Справедливо замечено тем же Д. Р. Рогаль-Левицким, что данный принцип не только не исчезает по мере роста оркестрового мастерства Чайковского, но значение его увеличивается. Принцип можно обнаружить как на близком расстоянии, то есть в пределах одной какой-либо части, будь то Andante или Скерцо, Adagio или сонатное аллегро, так и по отношению к частям цикла или, например, номерам в балете. Так, если в таком-то номере «Щелкунчика» играли только духовые, то по неумолимой логике следующий номер Чайковский поручит только (или преимущественно) струнным. А если в скерцо великолепно и остроумно найден тембр «балайки» — игрой только pizzicato всей струнной группы, то середина скерцо, конечно же, подразумевает выход на сцену деревянных духовых, и «балайке» оппонируют почти что русские народные «жалейки».

Рассмотрим один из номеров музыки к «Снегурочке», а именно «Пляску скomorохов», где этот принцип проведен, что называется, «в лоб». Музыка в драматическом спектакле, как известно, отведена скромно-унылая роль «тапера за сценой»: в ее задачи входит не превышать звучность, чтобы дать услышать актера-чтеца. Чайковский в «Снегурочке» так и поступает: партитура почти везде скромна, тиха, выдержанно-вежлива, кроме двух номеров — Финала с хором (прославление Ярилы-Солнца) и «Пляски скomorохов». Этими двумя абсолютными кульминациями композитор словно говорит: «А теперь, господа-актеры, помолчите, теперь — моя очередь!»

Вот как это сделано в партитуре. Сразу tutti оркестра — оглушительным топотом пляшущих, словно не замечающих в ослеплении пляски никого и ничего, — открывается этот номер. Tutti, поставленное не в результате «мучительных поисков и сомнений», не как рубеж формы — что и образует

закон, пожалуй, всех (или большинства) кульминаций в музыке любого стиля, — здесь явно умышленно нарушается. Да и мелодика подчинена этому безумному умножению ритма: мелодика рефрена (*tutti*) словно острием шпаги «протыкает» музыкальный поток своим ритмом, делая почти каждую долю такта ударной и этим провоцируя исполнителей на сплошную акцентуацию.

Дублировки в *tutti* вроде бы традиционны, но не совсем. Сохраняя приоритеты первого и второго звуковых планов, автор «слепо» (то есть «точно») дублирует лишь верхнюю *микстуру* (2 Fl.+ Piccolo). Остальные же духовые (гобои, кларнеты) найдут свой маневр поведения на «поле брани», а не будут тупо и угрюмо — «точно» — повторять другие тембры. Это — классика *tutti* по Чайковскому (а не по Шуману, например!).

Итак, еще одна заповедь Чайковского-мастера звучит примерно так: «*Мастерство композитора проверяется по его оркестровым tutti*».

6. *Использование меди* — проверочный экзамен, устраиваемый Чайковским не только для чужих партитур, но и для своих собственных. Вообще Чайковский был исключительно беспощадным критиком самого себя. Вот отрывок из письма к С. И. Танееву, равный по силе и интенсивности идей целому «мастер-классу»:

«Вы сделали несомненные «успехи» в инструментовке, хотя это все-таки Ваша слабая сторона, — пишет Чайковский Танееву 4/16 апреля 1878 года. — Медные играют слишком *часто и много* (курсив мой. — Ю. Б.). Вступление их редко производит эффект, так как понемножку они появляются беспрестанно и назойливо суются повсюду, во все темы, во все ходы, во все имитации и контрапункты!» [5, 37]

Заодно в том же письме достается и Шуману: «Вообще, Ваша инструментовка недостаточна блестяща и характерна (вот к чему стремился сам Чайковский! — Ю. Б.)... Выделяются группы друг от друга редко. Инструментовка эта часто напоминает Шумана» [там же].

* * *

Если «стиль — это человек», по словам французского философа Бюффона, то главный принцип оркестрового стиля Чайковского может быть выражен в трех словах: *главенство чистого тембра*, глинкинского наследия. Приоритет при этом явно отдан струнным, не просто тембрально «теплым» по природе своей, но иногда обжигающе горячим, как это происходит во вступительном разделе «Манфреда».

В остальном же Чайковский берет (или «заимствует», по его признанию) отдельные приемы у многих других авторов; он сам признавал, что его музыка пропитана, «помимо его воли», «*шуманизмом, вагнеризмом, шопенизмом, глинкизмом, берлиозизмом и всяческими другими* новейшими *измами...*» (курсив мой. — Ю. Б.) [там же, 23].

«Нельзя ли чего позаимствовать...» Эти слова, сказанные Чайковским после знакомства с «Лоэнгрином» Вагнера, точно отражают *меру* его

«заимствований»: ровно столько, сколько надо, чтобы скорректировать и проверить в сравнении правильность своего пути, но отнюдь не потерять его, отказавшись от личного опыта, добытого честно и трудно. Русский композитор Чайковский — более чем «не ленив» и крайне «любопытен» к чужим стилям и этим опровергает ироничную характеристику русского человека, данную Пушкиным (который сам-то себя к «ленивым и нелюбопытным» явно не относил, что опротестовывает его же термины!).

* * *

По мнению Чайковского, есть два различных, взаимоисключающих принципа звукоизвлечения: «...*симфония* должна быть *симфонией*, а не хорошим переложением с фортепиано на оркестр» (письмо к Танееву от 28 сентября 1884 года) [там же, 116].

Чайковский непримирим, отстаивая приоритет оркестрового решения перед «фортепианным». Сам же он, как известно, фиксируя первоначально свою мысль в виде дирекциона (широко изложенной фортепианной фактуры), рассматривал оркестровку (= инструментовку) как отдельный, особый процесс.

Этот процесс идет у него, по его собственному признанию, иногда быстро и легко, иногда медленно — «ползет черепашиным шагом» (высказывание в связи с инструментовкой «Мазепы»), но он очень существен. В чем же он заключается?

Напомним, не убоившись повторов, упреки Чайковского в адрес партитуры d-moll'ной Симфонии Танеева, которые находятся в том же письме от 28 сентября 1884 года:

«Симфония *не задумана* для оркестра, а есть только переложение на оркестр музыки, явившейся, <...> так сказать, абстрактно».

«Вторая тема тоже есть мелодия с фортепианным аккомпанементом. Если бы это было задумано для оркестра, то едва ли она появилась бы разом с двумя столь характеристическими тембрами, как высокий регистр виолончеля (так! — Ю. Б.) и валторна, которые мешают и убивают друг друга».

«Итак, прежде всего главные темы *не оркестровы*. <...> Только в редких местах встречаешь настоящую оркестровую звучность» [там же, 115–116].

К году написания данного письма Чайковский — уже сложившийся оркестровый мастер. Им написаны к этому времени: четыре симфонии, оперы «Воевода», «Опричник», «Кузнец Вакула», «Мазепа», наконец, его шедевр «Евгений Онегин». В числе нескольких увертюр и оркестровых фантазий — одни из лучших его удач, знаменитые симфоническая фантазия «Франческа да Римини» и увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта».

Вот ряд требований, предъявляемых Чайковским к оркестровой музыке и жанру симфонии вообще. В частности, в письме к Танееву от 27 марта / 8 апреля 1878:

«...Я не хотел бы, чтоб из-под моего пера являлись симфонические произведения, ничего не выражающие и состоящие из пустой игры в аккорды,

ритмы и модуляции. Симфония моя (речь идет о Четвертой. — Ю. Б.), разумеется, программна, но программа эта такова, что формулировать ее словами нет никакой возможности. <...>

...Не этим ли и *должна быть симфония*, то есть *самая лирическая из всех музыкальных форм*? Не должна ли она выражать все то, *для чего нет слов*, но что просится из души и *что хочет быть высказано?*» (курсив мой. — Ю. Б.) [там же, 34].

Критические замечания и советы, данные Чайковским Танееву в связи с его другой симфонией в письме от 4/16 апреля 1878 года, можно собрать в формулы, отражающие собственные оркестровые принципы Чайковского:

1. *Грамотное построение звуковых оркестровых планов. Рельефное отделение первого, главного — от второстепенного.* «Возвращение к теме... очень красиво, но я сомневаюсь, чтоб эта фигура могла *резко выделяться из массы оркестра*... Впрочем, это *недостаток инструментовки*... обилие курьезных деталей, *более красивых для зрения, чем для слуха*, ибо не всегда голоса выделяются друг от друга с *достаточным рельефом*» (курсив мой. — Ю. Б.).

2. *Обнаружение кульминационной зоны и нахождение средств ее достижения* (в том же письме):

«Вообще, это поистине превосходное место пьесы пропадает вследствие недостаточности развития и слабой инструментовки. Здесь такой случай, когда *инструментовка не только средство, но и цель*. Необходимость довести фанфарную мысль до ее *настоящего выразителя*, то есть до труб, должна была заставить Вас удлинить, обогатить и развить весь ход. Заставить в *таком месте* трубу помогать скрипкам — *это очень грубая ошибка* против инструментовки».

3. Кроме указанной выше *«экономии звучания медных»*, очень важны *штрихи смычковых*. Приводя нотный пример из Симфонии Танеева (длинная фраза из 36 нот под одной лигой!), Чайковский замечает: «Вы слишком небрежно ставите штрихи смычковым инструментам... *Так нельзя писать*...»

4. *Функциональная чистота и определенность оркестрового письма*, что имеет решающее значение для последующего исполнения партитуры:

«Пока всякий играющий не будет иметь ясного понятия об *относительном значении* (!) каждой фразы в общем — она не будет звучать хорошо. Для того чтоб музыкант знал, *что имеет первостепенное значение и что не должно выделяться из фона*...»

И, как неопровержимый вывод, в конце того же письма Чайковский словно подводит черту: «Вы ее [симфонию — Ю. Б.] *состряпали из разных старых тем, искусственно прилаживая друг к другу*. Только то может увлекать, что *сочинено*. Вы же... *придумываете*» (курсив мой. — Ю. Б.) [там же, 35–37].

* * *

Каждое из оркестровых построений Чайковского, будь то раздел крупной формы (симфонии) или отдельный номер (пьеса), имеет общие черты, позволяющие проследить ход мысли композитора.

Первый этап: жанровое определение мелодики, нахождение самого образа.

Второй этап: тембровое решение образа, как правило, сразу в двух сферах его существования (главный тембр=«герой») и его окружение («среда обитания»).

Третий этап: переход главного тембра в другой, его развивающий (так называемая «тембровая модуляция»), которой сопутствует непременно изменение тембра сопровождающего, иначе говоря — «вертикально подвижной контрапункт тембров».

Четвертый этап — заключительный: выстраивание кульминации как логического вывода из предшествующих перемен в процессе развития. Слово великолепно сыгранная шахматная партия, этот вывод, заключенный в последнем разделе формы, составляет собственно «разгадку интриги», заготовленную композитором.

«...У Вас оркестр, как из одного куска выточенный предмет, это *цельность* удивительная», — с этими словами, принадлежащими Н. Ф. фон Мекк, нельзя не согласиться³.

Современники считали оркестровые партитуры Чайковского «*трудными*». Отражать подобные обвинения даже со стороны доброжелателей и друзей, как Танеев, Н. Г. Рубинштейн, Чайковскому приходилось почти постоянно. Вот его ответ на эти упреки.

Чайковский признает, что он «далек от претензии уметь писать легко», что все его инструментовки «страдали относительной трудностью», но в то же время резонно замечает: «Трудность — понятие относительное; для ученика первого года консерваторского курса это не только *трудно*, но *невозможно*, а для обыкновенного хорошего оркестрового музыканта *это не трудно*» (курсив мой. — Ю. Б.)⁴.

Вспомним, что русский симфонизм (а значит, и техника игры на инструментах симфонического оркестра), едва родившись при Глинке, набирал силу и уверенность в партитурах Чайковского и Римского-Корсакова. Ни у одного из них мы не найдем «сверх-трудностей», то есть использования неэстетических регистров данного инструмента. И не эти ли самые «трудности» и их преодоление способствовали созреванию русских оркестров как коллективов и исполнению ими, уже вслед за Чайковским, таких «трудностей», которые скрыты в партитурах Берлиоза и Брамса, Вагнера и Малера. В этом прогрессе есть явная заслуга Чайковского.

³ Письмо от 17 октября 1884 года; цит. по: [6, 1665].

⁴ Письмо к Танееву от 4/16 января 1880 года; цит. по: [5, 47].

Последние годы жизни Чайковского отмечены исключительной интенсивностью и чем-то напоминают позднего Ван Гога: мироощущение обоих — разделено, разорвано надвое.

И если вывод, к которому подводит Чайковский слушателей в финале Шестой симфонии, как и печальные судьбы героев «Пиковой дамы», не оставляет сомнения в предчувствии близкого конца «земного начала», то тем более яростно он защищает жизнь, прославляя свет — но уже в ином, иллюзорно-вымышленном мире «Щелкунчика» или «Иоланты». Все больше времени и внимания уделяет Чайковский инструментовке, становящейся, по его же словам, «скорее целью, нежели средством». Признаний «я не сочиняю, но инструментую» появляется в его письмах все больше. Над инструментовкой уже полностью сочиненной «Пиковой дамы» он работает полгода — срок, невиданно большой для него.

Это расширенное пространство двух начал — земного, реального, и вымышленного, нереального, — и обретение новой светоносной силы и экспрессии средств выразительности выводит музыку позднего Чайковского из «нормативно-эстетической» категории; его сочинения обретают силу художественного *документа*, без знания которого мы уже не сможем обойтись.

Оркестр позднего Чайковского изобилует массой находок, открытий, вплоть до «опровержения» им же ранее установленных правил. Так, правило, бывшее ранее незыблемым для Чайковского: «*одна функция = один тембр*», опровергается, превращаясь в «*один вид тембров = несколько (много) функций*»: например, в интродукции к «Иоланте».

Голосоведение — одна из самых сильных сторон стиля Чайковского прежде, теперь — например, в начале четвертой части Шестой симфонии — нарушается до неузнаваемости и так сильно, что заставило одного весьма авторитетного критика назвать этот знаменитый эпизод — «корявым голосоведением». Подлинный смысл такой «корявости» заключается в том, что «герои-тембры» (в данном случае струнные) своими широкими шагами интервалов сохраняют *силу сопротивления*, которая исчезает потом, при многократном повторении фразы и превращается в пассивное, обреченное скольжение голосов, словно покорность судьбе.

Здесь же композитор заготавливает еще одно из своих удивительных открытий — явление тембра-призрака, тембра-двойника в виде трех флейт и фагота, вместо ожидаемой валторны — прием «*уподобления тембра*».

Наконец, очень важное качество позднего оркестрового стиля Чайковского — это обретение *яркой цветности* звучания. Как видно, даже при всей критичности отношения композитора к стилям Вагнера и Римского-Корсакова, знакомство с их партитурами не прошло даром. Партитура «Иоланты» — лучшее тому доказательство.

Это скромное и посильное мне приношение великому мастеру хочется окончить отрывком из его же письма. Что-то в этих словах, написанных композитором 14 января 1891 года (то есть менее чем за три года до роковой для него осени 1893-го) подсказывает, что письмо рассчитано быть прочтенным не только его прямым адресатом Танеевым (в контексте письма речь идет об операх, но то же самое Чайковский мог бы сказать и о своих сочинениях симфонических жанров):

«Вопрос о том, как следует писать оперы, я всегда разрешаю и буду разрешать чрезвычайно просто. Их следует писать (впрочем, так же, как все остальное) так, как бог на душу положит. Я всегда стремился как можно правдивее, искреннее выразить музыкой то, что имелось в тексте. Правдивость же и искренность не суть результат умствований, а непосредственный продукт внутреннего чувства. <...> Итак, выбравши сюжет и принявшись за сочинение, я давал полную волю своему чувству, не прибегая ни к рецепту Вагнера, ни к подражанию классическим образцам, ни к стремлению быть оригинальным. При этом я нисколько не препятствовал веяниям духа времени влиять на меня. Я сознаю, что, не будь Вагнера, я бы писал иначе; допускаю, что даже и *кучкизм* сказывается в моих оперных писаниях; вероятно, и итальянская музыка, которую я страстно любил в детстве, и Глинка, которого я обожал в юности, сильно действовали на меня, не говоря уже про Моцарта. Но я никогда не призывал ни того, ни другого из этих кумиров, а предоставлял им распоряжаться моим музыкальным нутром, как им угодно. Быть может, вследствие такого отношения в моих операх нет прямого указания на принадлежность к той или другой школе. Может быть, нередко та или другая сила превозмогала другие, и я впадал в подражание, но как бы то ни было, все это делалось само собою, и если я в чем уверен, так это в том, что в своих писаниях я являюсь таким, каким меня создал Бог и каким меня сделали воспитание, обстоятельства, свойства того века и той страны, в коей я живу и действую. Я не изменил себе ни разу. А каков я, хорош или дурен — пусть судят другие» [5, 169].

ПОСЛЕСЛОВИЕ ПУБЛИКАТОРА

Этот текст был написан примерно в 2011 году, по совершенно определенному поводу.

В то время полным ходом шла подготовка энциклопедии «Чайковский» под редакцией Полины Вайдман⁵. Я была одним из редакторов уже имевшихся многочисленных текстов и рассказывала Юрию Марковичу об этом проекте. И вот как-то, при одной из наших рабочих встреч, Полина Ефимовна, обсуждая проблему недостающих статей, сказала мне: «Почему бы Юрию Марковичу не написать об оркестре Чайковского, нам очень

⁵ В дни, когда завершалась подготовка этого номера к печати, мы получили известие о кончине Полины Ефимовны Вайдман (*Редакция журнала «Научный вестник Московской консерватории»*).

не хватает подобного материала». Я передала пожелание, совершенно не ожидая, что Юрий Маркович согласится. Но он согласился сразу, и даже с радостью.

Для начала он взялся за чтение переписки Чайковского с фон Мекк (конечно, читанной и раньше), потом попросил найти переписку Чайковского с Танеевым, которая тоже имелась дома. Кажется, были привлечены и другие тома писем Петра Ильича. Вероятно, он просматривал какие-то партитуры, но думаю, что все нужное уже было в памяти, — ведь столько лет он играл и анализировал со студентами эти партитуры.

Припоминаю также, что за несколько лет до возникновения этой статьи Юрий Маркович рассказывал мне о своей дискуссии с Евгением Владимировичем Назайкинским в кулуарах консерватории по поводу его работы об инструментовке Чайковского. Возможно, работа тогда еще не была напечатана (см. [3]). Юрий Маркович был в чем-то существенном с ней не согласен, но, к сожалению, я не помню, в чем именно. Наверное, наличие столь сильного оппонента тоже могло побудить к выражению своей точки зрения.

Надо сказать еще, что после распечатки набора текста с рукописного черновика он несколько раз вносил туда правку, шлифуя отдельные слова и выражения.

Разумеется, получившийся текст — скорее имеющий вид эссе — не подпадал под нормы энциклопедических статей. Но Полина Ефимовна очень ему обрадовалась, полагая, что композиторское слышание, композиторский взгляд важнее, чем какие-либо нормы. Однако вскоре работа над Энциклопедией по разным причинам была законсервирована.

Юрий Маркович интересовался судьбой своего текста, время от времени спрашивал об этом. Но потом дело забылось.

Думаю, что размышление об оркестре Чайковского стоит в ряду с другими, опубликованными еще при жизни автора, аналитическими по духу текстами — о Симфонии Отара Чаргейшвили и о явлении «массы звука» (см. [1; 2]).

Вообще Юрий Маркович прекрасно владел пером, а прежде всего даже не пером — словом. Вероятно, ученики и коллеги помнят его рассказы. Но исключительно напряженная, непрерывная композиторская (в меньшей степени и педагогическая тоже) работа почти не оставляла времени для «литературы». Тем не менее, если собрать все, что он опубликовал или высказал в форме интервью, может получиться некое собрание. Я попытаюсь это сделать.

Марина Рахманова

Использованная литература

1. Буцко Ю. М. Слово о Нектариосе Чаргейшвили // Оркестр без границ: Материалы научной конференции памяти Ю. А. Фортунатова / ред.-сост. И. А. Барсова, И. В. Вискова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. С. 158–171.
2. Буцко Ю. М. Явление массы звука (к вопросу анализа тематизма) // Оркестр без границ: Материалы научной конференции памяти Ю. А. Фортунатова / ред.-сост. И. А. Барсова, И. В. Вискова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. С. 20–33.
3. Назайкинский Е. В. Оркестр П. И. Чайковского // Оркестр. Инструменты. Партитура: Памяти Юрия Александровича Фортунатова: Сб. статей. Вып. 1 / отв. ред. Е. В. Назайкинский. М.: Редакционно-издательский отдел Московской гос. консерватории имени П. И. Чайковского, 2003. С. 16–35. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Сб. 44).
4. Рогаль-Левицкий Д. Р. Оркестр Чайковского // Советская музыка. 1940. № 5–6. С. 105–111.
5. Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма / сост. и ред. В. А. Жданов. М.: Госкультпросветиздат, 1951. 555 с.
6. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк: в 3 кн. Кн. 3: 1882–1890 годы. М.: Захаров, 2004. [624+688+736 с. (Биографии и мемуары)].